

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
CECLA

Université Paris-Sorbonne
ED. IV Centre de Recherches
Interdisciplinaires
sur les Mondes Ibériques Contemporaines
CRIMIC

TENSIONES ENTRE LAS NARRATIVAS DE
FICCIÓN Y NO FICCIÓN EN LA CINEMATOGRAFÍA
CONTEMPORÁNEA DE ARGENTINA, CHILE Y
COLOMBIA

TESIS

para optar por el título de doctorado en:

ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

ÉTUDES ROMANES

Autora: Ana María López Carmona

Profesoras guías: Darcie Doll Castillo y Nancy Berthier

SANTIAGO DE CHILE DICIEMBRE DE 2013

En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana.

Luis Buñuel

El arte cuando es libre, es testimonio, conciencia.

Octavio paz

AGRADECIMIENTOS

Durante el tiempo que duró el proceso de investigación y elaboración de esta tesis fueron muchas las personas que contribuyeron de diferentes maneras para llevar a feliz término esta empresa. Mi gratitud infinita a Luis Carlos Toro quien siempre me alentó, me acompañó y me aconsejó. Su paciencia y su amor han sido definitivos en este recorrido.

Debo agradecer así mismo a quienes guiaron este trabajo, las profesoras Darcie Doll y Nancy Berthier. Gracias a su dedicación, a su atenta lectura y a sus aportes precisos y pertinentes fue posible encontrar los caminos para avanzar en las reflexiones y análisis de este trabajo. Así mismo, debo mi gratitud a los profesores del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos —CECLA— de la Universidad de Chile. A Grinor Rojo, Alicia Salomone, Alejandra Vega, Alejandra Araya, José Luis Martínez Claudia Zapata y Horst Nitschack. Su contribución cambio sustancialmente mi manera de entender el mundo y de comprender América Latina. A las colaboradoras Marieta Alarcón y Valentina Lettelier gracias por su buena disposición y su paciencia.

La realización de este trabajo contó con el apoyo fundamental del *Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT)* de Chile. Sin la Beca de Doctorado Nacional de la que fui beneficiaria entre los meses de marzo de 2008 y agosto de 2012 no hubiera sido posible cumplir con los objetivos propuestos. Así mismo, agradezco al programa MECESUP UCH0710 “Fortalecimiento y Proyección Nacional, Regional y Global del Programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos”, proyecto ejecutado por el CECLA, por el financiamiento para la realización de dos pasantías de investigación en la Universidad Paris-Sorbonne en las cuales fue posible consolidar el proceso de cotutela bajo la cual se realiza esta tesis. Igualmente, agradezco a la Universidad Paris-Sorbonne el apoyo que me brindó para participar en el 2° Coloquio Internacional de Cine Iberoamericano, verdadero encuentro de intercambio académico que fortaleció significativamente mi trabajo.

Gracias a mi familia, gracias por su cariño y por su comprensión, por su apoyo incondicional.

A mis amigos y compañeros, Alejandro Cock, Alejandro López, Alejandro Viveros, Ana M. Zuluaga, Carmen América Affigne, Carolina Jaramillo, Diana Henao, Ignacio Henao, Isabel Otálvaro, Marcela Macías, Mary Luz Estupiñan Marianne Bloch-Robin y Raúl Freire gracias por su conversaciones, por su escucha atenta, por sus comentarios y principalmente por su amistad.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| PRIMERA PARTE..... | 25 |
| TRANSFORMACIÓN, MOVIMIENTO Y CREACIÓN ENTRE 1990 -2005..... | 25 |
| CAPÍTULO I..... | 28 |
| TRANSFORMACIONES POLÍTICAS Y ECONÓMICAS..... | 28 |
| 1. Modernización del Estado y apertura económica en Colombia | 29 |
| 2. Chile y el regreso a la democracia | 33 |
| 3. Argentina de la transición a la crisis | 36 |
| CAPÍTULO II..... | 41 |
| REAFIRMACIÓN DE LA CULTURA COMO LUGAR DE IDENTIDAD..... | 41 |
| 1. Cine, identidad y nación | 44 |
| 2. Reconocerse en un mundo cambiante..... | 48 |
| CAPÍTULO III..... | 52 |
| POLÍTICAS CULTURALES EN MOVIMIENTO..... | 52 |
| 1. Peripecias y logros | 54 |
| 2. Integración de la industria audiovisual..... | 65 |
| CAPÍTULO IV | 68 |
| ESPACIOS DE FORMACIÓN, CIRCULACIÓN Y EXHIBICIÓN | 68 |
| 1. Programas de formación y producción académica..... | 69 |
| 2. Circulación y exhibición | 74 |
| 3. Festivales: espacios de legitimación y de formación de público | 78 |
| CAPÍTULO V | 80 |
| EL CINE DE LOS AÑOS NOVENTA..... | 80 |
| 1. Historias..... | 81 |
| 2. Personajes..... | 84 |
| 3. Espacios | 87 |
| SEGUNDA PARTE | 90 |
| EL REALISMO COMO EJE DE APROXIMACIÓN AL CINE CONTEMPORÁNEO..... | 90 |
| CAPÍTULO I..... | 93 |
| APROXIMACIÓN AL REALISMO CONTEMPORÁNEO | 93 |
| 1. La construcción de lo real..... | 95 |
| 2. Concepción y reivindicación del realismo cinematográfico | 101 |
| 3. La interpretación del mundo desde el realismo estético. | 105 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO II..... | 109 |
| DEL NEORREALISMO AL NUEVO CINE ARGENTINO..... | 109 |
| 1. Después de la guerra el cine de lo actual..... | 110 |
| 2. Narrar la realidad: una búsqueda transversal..... | 115 |
| 3. Del neorrealismo a la estética realista..... | 117 |
| 4. Los noventa como punto de llegada..... | 126 |
| CAPÍTULO III..... | 135 |
| EXPLORACIONES DE LA VIDA CONTEMPORÁNEA..... | 135 |
| 1. Comprender lo marginal..... | 136 |
| 2. “No pudimos no verlos”..... | 142 |
| 3. Juventud como marca de marginalidad..... | 149 |
| 4. El aislamiento como recurso..... | 155 |
| CAPÍTULO IV..... | 161 |
| DE LA MEMORIA AL PRESENTE..... | 161 |
| 1. Contra el olvido..... | 162 |
| 2. La imagen clausurada..... | 176 |
| 3. Memoria oblicua..... | 189 |
| CAPÍTULO V..... | 201 |
| RASTROS DE LA IDENTIDAD FRAGMENTADA..... | 201 |
| 1. La identidad bajo control..... | 202 |
| 2. Reafirmaciones y disputas..... | 207 |
| 3. El Otro como constructor de identidad..... | 215 |
| TERCERA PARTE..... | 224 |
| PROCEDIMIENTOS FORMALES Y LÍMITES MÓVILES ENTRE FICCIÓN Y NO FICCIÓN..... | 224 |
| CAPÍTULO I..... | 227 |
| NARRAR FICCIÓN, NARRAR NO FICCIÓN..... | 227 |
| 1. Construir la diferenciación..... | 228 |
| 2. Esquemas narrativos, espacios de exhibición y ordenamiento discursivo..... | 234 |
| 3. El discurso informativo como diferenciador..... | 240 |
| 4. Replanteamiento de la relación con la realidad..... | 244 |
| CAPITULO II..... | 247 |
| DESDE DÓNDE SE NARRAN LAS HISTORIAS..... | 247 |
| 1. El punto de vista como categoría de análisis..... | 248 |
| 2. Múltiples miradas..... | 251 |

| | |
|---|-----|
| 3. La historia vista/contada a través de un narrador..... | 257 |
| 4. La narración desde adentro..... | 263 |
| CAPÍTULO III..... | 268 |
| LA AUTORREFLEXIÓN COMO EJE DE ARTICULACIÓN..... | 268 |
| 1. El espacio en <i>La Libertad</i> | 269 |
| 2. La voz que aporta el sentido..... | 278 |
| 3. La voz del otro: el testimonio..... | 285 |
| 4. La sintaxis como discurso..... | 290 |
| CAPÍTULO IV..... | 296 |
| EL INTERVALO ENTRE LA REALIDAD Y LA PANTALLA..... | 296 |
| 1. La imagen de la imagen..... | 297 |
| 2. De la conmoción al melodrama..... | 304 |
| 3. Luz en la penumbra..... | 307 |
| CONCLUSIONES..... | 311 |
| ANEXOS..... | 318 |
| CARACTERIZACIÓN DEL CORPUS..... | 318 |
| BILBIOGRAFÍA..... | 349 |
| Sobre los géneros..... | 349 |
| Sobre teoría del cine..... | 350 |
| Sobre historia y crítica del cine..... | 353 |
| Historia de cada país..... | 359 |
| Otros autores..... | 360 |
| Sitios web y documentos consultados..... | 362 |
| Películas utilizadas..... | 366 |
| TABLA DE IMÁGENES..... | 367 |

INTRODUCCIÓN

A partir de los años noventa América Latina vivió profundas transformaciones. En el terreno político se restableció la democracia y se consolidaron procesos de participación; en el plano económico los mercados dejaron de ser locales para insertarse en las lógicas de la economía global. Estos procesos repercutieron en la sociedad, en la diferenciación de grupos sociales y en las expresiones del arte y la cultura. Es un periodo de profunda contradicción entre el modelo existente y las nuevas propuestas neoliberales que son llevadas a cabo por los regímenes democráticos que promueven las libertades económicas. Como consecuencia del nuevo modelo, cuyo centro y motor es el mercado, las prácticas ciudadanas se transformaron y apareció un sujeto consumidor. Así mismo, es posible reconocer como otro efecto de este modelo la emergencia de grupos que quedaron excluidos de estas prácticas.

La cinematografía no estuvo exenta de estos procesos, y tanto las narrativas como los procesos de la producción y la circulación de películas se vieron afectados. Asimismo, la legislación concerniente a la política de Estado con respecto a la producción cinematográfica también se transformó en este periodo. A principios de los años noventa del siglo XX, y después de llegar a un momento de agotamiento en la creación, empiezan a aparecer nuevas preguntas que configuran un panorama heterogéneo en cuanto a las temáticas y a las maneras de narrar. Del mismo modo, el cine político realizado en décadas anteriores, el cual tenía su centro en lo colectivo, da paso a un cine en el que hay mayor espacio para lo subjetivo y en el que está más presente la figura del autor¹.

Los escenarios de formación de los cineastas también cambiaron. Antes las opciones para la formación se concentraba en los cines clubes o escuelas en el extranjero, ahora este cine es realizado por directores egresados de alguna de las recién creadas escuelas de cine, o programas de formación audiovisual. Como consecuencia de los cambios en la legislación, la producción nacional recibió el

¹ Jorge Ruffinelli, «Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina Notas sobre cómo el cine épico devino en minimalista», en *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, ed. Juan Vargas, 1a ed. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011), 128.

respaldo estatal a través de estrategias para estimular la aparición de nuevas películas. A esto se suma el auge de las nuevas tecnologías, principalmente el desarrollo del cine digital que ha permitido la dinamización de la producción con mayor soltura y creatividad, sobre todo por parte de los realizadores más jóvenes.

Todo lo anterior se materializa en la aparición de óperas primas que han marcado el camino de nuevos autores. Estos procesos se presentan a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, y es la razón por la cual nos interesa situarnos en el periodo comprendido entre 1990 y 2005, ya que se trata de un proceso de cambios, que además implicó la reunión de directores de generaciones distintas, y por ende de modos de hacer y de entender un cine que conlleva la visión de dos momentos históricos diferentes.

En la presente tesis nos proponemos estudiar un fenómeno particular situado temporalmente en un momento de tránsito y visto a través de un corpus claramente seleccionado. Dicho fenómeno se presenta en la relación del cine con la realidad que para este momento resulta altamente ambigua. Específicamente se trata de la ampliación de las fronteras de clasificación de las producciones en virtud de su relación con la realidad, las cuales han sido tradicionalmente separadas en dos grandes grupos definidos como ficción o no ficción. Dichas categorías no son suficientes, ni tampoco las más pertinentes para encuadrar las producciones de este periodo, por consiguiente es necesario realizar un estudio profundo de estas narrativas. Uno de los ejemplos que mejor muestra este cambio es el viraje del documental hacia espacios más experimentales en los que se destaca la presencia del sujeto director. Por otra parte, en relación con la ficción no siempre se tiene una producción sistemática de carácter industrial, ni responde a la lógica de estructuras de géneros narrativos; sino que está orientada a la búsqueda de historias originales, estructuradas, con interesantes exploraciones estéticas, a la vez que presenta una fuerte recurrencia del vínculo con hechos reales o con realidades sociales locales. Por esta razón, en el cine de este periodo ya no encontramos con tanta recurrencia documentales políticos de denuncia, ni de un cine partidista tan presente en las décadas del sesenta y setenta. Tampoco predomina un cine estándar de vocación comercial. Se trata más bien de una

cinematografía heterogénea que responde a las circunstancias de la época y que se abre a nuevos caminos para la producción.

El vínculo con la realidad se presenta como un eje de la narración y esto adquiere relevancia tanto para el documental como para la ficción. Esta articulación de cine con la realidad se realiza desde la exploración narrativa, la innovación estética y la experimentación discursiva que hacen de este un cine renovado. Adicionalmente, en los noventa la producción es heterogénea, entre los factores por los que se puede explicar esta diversidad se encuentran aspectos como la confluencia de dos generaciones de directores, el cambio legislativo que permitió la aparición de operas primas y el desarrollo tecnológico que democratizó la producción. Esta diversidad implica una gran amplitud en el universo de trabajo sin embargo, lo que nos interesa explorar es el posicionamiento de narrativas cinematográficas en las cuales el vínculo con la realidad resulta problemático, y lo haremos a través de largometrajes tanto de ficción como de no ficción. Debemos también destacar que, este posicionamiento implica el reconocimiento de la crítica nacional e internacional, y el acceso a espacios de exhibición como festivales y salas. Lo anterior significa que no consideraremos en esta investigación producciones que se desarrollan en escenarios comunitarios, con objetivos políticos de carácter activista o pedagógico. Reconocemos el valor existente en estas producciones, pero consideramos que sus dinámicas requieren otro enfoque de trabajo y, por lo tanto, no constituyen nuestro objeto de estudio.

Para dar cuenta de estos procesos hemos elegido tres países de América Latina que presentan características disímiles en su producción cinematográfica, estos son: Argentina, Chile y Colombia. Y hemos trabajado con un corpus de películas seleccionado a partir de la relación problemática entre la ficción y la no ficción que exponen en su narrativa. En la selección de países buscamos tener en uno de ellos un referente significativo de la tradición cinematográfica latinoamericana, por esta razón elegimos a la Argentina. En la década del noventa, este país volvió a ocupar el primer lugar en número de producciones por año, adicionalmente es uno de los países de América Latina cuya cinematografía

tiene una reconocida trayectoria². Del mismo modo, esperamos encontrar en la tradición de la cinematografía gaucha un referente que trasciende los altibajos de los tiempos de cambio. En cuanto a las temáticas, los procesos históricos vividos en este país son semejantes a los vividos por otros países. Por consiguiente, Argentina representa, entre los países elegidos, una cinematografía tradicionalmente sólida, de reconocida trayectoria tanto en número de filmes producidos por año, como en su calidad y en sus sistemas de distribución e internacionalización. Y a la vez, es un país que a finales del siglo XX tuvo que enfrentar, como los demás, profundas crisis económicas y políticas.

Por su parte, la cinematografía chilena presenta un proceso de resurgimiento y dinamismo que le permite superar los años de escasa producción durante el periodo del gobierno militar. Además, las condiciones económicas que atraviesa Chile en la década del noventa nos permiten establecer un contraste con la Argentina, pues impulsa la cinematografía para proyectarla como una de las que más y mejor ha incrementado su producción. Adicionalmente, las temáticas de ambas cinematografías se vinculan en lo que se refiere a los procesos de construcción de memoria histórica sobre los periodos de los gobiernos militares. En cuanto a la tradición, Chile reporta una importante presencia en el movimiento del llamado *Nuevo Cine Latinoamericano* de los años sesenta y una importante realización de obras documentales.

Por último, Colombia ofrece un panorama de una cinematografía menor en cuanto a número de producciones por año, pero a su vez, durante el periodo que nos interesa vive una transformación que toca los modos de producción, la legislación y los discursos sociales y políticos. Por esta razón nos encontramos con una cinematografía inquieta, que pese a que en los albores de la década del noventa presentaba una verdadera situación de crisis de producción, supo abrir un camino gracias al cual ha podido incrementar paulatinamente la producción anual de largometrajes, y afinó considerablemente las relaciones con el Estado y las figuras de promoción. Esto nos permite pensar que, como la chilena, ofrece un

²La producción argentina pasó de ocho estrenos en 1994 a 65 en 2008. Para mayores detalles véase: «Estadísticas Culturales | SInCA», accedido 20 de noviembre de 2013, <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/estadisticas/>.

potencial para realizar análisis en el periodo estudiado, no solo por los resultados que presenta, sino porque es posible rastrear el proceso de cambio. Además, aunque no enfrentó ningún régimen militar en los años setenta como los otros dos países, ha padecido violencias³ múltiples proveniente de diversos actores sociales, que han generado un conflicto interno sostenido por décadas, y de esto el cine también da cuenta de maneras diversas.

Si bien existen particularidades vinculadas a las tradiciones de cada país, y a las diferentes maneras de producir las películas, es cierto que existe en la región una historia compartida. Por esta razón, nos interesa señalar los puntos en común de los procesos históricos y del desarrollo cinematográfico que confluyen durante el periodo estudiado.

Con respecto a la selección del corpus, el principal criterio fue que las películas ofrecieran una relación compleja entre la ficción y la no ficción a partir de la cual se realizará una interpretación estética e histórica de la realidad. Como resultado obtuvimos un corpus heterogéneo en el que es posible comprobar que dicha relación no solo es fructífera, sino que también es diversa. Lo anterior significa que tanto los resultados como los procedimientos que se observan en el recorrido entre la ficción y la no ficción exigen un análisis detallado, ya que no puede ser asumido simplemente como la sumatoria de dos partes que da como resultado una tercera siempre igual. A continuación, ampliaremos la metodología desde la cual trabajamos, así como los detalles en relación con la composición del corpus y la presentación del mismo.

La metodología será eminentemente descriptiva. A través del análisis descriptivo de las películas podremos construir una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico y cultural. Tendremos en cuenta los planteamientos de los Estudios Culturales, y por ello será necesario realizar un análisis del campo cultural partiendo del contexto histórico y social del periodo. Como parte de la descripción de este contexto, será posible tener en cuenta películas que no necesariamente son parte del corpus de análisis, pero que nos permiten ilustrar lo

³ Usamos el término violencias para diferenciarlo del periodo conocido como la época de La Violencia y para enfatizar el carácter heterogéneo de este fenómeno.

que estaba pasando en la cinematografía de estos tres países en este momento. Las transformaciones de carácter social, económico y político empiezan a incidir en el desarrollo cinematográfico, es por esto que analizaremos cómo cambian los procesos de formación de los cineastas y cómo se transforman los espacios de exhibición.

Así mismo, el análisis fílmico y el Análisis Crítico del Discurso serán los otros dos pilares metodológicos del trabajo. Por una parte, a partir del análisis fílmico podremos acceder al universo de representación visual y sonoro. Tendremos como unidad de análisis la secuencia, a partir de la cual será posible estudiar la composición de planos, encuadres y movimientos. En cuanto al universo sonoro, serán objeto de análisis los diálogos, el sonido ambiente y la música incidental, así mismo se tendrá en cuenta el uso del sonido en relación al fuera de campo. Consideramos que el análisis fílmico completo incluye el contenido, ya que este no es independiente de la forma⁴. Por esta razón, formarán parte del análisis los elementos textuales, partiendo del título y prestando atención a la presencia de otros elementos tales como créditos, subtítulos o textos emplazados en el relato y los créditos finales. Por otra parte, el Análisis Crítico del Discurso lo proponemos como un enfoque desde el cual podemos evidenciar conflictos y puntos críticos del discurso de las películas seleccionadas. Así mismo, prestaremos especial interés a *lo dicho y lo no dicho*, lo que nos permite hacer análisis de significados implícitos.

Con la conjugación de estos métodos de análisis buscamos conocer la manera cómo se han configurado estas cinematografías en el periodo estudiado, con el fin de tener una mayor claridad sobre este momento de cambio. Del mismo modo, queremos dilucidar la consolidación de nuevas prácticas en el quehacer cinematográfico que posibilitan la apertura de caminos para seguir profundizando en la investigación sobre la producción, la circulación y la recepción del cine latinoamericano contemporáneo.

La selección del corpus y del periodo estudiado se realizó teniendo en cuenta la necesidad de generar estudios transversales en los que fuera posible conocer

⁴J. Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona: Eds. Paidós, 1993), 132.

realidades paralelas. Con este propósito realizamos una exhaustiva revisión bibliográfica en la que pudimos constatar la necesidad de hacer un estudio de la relación entre la ficción y la no ficción en la cinematografía Latinoamérica. Encontramos por ejemplo, que los volúmenes publicados en relación con la construcción de una historia del cine de América Latina han sido realizado de manera segmentada, concentrándose principalmente en un director destacado o en cinematografías nacionales. Los que asumen un enfoque transnacional como el trabajo realizado por el alemán Peter Schuman, titulado *Historia del cine latinoamericano* (1987)⁵, dan cuenta de la cinematografía en la región desde sus inicios hasta mediados de la década del ochenta. Así mismo, *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*⁶ (*Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*) de John King, publicado en 1990 y traducido al español en 1995, presenta una versión panorámica del cine en América Latina desde sus comienzos, incluyendo la discusión de factores como la legislación y el mercado, pero también se ocupa de temas como el cine de autor y el documental. También encontramos estudios de académicos norteamericanos, entre los que se destacan trabajos de Julianne Burton-Carvajal como: *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*⁷ (1987), *The Social Documentary in Latin America*⁸ (1990), *Matilde Landeta, hija de la Revolución*⁹ (2002). Si bien estos trabajos han sido de gran importancia en el desarrollo de la investigación del cine latinoamericano, no se ocupan en profundidad del periodo elegido, ni de revisar transversalmente corpus procedentes de países diferentes. Tampoco se ocupan del problema que hemos planteado.

Por otra parte, los estudios que dan cuenta del desarrollo de las industrias cinematográficas han hecho referencia al volumen de películas producidas, a su

⁵ Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Cine libre (Buenos Aires, Argentina: Editorial Legasa, 1987).

⁶ John King, *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*, 1. ed. (Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995).

⁷ Julianne Burton y et. al., *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema* (Buffalo, N.Y.: Hallwalls Contemporary Arts Center, 1987).

⁸ Julianne Burton, *The Social documentary in Latin America*, Pitt Latin American series (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990).

⁹ Julianne Burton, *Matilde Landeta, hija de la Revolución*, 1. ed. Arte e imagen (México, D.F.: CONACULTA : IMCINE, 2002).

circulación en las salas del país productor, a las coproducciones entre países, entre otros temas. Como antecedente de este tipo de trabajos, encontramos el de José Antonio Suárez de la Dehesa, publicado en 1970 por Cine España y titulado *Geografía económica del cine hispano*¹⁰. Posteriormente, en la década del ochenta, Octavio Getino publica los siguientes trabajos: *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*¹¹ (1990), *Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano*¹² (1990), *Cine y televisión en América Latina: producción y mercado*¹³ (1999), *Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*¹⁴ (2005). Estos trabajos ofrecen un panorama del movimiento económico de las industrias y su relación con la presencia del cine de Hollywood y la posesión de las salas por parte de multinacionales. No existe sin embargo, ninguna clasificación de las películas de acuerdo a sus contenidos y que permita introducir variables que vayan más allá de las estadísticas. Estas investigaciones han sido, por otra parte, temas de foros, encuentros y reuniones que tuvieron como preocupación principal las industrias y las políticas de Estado en la materia y que han promovido acuerdos de integración regional y decisiones legislativas en algunos países¹⁵. Estos trabajos son un valioso aporte y evidencian el potencial tanto de las cinematografías como de los mercados de la región, y la consabida necesidad de encontrar caminos fluidos para la circulación.

En cuanto a trabajos historiográficos, el de Paulo Antonio Paranaguá es uno de los más significativos. Entre sus publicaciones encontramos: *Le cinéma mexicain*¹⁶ (1992), *América Latina busca su imagen, en Historia general del cine*¹⁷

¹⁰ José Antonio Suárez de la Dehesa, *Geografía económica del cine hispano*, 1a Edición (Madrid: Imprenta del Ministerio de Información y Turismo, 1971).

¹¹ Octavio Getino, *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*, 1. ed (México: Editorial Trillas : Felafacs, 1990).

¹² Octavio Getino, *Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano* (Lima: IPAL, 1990).

¹³ Octavio Getino, *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*, 1. ed (Santiago [Chile] : LOM Ediciones ; Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 1999).

¹⁴ Octavio Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo* (San José, CR: Editorial Veritas : Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005).

¹⁵ Octavio Getino, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, 1a. ed (Buenos Aires: Fundación CICCUS, 1998).

¹⁶ Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma mexicain*, Cinéma/pluriel (Paris: Centre Georges Pompidou, 1992).

¹⁷ Ver:Jordi Costa, Carlos F Heredero, y Torreiro, *Historia general del cine. Vol X* (Madrid: Cátedra, 1996).

(1996), *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*¹⁸ (1997), *El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia*¹⁹ (1999), *Le cinéma en Amérique Latine: Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*²⁰ (2000), *Cine documental en América Latina*²¹ (2003), y *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*²² (2003). Los aportes de Paranaguá son relevantes para nuestro trabajo, en particular el texto sobre tradición y modernidad en el cual el autor se propone hacer un amplio recorrido de la historia del cine hasta la competencia con las telenovelas.²³ Sin embargo, por tratarse de un enfoque principalmente histórico, y debido a la amplitud del periodo, no se detiene en las narrativas y no se produce un análisis formal. Aunque se refiere a algunas películas de nuestro corpus como *Amnesia o Soplo de vida*, la mayoría quedan por fuera.

Los estudios que se concentran en cinematografías nacionales ofrecen un panorama de lo que ha sido el desarrollo en el área, sin proponer un análisis de aspectos particulares. Entre estos se cuentan, por ejemplo, las investigaciones de la chilena Jacqueline Mouesca: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno*²⁴ (1988), *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos* (1997) y la producción en coautoría con Carlos Orellana *Cine y memoria del Siglo XX*²⁵ (1998). Otro trabajo que debemos señalar sobre la cinematografía chilena y que centra su interés en el mismo periodo histórico que vamos a abordar es *Huérfanos y Perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*²⁶ (1999) de

¹⁸ Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Signo e imagen 8 (Madrid: Cátedra : Filmoteca Española, 1997).

¹⁹ Paulo Antonio Paranaguá, «El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia.», en *Para una historia de América*, 1. ed, Serie Américas (México, D.F: Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas : Fondo de Cultura Económica, 1999), 379-396.

²⁰ Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique Latine le miroir éclaté: historiographie et comparatisme* (Paris; Montréal: L'Harmattan, 2000).

²¹ Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, 1. ed. Signo e imagen 75 (Madrid: Cátedra, 2003).

²² Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 1. ed, Fondo 20+1 (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003).

²³ *Ibid.*, 12.

²⁴ Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (Madrid: Eds. del Litoral, 1988).

²⁵ Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, *Cine y memoria del siglo XX: cine en Chile: cine en el mundo: historia social y cultural de Chile: historia social y cultural mundial cuadros sinópticos (1895-1995)*, Colección Sin norte (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998).

²⁶ Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. (1999). *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición, 1990-1999*. 1. ed. Santiago de Chile: Grupo Grijalbo Mondadori.

Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez; este libro ofrece un catastro de las películas realizadas en Chile durante el periodo, lo que lo convierte en un valioso insumo de trabajo. Sin embargo, el análisis tiene por objetivo determinar si en el cine postdictatorial se configuran imaginarios de fin del milenio, lo que lo distancia de nuestros intereses.

Entre los estudios sobre cine colombiano, destacamos trabajos como: *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* (1981) de Hernando Salcedo Silva; *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano, investigaciones recientes*²⁷ (2007), correspondiente a las Memorias de la XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, en la que participan académicos colombianos que aportan diversas miradas sobre el cine nacional. Así mismo trabajos como *Cinembargo Colombia, Ensayos críticos sobre cine y cultura*²⁸ (2009) de Juana Suárez; y *Realidad y cine colombiano, 1990-2009*²⁹ (2010) de Oswaldo Osorio. Estas publicaciones ofrecen una mirada panorámica a la cinematografía de este país en los últimos tiempos, pero no se orientan al momento de cambio ni se ocupan de aspectos formales propios del lenguaje cinematográfico. Sobre autores en particular, la publicación *La vida de mi cine y mi televisión*³⁰ (2008) de Carlos Mayolo, son reflexiones sobre su propia obra. Ese volumen se ha producido bajo la organización de Sandro Romero Rey y permite conocer los planteamientos de Mayolo sobre sus influencias como cinéfilo y su producción con el grupo de Cali. Así mismo, *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica, retrospectiva integral*³¹ publicado en el 2009 por la Cinemateca Distrital, reúne textos de investigadores colombianos sobre la obra del director. Sobre este mismo cineasta, Jorge Ruffinelli

²⁷ Cátedra Anual de Historia «Ernesto Restrepo Tirado», Museo Nacional de Colombia., y Colombia. Ministerio de Cultura., «Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano: investigaciones recientes; memorias, Bogotá, 25 a 27 de octubre 2007.» (Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia, 2008).

²⁸ Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*, Colección Libros de investigación (Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial, 2009).

²⁹ Oswaldo Osorio, *Realidad y cine colombiano, 1990-2009* (Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2010).

³⁰ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, 1. ed. Colección Dorada. Interés general (Bogotá, D.C., Colombia: Villegas, 2008).

³¹ Víctor Gaviria, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, y Academia Superior de Artes de Bogotá., *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica: retrospectiva integral*. (Bogotá: Cinemateca Distrital, 2009).

publicó el volumen *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*³² (2009). Como ya lo hemos mencionado, estas publicaciones sobre la obra de un autor constituyen un aporte para nuestro trabajo, pero no tiene la mirada transversal que se produce cuando se reúnen cineastas diversos, procedentes de distintos países.

Igualmente, consideramos los aportes de Ruffinelli en relación con la obra de cineastas chilenos, entre ellos: *El cine nómada de Cristián Sánchez*³³ (2007), *El cine de Patricio Guzmán*³⁴ (2008). Aunque Ruffinelli se concentra en el trabajo de estos directores, su rigurosidad y amplitud convierten su contribución en un importante antecedente y apoyo para nuestro propio trabajo.

Entre los hallazgos que tienen mayor cercanía con nuestro tema está: *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*³⁵ (2005), de Cristian León. Este es un estudio interdisciplinario, a partir de los Estudios de Cultura Visual, que fija su atención en los sujetos y las culturas marginales que se construyen en el discurso cinematográfico. Incluso aborda la combinación de modelos narrativos de ficción y procedimientos documentales, y los interpreta como una apropiación de géneros cinematográficos del primer mundo desde la periferia. Nos interesa en el mismo sentido la tesis *Relato y reconstrucción identitaria: cine chileno y argentino a inicios del siglo XXI*³⁶ (2006) de Catalina Donoso, en la que aplica los conceptos de la Teoría Crítica en materia de estructuración y significación del relato a las particularidades del lenguaje cinematográfico. Aunque este trabajo tiene como eje central la pregunta por la identidad, vale la pena mencionar que en el análisis se enfrenta a obras que ponen de manifiesto el problema de la tensión entre la ficción y la no ficción. Otro título relevante es *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo*

³² Jorge Ruffinelli y Universidad de Guadalajara Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro* (México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2009).

³³ Jorge Ruffinelli, Cristián Sánchez, y Héctor Soto, *El cine nómada de Cristián Sánchez* ([Santiago, Chile]: Uqbar Editores, 2007).

³⁴ Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas* ([Chile]: Uqbar Editores, 2008).

³⁵ Christian León, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, 1. ed, Serie Magíster v. 64 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador : Abya Yala : Corporación Editora Nacional, 2005).

³⁶ Catalina Donoso Pinto, «Relato y reconstrucción identitaria: cine chileno y argentino a inicios del siglo XXI» (Magíster en Literatura, Universidad de Chile, 2006).

*cine argentino*³⁷ (2006), de Gonzalo Aguilar. En este estudio se parte de la preocupación por los cambios acaecidos en los años noventa, y la manera en que se transformó también la práctica cinematográfica en Argentina. Destacamos que este trabajo es construido desde una mirada sociológica desde la cual el autor declara que no se propone pensar las películas sino *con* las películas. Este texto es clave en el proceso de esta investigación puesto que mediante la argumentación demuestra que el cine de los noventa es rupturista, que tiene una sangre nueva porque es realizado por un grupo de jóvenes directores y productores que hacen cine de otra manera. Esta diferencia abarca desde la relación con los presupuesto hasta el casting en el que se tiene una idea clara de por qué no trabajar con actores consagrados.

Estos trabajos revelan una dinámica de investigación creciente sobre el cine latinoamericano y sus aportes para la comprensión de la expresión cinematográfica regional. Han dado cuenta, además, del trabajo de directores emblemáticos de América Latina en diferentes momentos y países. Igualmente han respondido a preguntas sobre el desarrollo de las industrias y sobre la influencia norteamericana en las mismas, así como sobre las relaciones con los Estados y el impacto de las nuevas tecnologías. Pero también es posible constatar que los trabajos anteriormente citados dejan espacios para nuevas preguntas, por ejemplo, sobre la tensión entre los géneros narrativos y lo que ha pasado con la cinematografía latinoamericana más reciente, sobre todo a partir de la década del noventa, en la que se advierten cambios en no escasa medida asociados a otros, correlativos en el panorama político del continente y que aportan en el conocimiento y la comprensión de la cinematografía latinoamericana.

Trabajamos con un corpus delimitado en función de la relación problemática que supone la ficción y la no ficción como separación hegemónica de los géneros cinematográficos; sin embargo, somos conscientes de que es necesario asumir que se trata de una muestra de películas del gran conjunto de producciones que aparecieron en América Latina entre 1990 y 2005, y que por lo tanto los

³⁷ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*, 1a. ed. (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006).

fenómenos observados no son exclusivos de la muestra de filmes analizados en este trabajo, sino que se comparte con otras producciones del periodo estudiado o incluso más recientes. Las producciones que integran el corpus de la presente investigación fueron seleccionadas bajo parámetros definidos en relación a nuestro interrogante principal, siendo este la tensión entre la ficción y la no ficción. Se identificaron tres categorías para la selección: la primera en relación con el origen de los relatos, la segunda con la manera de aproximación a los mismos, y la tercera referente a las temáticas abordadas. Tuvimos así un primer filtro de selección, además buscamos que los relatos, aunque fueran clasificados como ficción o no ficción, tuvieran una vinculación directa con la realidad. Así mismo, buscamos que las películas tuvieran un tratamiento cinematográfico desde el cual se problematizara el estatuto mismo de la distinción entre ficción y no ficción. Y finalmente, buscamos que las temáticas de las películas fueran relevantes en términos sociales, culturales e históricos. Por otra parte, decidimos no trabajar con adaptaciones literarias, puesto que en ellas existe una mediación previa a la producción fílmica. Así, el cruce de estas categorías nos permitió realizar la siguiente selección.

De Argentina: *Garage Olimpo* (1999) de Marcos Bechis, *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Meykinof* (2005) de Carmen Guarini. De Chile: *Johnny Cien Pesos* (1993) de G. Graef Marino, *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano, *Cofralandes I - Hoy En Día (Rapsodia Chilena)* (2002) de Raúl Ruiz, *Y las vacas vuelan* (2004) de Fernando Lavanderos, *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff. Y de Colombia: *La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera, *Rodrigo D no futuro* (1990) de Víctor Gaviria, *Soplo de vida* (1999) de Luis Ospina, *La primera noche* (2003) de Luis Alberto Restrepo y *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra³⁸.

Las películas serán presentadas en el momento que iniciamos los diferentes análisis, así mismo hemos dispuesto las fichas técnicas ampliadas en los anexos para que puedan ser consultadas cuando el lector lo considere necesario. Esta

³⁸ El año de producción de cada película solo aparecerá cuando sea mencionada por primera vez.

ficha cuenta con la sinopsis, la caracterización estética y un comentario que ubica cada producción en el conjunto del corpus.

Estas obras constituyen un conjunto heterogéneo, pues como lo veremos en el desarrollo de la presente tesis, las narrativas y las estéticas se fueron modificando paulatinamente, y es justamente este momento de tránsito lo que nos interesa conocer en detalle. Cada una de las producciones seleccionadas es significativa en el momento de su aparición, porque aborda temáticas específicas, en ocasiones inéditas, y porque presenta propuestas formales novedosas para acercarse a los problemas planteados, así lo reconocen el público y la crítica tanto local como internacional. El reconocimiento y la importancia pueden variar de una película a otra, sin embargo, buscamos conservar el criterio de valor, que entre otros, fuera asignado por los reconocimientos o participaciones en festivales, por las innovaciones formales o por el impacto nacional.

Sin perder de vista el problema principal, consideramos además otras variables, por ejemplo, el éxito de taquilla en películas como *La estrategia del caracol*, *Johnny 100 pesos* y *Garage Olimpo*. El cruce de dos variables como las innovaciones formales, usada para dar cuenta de la identidad y la memoria, se presenta en el caso de producciones como: *Los rubios*, *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*, *Cofralandes*, *Soplo de vida* o *La sombra del caminante*. Así mismo, en estas producciones existe una relación problemática con respecto a los hechos históricos que refieren. La presencia de películas que abordan el tema desde narrativas estructuradas como *Garage Olimpo* y *Amnesia*, se contrastan con obras que desde la experimentación buscan dar cuenta de fenómenos históricos y políticos, nos referimos a producciones como *Los rubios* y *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* que enriquecen el análisis en la medida que permiten ver cómo se entrecruzan ambas vertientes. No solo para los asuntos políticos se abren espacios de experimentación, sino que la exploración de la forma está presente en trabajos con temáticas contemporáneas relevantes como la marginalidad; es el caso de *La libertad*, *Bolivia* y *Rodrigo D no futuro*, producciones en las que se transforma el punto de vista. Así mismo, la búsqueda de una voz propia y una narrativa creativa, acorde con la época, y en la

que se actualiza la pregunta por el sujeto y su lugar en el nuevo orden global, aparecen en películas como *Meykinof* o en *Y las vacas vuelan*. Además, estas producciones interrogan el soporte cinematográfico como medio de reflexión en sí mismo, actualizando el debate sobre la relación entre la ficción y la no ficción, entre lo verdadero y lo falso, entre lo veraz y verosímil. Finalmente, el corpus nos sirve para interrogar categorías transversales concernientes a la representación de la realidad en el soporte cinematográfico³⁹.

Como ya lo hemos mencionado, el periodo seleccionado es de constantes movimientos y en él se configura un cine que, aunque busca diferenciarse del *Nuevo Cine Latinoamericano*, reconoce en él un momento histórico que ha dado lugar al surgimiento de la tradición del cine de la región. Este cine logra estar al día con los debates de las grandes cinematografías del mundo en cuanto a la reflexión sobre el soporte, el cambio tecnológico y las nuevas temáticas. Es también capaz de situarse en una doble articulación de lo global y lo local que interroga el soporte, lo explora en su naturaleza, pero no se aleja, ni se desentiende de su escenario próximo, y es por esto que la imagen que nos ofrece es en ocasiones aterradora y cruda, pero a la vez surgen reflexiones del cine como el arte capaz de devolvernos una reelaboración de los procesos sociales más vivos. En América Latina, como lo plantea Lipovestky, las «democracias todavía frágiles, con un sistema de libertades limitado, los países que se extienden desde México hasta Chile reconstruyen su cine al tiempo que construyen su democracia»⁴⁰. Ciertamente, después de la vuelta a la democracia el cine hace su camino para recuperar los espacios perdidos, para vencer la mordaza que se instaló durante años. Es además el momento de enfrentar la diversificación de la televisión que tomó fuerza en la década del noventa, y que cada vez más se posiciona como el medio de mayor consumo.

Ubicar la reflexión de esta tesis en el lugar de la frontera entre la ficción y la no ficción, resulta de particular interés a la luz del periodo que hemos delimitado. Desde los inicios del cine, la relación de la ficción y la no ficción ha representado

³⁹ Para ampliar ampliar la información del corpus hemos incluido la ficha técnica como anexos.

⁴⁰ Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, y Antonio-Prometeo Moya, *La pantalla global : cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009), 199.

una tensión que ha derivado en la separación de los géneros. Sin embargo, los cambios sociales y políticos de esta época nos permiten ahondar en la interpretación del problema de la representación de la realidad más allá de las separaciones dictadas por la industria en función de la productividad. Lo que fuera una discusión de tipo formal en principio, cambia el horizonte ante los modos de interpretación del mundo actual. Las preguntas que se plantean y que son de mayor interés ya no están solamente vinculadas a definir si una producción es o no es de ficción, sino cómo a través de esta representación se tiene acceso a un mundo particular. Este hecho cobra importancia como una manera de construcción del mundo social y simbólico, y también como lugar en el que se debaten los temas más importantes de orden económico, político y moral. Hoy, a diferencia de otras épocas, es en las pantallas, en sus múltiples soportes, donde se libran las luchas por el poder, por el reconocimiento de los derechos y por la legitimación de unos discursos sobre otros. La globalización y la homogenización constituyen un campo de disputa. El uso, la fusión, la indeterminación de las fronteras entre realidad y ficción no solo constituyen maneras de narrar y de realizar búsquedas artísticas, sino que son también un síntoma de los cambios de pensamiento y de paradigmas desde los cuales se comprende el mundo. De esta manera, se instala en estas producciones el espíritu de una época, un momento de reconfiguración de los escenarios sociales, culturales y artísticos.

El presente trabajo de investigación está estructurado en tres partes. La primera tiene como objetivo reconocer el marco histórico del periodo, por ello nos interesa resaltar los hechos de mayor relevancia política en cada uno de los países. Asimismo, la manera como se asumió la cultura en este momento y específicamente las transformaciones legislativas que regulan la producción cinematográfica en cada país. Estas transformaciones tuvieron incidencia directa sobre los espacios de formación, circulación y exhibición. A partir de este contexto es que podemos entender y analizar las producciones cinematográficas de este periodo.

En la segunda parte desarrollamos la noción de realismo como eje teórico de aproximación al corpus. Adicionalmente, como categoría y concepto, el realismo

nos permite desarrollar una discusión que involucra parte de la naturaleza de cine como un arte de masas, definido en su «pauta formal como la derrota de la distinción clásica entre estilos bajos y elevados, y en la consiguiente atribución de valor estético a lo cotidiano y vulgar»⁴¹. Asimismo, reflexionamos sobre la naturaleza de cine como reproductor mecánico de la realidad, y como potencial creador que a su vez nos permite hablar de realismo artístico. Del mismo modo, revisamos los movimientos cinematográficos que han desarrollado el realismo estético y que han sido más significativos para el cine latinoamericano.

En la tercera parte ahondamos en la relación entre la ficción y la no ficción desde de la manera como se han configurados los discursos sobre cada uno de estos géneros, así como la relación del cine con otros discursos sobre la realidad. A partir de esto realizamos un análisis formal de los procedimientos propios del lenguaje cinematográfico en el que es posible evidenciar la manera en que estas películas replantean el uso de los mismos.

Con esta investigación esperamos contribuir al conocimiento de un momento histórico específico y de cómo la cinematografía se convierte en una producción que logra entender y transmitir el pulso de los acontecimientos a la vez que cuestiona y transforma sus propios medios de expresión.

⁴¹ Contreras, Sandra, «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea», *Orbis Tertius*. año XI, número 12, 2006 (s. f.), <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>.

PRIMERA PARTE

TRANSFORMACIÓN, MOVIMIENTO Y CREACIÓN ENTRE 1990 -2005

El periodo del que nos ocupamos en la presente investigación es un punto de articulación entre el siglo XX y el XXI. El final de los años ochenta y los cambios políticos internacionales marcaron un punto de quiebre, una situación que se vio reflejada en procesos paralelos en diversos ámbitos de la vida nacional, y a su vez en diferentes países de América Latina. No en poca medida, en Argentina, Chile y Colombia se dieron cambios en los regímenes políticos, en los sistemas económicos y en los procesos sociales en esta década y media: 1990-2005. Estos procesos se ven representados en las cinematografías nacionales, pero también las políticas de Estado frente a la producción cultural, y audiovisual en particular, sufren modificaciones sustanciales. En la primera parte de esta tesis definiremos un marco histórico que nos permita situar espacial y temporalmente la producción estudiada. No se trata de mera información de contexto; sino un análisis transversal de los cambios acaecidos en los tres países desde el cual se produce una articulación inédita en el abordaje del periodo y el corpus estudiado. Así también, un análisis en conjunto de la legislación cinematográfica de estos tres países es una construcción que sienta las bases del trabajo subsiguiente. Como un trabajo que se inscribe en los Estudios Culturales Latinoamericanos, la contextualización de los vertiginosos cambios de la época es parte de la metodología y del análisis en sí mismo, pues de lo contrario, no hubiera sido posible encontrar las relaciones, ver los procesos, y entender que las cinematografías latinoamericanas viven procesos paralelos vinculados al propio devenir histórico de la región.

Esta parte está dividida en cinco capítulos, el primero de ellos dedicado a los cambios de mayor relevancia en el terreno económico y político. La configuración de un nuevo escenario en un mundo cambiante que se rige por procesos globalizadores, con tendencia a la homogenización del pensamiento y la cultura, nos obliga a hacernos preguntas sobre la identidad en este escenario, por esta razón será el tema central del segundo capítulo. Los cambios específicos en las políticas culturales y audiovisuales, la transformación en el trato con los Estados, y la permanencia del compromiso con la cinematografía nacional, lo trataremos en el tercero. Por su parte, en el cuarto y el quinto capítulos nos concentraremos en aspectos propios de la cinematografía. En el cuarto capítulo abordaremos las transformaciones que se dieron en los espacios de formación, circulación y

exhibición que determinan la visibilidad y relevancia de las producciones. Y en el quinto y último capítulo de la primera parte, tendremos un panorama introductorio de los contenidos de las producciones de la época, preguntándonos cuáles fueron las historias, los personajes y los escenarios de las películas producidas en el periodo analizado.

Con la primera parte de esta tesis buscamos tener un panorama amplio del contexto social y político en el que se inscribe el corpus de películas con las que trabajaremos en las dos partes siguientes.

CAPÍTULO I

TRANSFORMACIONES POLÍTICAS Y ECONÓMICAS

Los años noventa representaron un momento de cambios políticos en el mundo entero. Las recesiones económicas experimentadas en la década del ochenta se harían cada vez más graves, pero no fue hasta el inicio de la década del noventa, con el llamado desplome del *socialismo real* cuando el mundo reconoció la gravedad de las crisis económicas. Como afirma Hobsbawm «hubo que esperar a principios de los años noventa para que se admitiese que los problemas económicos del momento eran peores que los de los años treinta»⁴². En los países que estudiamos, sucedieron hechos políticos y económicos que afectaron los procesos culturales y la vida social de sus habitantes. Los hechos políticos tuvieron como eje principal la democracia, bien fuera su restitución, consolidación o transformación. En América Latina, las democracias son jóvenes e inestables, la mayoría de los países ha vivido golpes de estados en más de una ocasión, y los avances políticos son lentos y aún precarios. Los países de los que nos ocupamos no son la excepción, y aunque el centro de este trabajo no es el análisis histórico, es necesario revisar los principales acontecimientos que marcaron el periodo que nos interesa.

A inicios de la década en América Latina, el gran cambio económico estuvo en relación con la radicalización del modelo neoliberal, cuyas principales características son: el desmonte del Estado, el fortalecimiento de la economía de mercado y el desarrollo “hacia afuera” o apertura económica⁴³. Sin embargo, también hubo presencia de luchas y resistencias de los sectores menos favorecidos, y de sectores pertenecientes a las clases medias, para quienes estos cambios significaron entrar a las estadísticas de desempleo y pobreza. Así, los ciudadanos de fin de siglo tuvieron que arreglárselas para lograr subsistir bajo fenómenos como la pauperización, la disminución de empleos, los incrementos

⁴²E. J Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Buenos Aires: Crítica, 2006), 404.

⁴³Teófilo Vásquez, «La Constitución del 91, entre los derechos y el modelo de desarrollo.», *Institute for Research and Debate on Governance*, accedido 16 de junio de 2011, <http://www.institut-gouvernance.org/en/analyse/fiche-analyse-238.html>.

inflacionarios y el paso de economías locales de producción a economías globales de capitales. La consolidación de las democracias y la imposición del modelo *neoliberal* configuraron escenarios en los cuales hubo presencia de movimientos políticos y sociales complejos y en ocasiones contradictorios.

1. Modernización del Estado y apertura económica en Colombia

En Colombia, al iniciar la década de noventa uno de los cambios más significativos fue la instauración de una nueva Constitución Política. En la década del ochenta, la sociedad entera se vio afectada, pues además de las luchas de la guerrilla en el campo y el surgimiento de grupos paramilitares, la violencia se incrementó con el crecimiento del narcotráfico, lo que desató en las ciudades capitales la guerra entre carteles de la droga. También fue la época de la guerra sucia⁴⁴ en la que fueron asesinados los miembros de la *Unión Patriótica*, partido político de izquierda, creado por varios actores sociales tras las negociaciones políticas con la guerrilla de las FARC durante el gobierno de Belisario Betancur.

El cambio de Constitución tuvo entre otros, dos antecedentes concretos. Primero, las negociaciones de paz con el grupo guerrillero M-19 que se llevaron a cabo durante la presidencia de Virgilio Barco (1986-1990), pues en ellas este grupo armado exigía, entre las condiciones para deponer las armas, era la creación de una *Asamblea Nacional Constituyente*. Y el segundo antecedente, fue el movimiento estudiantil que tuvo como resultado la inclusión de lo que se conoce como la séptima papeleta, por medio de la cual se le ordenó al Poder Ejecutivo la conformación de la *Asamblea Nacional Constituyente*.

El respaldo a esta iniciativa por algo más de dos millones de votos que informalmente fueron escrutados, creó una situación de facto que el gobierno implementó mediante el decreto 927 de 1990, por el cual se facultó a la organización electoral para contabilizar los votos que se depositaran en las elecciones presidenciales del 27 de mayo para

⁴⁴En el contexto colombiano la expresión guerra sucia hace referencia al conflicto armado irregular, que viola los tratados del Derecho Internacional Humanitario, y en el cual la población, y principalmente los líderes sociales y políticos de izquierda son asesinados.

expresar apoyo o rechazo a la posibilidad de convocar una asamblea encargada de reformar la Constitución⁴⁵

Este proceso demostró una fuerza ciudadana que logró material su deseo en una decisión trascendental. Tampoco hay que olvidar que el 18 de agosto de 1989, durante su campaña a la presidencia fue asesinado el candidato liberal Luis Carlos Galán. Un líder que a sus cuarenta y seis años se perfilaba como el próximo presidente pues con su asesinato «todos los colombianos sentimos que la esperanza de un futuro mejor, se iba con el (sic) a la tumba del olvido»⁴⁶

La renovación de la Constitución de 1886, con la participación de un amplio sector de la población civil constituyó un mecanismo de integración de la diversidad social, del reconocimiento de grupos marginales, y de la inclusión de derechos antes no considerados. La renovación constitucional fue un proceso inédito en la historia del país que contó con el apoyo popular y que constituyó el inicio de un proceso de transformación y de modernización democrática, así como de la construcción de un discurso integrador y renovador de las fuerzas políticas.

En este contexto, la Constitución se presentaba como una instancia pacificadora que introdujo en el país una serie de inclusiones y de ratificaciones de derechos para grupos étnicos y otras minorías. Así mismo, fueron pilares de este proceso la promulgación del Estado de Derecho como principio rector y la creación de una Corte Constitucional garantizara la supremacía de los derechos ciudadanos. Esta Constitución renovada significó un gran paso en la construcción de un discurso incluyente, con mecanismos reales de participación ciudadana. De hecho, contó con la participación de grupos de izquierda, minorías étnicas y religiosas en el proceso, es decir, que por primera vez había una representación plural, pues hasta entonces en Colombia el bipartidismo y la religión católica habían predominado en el poder. El resultado, es una carta magna progresista, amplia, casi utópica, que ha veinte años de su promulgación ha librado al país de caer en las sombras dictatoriales, y ha ofrecido a los ciudadanos herramientas que

⁴⁵ Augusto Hernández Becerra, «CONVOCATORIAS AL PUEBLO EN COLOMBIA | banrepcultural.org», accedido 5 de noviembre de 2013, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo2003/convocatorias.htm>.

⁴⁶ «Homenajes en todo el país a Luis Carlos Galán - Archivo - Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com», accedido 5 de noviembre de 2013, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-65677>.

como la Acción de Tutela, representan mecanismos reales de reivindicación de sus derechos.

Sin embargo, con todos los buenos augurios que tuvo este hecho que se entendió como acto que re-fundaba el Estado, que se interpretó como una revolución pacífica, y que se esperaba que fuera la salida a los múltiples problemas de violencia e injusticia social, la implementación de la misma y los resultados aún siguen siendo insuficientes. No solamente el conflicto no se detuvo, y la violencia continúa siendo un grave problema en el país, sino que el escenario empeoró con el auge y diseminación del narcotráfico, los crímenes de los paramilitares, el desplazamiento forzado y la corrupción, lo cual hace pensar a los ciudadanos que este sueño de la Constitución no solo no se cumplió sino que es la causa de la agudización de los males. No obstante todas las limitantes que puedan atribuirse a la Constitución del 1991, es cierto que su texto es modelo en cuanto a la inclusión de derechos exigibles, tanto los denominados de primera generación, como también aquellos derechos de tercera generación (económicos, sociales y culturales) e incluso, lo que es novedad en América Latina, los derechos colectivos y de medio ambiente⁴⁷.

A dos décadas de su promulgación, los estudiosos ven el mayor obstáculo para su implementación plena el predominio del modelo económico de corte *neoliberal*, que se adoptó consecutivamente por los diferentes gobiernos. El proceso que se conoce como *Apertura económica*, iniciado en el gobierno de César Gaviria entre 1990 y 1994, implementó las medidas económicas para insertar el país en las lógicas de los mercados globalizados. Como lo describe Garay⁴⁸, estas medidas abarcaron incluso la Constituyente, que entre otros, otorga autonomía al Banco de la República y permite un proceso de descentralización mediante el cual se realizarían transferencias de recursos corrientes a las regiones destinados a la salud, la educación y los servicios públicos. Las consecuencias de las medidas económicas en relación al deterioro social y laboral se sintieron de

⁴⁷Vásquez, Teófilo. La Constitución del 91, entre los derechos y el modelo de desarrollo. Ciudadanía, derechos económicos, sociales y culturales y medidas de ajuste económico. Op. cit.

⁴⁸Garay, Luis Jorge. *Colombia: estructura industrial e internacionalización 1967-1996*. Edición original: Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2004.

manera contundente pues las cifras de inflación llegaron al 32.4 % en 1990 y en el desempleo llegó casi al 12% en 1996.

Si por un lado se pretendió transformar y modernizar el pacto entre el gobierno y la sociedad ampliando los derechos exigibles, por otra parte el modelo económico acogido pretendía un Estado menos interventor, menos controlador, para llevar a cabo las medidas de desregularización que iban en aumento en la economía internacional. Además de lo anterior, en los años venideros la violencia continua y como parte de ello aparecen fenómenos como el desplazamiento, como lo afirma Archila:

Lo que resta de los años noventa va a ser un reflejo de las tensiones de la sociedad colombiana en torno a tres ejes: la creciente violencia no solo de la insurgencia sino del paramilitarismo y el narcotráfico; la imposición del modelo neoliberal; y la difícil construcción de una democracia más plural e incluyente ⁴⁹.

Todos estos problemas, como veremos más adelante, han sido abordados por la producción cinematográfica nacional de la época. En este sentido es posible señalar el rol crítico de los cineastas que pese, a que no existe una industria de producción abundante, diversa y constante, da muestras de este descontento a través de las producciones del periodo. Incluso para el sector cinematográfico colombiano se vivían momentos de incertidumbre, pues en 1993 llegaba a su fin la Compañía de Fomento Cinematográfico —FOCINE—. Como lo describe Guillermo Jaramillo «el cine colombiano, [...] es actualmente un velero abandonado que depende ahora de un aventurero que esté tan loco como para lanzarse a navegar con él, con un alto riesgo de naufragar en el intento»⁵⁰. Para este momento estaba claro el desgate de FOCINE, experiencia que había comenzado en 1978, pero ya no era sustentable y a pesar de que bajo este régimen se produjeron una treintena de películas, la falta de estrategias para la exhibición, las fallas del sistema de endeudamiento, y el hecho de tener que asumir las pérdidas que dejaban los proyectos, además de la alta cuota burocrático, dieron fin a un época del cine

⁴⁹Mauricio Archila Neira, «Protesta, movimientos sociales y democracia en Colombia (1975-2007)», en *Temas y procesos de la historia reciente de América Latina*, ed. Margarita López Maya, Carlos Figueroa Ibarra, y Beatriz Rajland (Santiago de Chile: Editorial ARCIS, Universidad de Arte y Ciencias Sociales : CLACSO, 2010), 124.

⁵⁰Guillermo Jaramillo, «Focine: Tiempo de morir», *Kinetoscopio N°18 Vol.4*, abril de 1993, 19.

nacional. Pero más allá de estas razones, era claro que las ataduras neoliberales y las ansias de privatización total eran un obstáculo para el desarrollo de la cinematografía nacional.

Esta no era una situación exclusiva de Colombia, existía también entre los críticos y cineastas latinoamericanos una sensación de crisis. La disminución en el número de producciones hacía pensar que no era nada prometedor el futuro de la cinematografía de la región. A propósito, el crítico Orlando Mora, aludía a las figuras emblemáticas de otros tiempos que continuaban produciendo como una señal de que pese a lo ocurrido quedaban sentadas las bases de una tradición en el cine de la región.

Por lo menos para entender que en estos años logramos crear una cierta tradición, que nos quedan figuras que vienen de esos días y que siguen teniendo presencia (Solanas, Guiétierrez Alea, Subiela), que el cine latinoamericano no es un desconocido para nuestros públicos y que ya no sorprende que una película de Román Chalbaud o Francisco Lombardi supere en taquilla las superproducciones norteamericanas. Lo anterior, por supuesto, sin pretender desconocer la severidad de la crisis que ahora vivimos y que se materializa en la reducción drástica o desaparición casi total de la producción en todos los países⁵¹.

Si bien podemos coincidir en que se construía sobre las bases de una cierta tradición, será principalmente por el trabajo de las nuevas generaciones de donde provendrán los cambios después de la crisis, pues como lo veremos más adelante, las producciones contemporáneas también se encargaron de actualizar la reflexión crítica sobre las sociedades latinoamericanas.

2. Chile y el regreso a la democracia

En Chile, los años noventa representaron el regreso a la democracia tras diecisiete años de dictadura bajo el gobierno del general Augusto Pinochet, quien accedió al poder mediante uno de los golpes de estado más violentos de los instaurados en el Cono Sur, dando fin al gobierno de Salvador Allende. Una de las

⁵¹Orlando. Mora, «El cine latinoamericano La nueva encrucijada», *Kinetoscopio N°19 Vol.4*, junio de 1993, 68.

particularidades del caso chileno en relación a los otros dos países, es la temprana adopción del modelo económico neoliberal, si bien fueron medidas que surgieron de iniciativas civiles, fue gracias a la existencia del régimen que pudieron ser aplicadas con todo el rigor, pues finalmente era la cúpula militar la que tomaba las decisiones⁵². El desmonte del estado benefactor y la apertura a las importaciones marcaron la dirección de las medidas económicas que se dieron en los primeros años del gobierno militar en la década del setenta, mientras que en otros países del continente las medidas de corte neoliberal se instauraron más sólidamente tras la crisis mexicana de 1982.

Para los observadores y críticos del modelo neoliberal chileno resulta curioso constatar la extraña convivencia entre un grupo de tecnócratas que predicaba la más irrestricta libertad económica, con un conjunto de uniformados que ahogaban sistemáticamente las libertades políticas. La experiencia de fusionar los principios de una economía libre con las prácticas represivas de un régimen de fuerza, provocó incluso la crítica de Milton Friedman quien con ocasión de la crisis de 1982-83, sentenció que el régimen autoritario terminaría por asfixiar la libertad económica. De esta manera, Friedman se mostró proclive a acelerar una apertura política en Chile. Después, los efectos de la crisis le darían la razón, cuando el régimen de Pinochet tuvo que ceder espacios de libertad política⁵³.

Una vez restituida la democracia, el modelo económico fue legitimado no solo como parte de las negociaciones de la transición sino también como una necesidad de insertar el país en las economías del momento. El hecho de que el modelo se hubiera instalado de manera temprana y bajo una dictadura, permitió que también en los años noventa se tuviera mayor conocimiento sobre las consecuencias y exclusiones que el mismo modelo había significado en la sociedad. Por eso, uno de los puntos más importantes en las agendas de los gobiernos posteriores será la atención a las demandas sociales y a las necesidades de implementar políticas de inclusión social, aunque del mismo modo será necesario dar curso al crecimiento de la economía.

⁵²Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *El golpe después del golpe: Leigh vs. Pinochet: Chile 1960-1980*, 1. ed, Historia (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003), 98.

⁵³Manuel Delano y Hugo Traslaviña, *La herencia de los Chicago boys* (Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1989), 21.

El cambio más significativo, y que marca el inicio de periodo que nos ocupa, tuvo su comienzo a finales de los años ochenta cuando se gestó en Chile un importante movimiento que le permitiría al país dar fin al gobierno militar que se impuso por la fuerza en el año de 1973. No fue solo la creación de la *Concertación de Partidos por la Democracia*, que agrupó a los opositores del régimen, lo que posibilitó el cambio de gobierno, sino y sobre todo la maniobra mediante la cual fue posible llamar a un referéndum dentro del marco de la Constitución de 1980 y de la lógica del régimen militar⁵⁴. Este proceso mostró la capacidad organizativa y participativa de la sociedad chilena, y la fuerza que aún existía, pese al desmedro y a la desarticulación de las organizaciones sociales. La evidencia de esto fue la respuesta en las urnas, y así se mostró la capacidad para restituir la democracia. Sin embargo, la transición fue compleja, pues tras el modelo de elección presidencial democrática, seguían operando parte de la institucionalidad y prácticas políticas del régimen; quizá la más significativa de estas sea la Constitución de 1980 que sigue vigente hasta la fecha.

Como lo explica Tomás Moulian, se trató de una triada en la que militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales o transnacionales que le dieron forma a una sociedad naturalizada paulatinamente, «esta triada construyó una sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir»⁵⁵ La descripción de Moulian, se corresponde con la sociedades actuales en las que el modelo económico se convierte en el centro del ejercicio ciudadano, en el que además, como el mismo lo agrega más adelante, existe una obsesión por olvidar estos orígenes. Para el inicio de siglo, la situación del país estaba regida por un modelo socio-económico de libre mercado implementado durante el gobierno militar. Chile, comienza la restitución democrática bajo los modelos políticos y económicos heredados de la dictadura.

En cuanto a la producción cinematográfica, la democracia significó el retorno al país de muchos cineastas que se encontraban en el exilio, así como también la

⁵⁴ Véase: Mauro Salazar y Miguel Valderrama, *Dialectos en transición: política y subjetividad en el Chile actual*, 1. ed, Colección Sin norte (Santiago: Lom Ediciones : Universidad Arcis, 2000).

⁵⁵ Tomás Moulian, *Chile actual : anatomía de un mito*, 3. ed. (Santiago: LOM Ediciones, 2002), 28.

vuelta a la libertad de expresión y de creación que estuvo fuertemente limitada. Uno de los signos que se entendió como un punto de partida hacia un futuro promisorio, fue la celebración del Tercer Festival de Cine Latinoamericano en Viña del Mar, que había sido suspendido desde 1969, y cuya característica desde sus inicios fue la de abrir un espacio de encuentro para la cinematografía latinoamericana. El ambiente era de entusiasmo, pues no solo había mejores condiciones que permitía una mayor libertad creativa sino que los cineastas contaban con apoyo del gobierno y con la posibilidad de organizarse, lo que permitió la finalización de películas y el estreno de las que se habían terminado o hecho en el exilio. Este momento se presenta pues como una reactivación del sector audiovisual chileno. Pero a mediados de la década ya estaba claro que este entusiasmo inicial no tenía un sustento legislativo ni institucional. La producción cinematográfica se encontraba de nuevo de cara a los esfuerzos propios de los cineastas, pues no se contaba tampoco con el desarrollo de una industria que dentro de la economía de mercado permitiera implementar sistemas de producción rentables. Como lo veremos en relación con la legislación cultural, tendría que pasar todavía algún tiempo para que se consolidara una normativa que apoyara el desarrollo cinematográfico.

3. Argentina de la transición a la crisis

En Argentina, en cambio, la democracia se restituyó en 1983, con lo cual para el inicio de los años noventa había transcurrido ya el periodo del primer presidente elegido democráticamente, Raúl Alfonsín. Durante el periodo de Alfonsín, se tomaron medidas contra los diferentes abusos cometidos por los gobiernos de facto. En sus primeros días de gobierno, Alfonsín, que contaba con una amplia militancia en el tema de los derechos humanos incluso desde antes de que los militares llegaran al poder, sancionó decretos para enjuiciar a las Juntas Militares que gobernaron entre 1976 y 1983, y creó la CONADEP, *Comisión Nacional Contra la Desaparición de Personas*. La pronta actuación del nuevo gobierno argentino y de las organizaciones de derechos humanos, permitieron que

rápidamente se juzgaran y condenaran a miembros importantes de las Juntas Militares, lo cual constituye una particularidad de la transición argentina. Sin embargo, las decisiones que en principio representaron un incremento en la popularidad de Alfonsín, después se convertirían en motivadores de rebelión entre las Fuerzas Armadas, amenazando con nuevos golpes de estado. Los problemas de insurrección militar terminaron con la sanción de la Ley de *Punto Final* (1986)⁵⁶ y la Ley de *Obediencia Debida* (1987)⁵⁷, que no solo acabaron con la popularidad de Alfonsín, sino que generaron gran frustración entre los familiares de las víctimas y familiares de detenidos desaparecidos ya que dieron fin de manera abrupta a los procesos judiciales emprendidos, dejando en la impunidad los crímenes cometidos por los militares. Sin embargo, las insurrecciones militares no fueron las únicas preocupaciones de este primer gobierno democrático. También los problemas económicos que se agudizaron en los años ochenta implicaban retos en materia de reestructuración social y demandaban atención prioritaria.

Como el resto de los países de América Latina, en Argentina los años ochenta fueron difíciles en términos económicos, pero con agudos problemas como: hiperinflación, aumento en los niveles de pobreza, desempleo, endeudamiento, etc.

El 6 de febrero de 1989 el gobierno anunció la devaluación del peso —que devoró la fortuna o los ahorros de quienes no supieron retirarse a tiempo—e inicio un periodo en que el dólar y los precios subieron vertiginosamente y la economía entro en descontrol. Luego de largos periodos de alta inflación, había llegado la hiperinflación, que destruyó el valor del salario y la moneda misma y afectó la misma producción y circulación de bienes⁵⁸.

Posteriormente, Alfonsín renunció al poder seis meses antes del plazo constitucional; después de que a finales de mayo el fenómeno de hiperinflación agudizara la crisis y se dieran asaltos y saqueos a supermercados que fueron duramente reprimidos. El fracaso alfonsinista fue, en parte, un intento voluntarista

⁵⁶La Ley de Punto Final, daba sesenta días para procesar a los acusados por delitos de lesa humanidad durante los gobiernos militares.

⁵⁷El nombre de esta ley alude al concepto militar según el cual los suboficiales cumplen órdenes de sus superiores, con lo cual no era posible castigar a quienes bajo este concepto cometieron delitos contra los Derechos Humanos.

⁵⁸Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, 1. ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994), 367.

que no atinó a reconocer que los efectos de la dictadura se hallaban diseminados a lo largo de un tejido social y cultural virtualmente desintegrado.

Así describe los años noventa Tomás Abraham bajo el subtítulo de *realismo trágico*:

Todos mandaban y nadie gobernaba. Los sindicatos decretaban su sucesión ininterrumpidas huelgas. Las Fuerzas Armadas se hallaban en estado de insubordinación respecto del Poder Ejecutivo. Los que manejaban el poder financiero decidieron sacar sus fondos de los bancos. La policía contemplaba cuando no organizaba el asalto a los hipermercados. El país vivía un estallido hiper-inflacionario que licuaba el valor de la moneda. Se terminaba un nuevo sueño, el sueño europeísta que quería colocarnos junto a la Italia moderna y a la España moderna en pocos años. [...] Lo que había mostrado en el 89 era que el mundo también había cambiado. El socialismo de Estado había decretado su derrota y la ideología revolucionaria comunista se había quedado sin antecedentes históricos⁵⁹.

Además, entre las medidas económicas de la época se destacan la dolarización de la economía y la privatización de las empresas estatales, que fueron reforzadas durante el gobierno de Carlos Menem. Para Romero, la llegada de Menem al poder estuvo ligada a su gran capacidad para reunir en torno suyo todos los segmentos del peronismo, dirigentes sindicales, antiguos militantes de la extrema derecha o extrema izquierda, que le permitieron explotar su figura de caudillo tradicional⁶⁰. Adicionalmente, logró una reforma constitucional para presentarse nuevamente como candidato presidencial en 1995. El segundo periodo presidencial de Menem estuvo marcado por escándalos políticos y económicos pues aparecen las primeras denuncias sobre las mafias en el gobierno y se toman medidas en temas económicos que harán cada vez más aguda la crisis del país. El gobierno de Menem mostró las contradicciones entre su filiación partidista y las estrategias con las que aplicó los postulados peronistas para justificar las decisiones de corte neoliberal, aunque su gobierno fuera visto como parte de esta tradición puso fin al estado de bienestar de Perón.

En diciembre de 1999, Fernando de la Rúa llega a la Casa Rosada, y rápidamente tendrá que afrontar las medidas de contención económica conocidas

⁵⁹ Tomás Abraham, «Prólogos impublicables.», *Revista El Amante*, julio de 2001, 52-55

⁶⁰ Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, 365.

como el *corralito*. Su periodo terminó abruptamente dando paso a una profunda crisis en el gobierno y un descontento generalizado que se manifestó en el cacerolazo de diciembre de 2001. Tras el fracaso de Adolfo Rodríguez Saá, que fue presidente por siete días, Eduardo Alberto Duhal terminó el periodo correspondiente; sin embargo, llamó a elecciones seis meses antes de lo esperado. Además del trasfondo político el problema económico tuvo consecuencias directas y concretas, que se materializaron en cifras como 47 mil millones de dólares con restricciones bancarias y cambiarias, la disminución del comercio hasta en un cincuenta por ciento y cinco millones de desempleados⁶¹.

Los problemas de desempleo, de empobrecimiento y la consecuente aparición de sujetos marginales en las calles de Buenos Aires, serán parte de los temas abordados por la cinematográfica argentina desde mediados de los años noventa. Este es un importante punto de giro en cuanto a las narrativas tradicionales, pues sin dejar de lado lo que representa el cine sobre la dictadura principalmente desde la perspectiva de las víctimas, esta marginalidad empieza a estar también en el centro de las historias. Sin embargo, la crisis como tal o los momentos álgidos de diciembre de 2001 solo aparecen tangencialmente, es decir, que a diferencia de lo que se podría pensar, la coyuntura no se abordó como tema principal, sino que son las consecuencias dejadas por esta lo que se convirtió en tema. Tampoco los asuntos políticos, los problemas de gobernabilidad, las negociaciones con el Fondo Monetario Internacional, o las denuncias en relación a la corrupción política fueron temas desarrollados en las películas de la época. Entre tanto, se gestaba un importante cambio que, como lo veremos más adelante, estuvo relacionado con los realizadores egresados de las escuelas locales, lo cual significó una revitalización de las temáticas de las que se ocupaba la cinematografía anterior. De igual manera, la dolarización de la economía permitió la renovación tecnológica, que impulsó la producción independiente e incrementó el número de estrenos en el último lustro de los noventa y el primero del nuevo siglo. Esto permitiría la configuración del denominado Nuevo Cine

⁶¹ Para conocer detalles de este fenómeno ver: Lucio Di Matteo, *El corralito: así se gestó la mayor estafa de la historia argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2011).

Argentino—NCA—, que aunque no se trató de un movimiento como tal, ya que no tuvo ni orgánica ni manifiestos, sí fue una ruptura en cuanto a la estética⁶².

Las crisis económicas y políticas que tuvo que afrontar la Argentina en este periodo dejaron un amplio sector de la población pauperizada, fragmentada y descreída del sistema. Las manifestaciones de descontento tuvieron lugar en el arte, y el surgimiento de un cine que da cuenta de ello hace parte de las maneras en las que los argentinos respondieron este momento histórico.

⁶²César Maranghello, «El nuevo cine argentino», en *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, ed. Juan Vargas, 1a ed. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011).

CAPÍTULO II

REAFIRMACIÓN DE LA CULTURA COMO LUGAR DE IDENTIDAD

En el inicio del nuevo milenio, los modelos económicos imperantes plantean desafíos a las sociedades que, como las latinoamericanas no han consolidado el proyecto de modernidad. En este contexto, la cultura juega un rol fundamental en tanto que opera como resguardo de la identidad, de la memoria y como el lugar desde el cual sectores de la sociedad manifiesta su descontento o expresan su forma de afrontar el nuevo modelo transnacional. En este sentido, el cine como parte de la producción cultural y medio de reelaboración de relatos vinculados a los diferentes momentos históricos, es el medio propicio para que aparezcan producciones que, aunque no mantiene la tendencia política militante del pasado, se convierten en una reflexión crítica sobre el presente. Pese a que en ninguno de los países estudiados existen condiciones óptimas de producción en términos materiales, y los cineastas siguen luchando por sacar a flote sus proyectos, el cine no ha renunciado a su apuesta de mostrar de manera crítica el presente y el pasado reciente. Debido a estas condiciones, la producción cinematográfica no logra consolidarse como una industria del entretenimiento aunque se realizan producciones con vocación eminentemente comercial.

Después de la década del cincuenta, con el desarrollo y la posterior popularización de la televisión, —Argentina 1951, Colombia 1954, Chile 1959—la imagen en movimiento se instala con una contundencia cada vez mayor en los espacios tanto públicos como privados. Así mismo, los discursos estarán asociados a imágenes que hacen parte constitutiva de su fuerza argumentativa. El lugar de la imagen se resitúa y se resignifica a partir del desarrollo creciente de las tecnologías relacionadas con su producción. Si bien el cinematógrafo fue el primer desarrollo técnico que logró crear la imagen en movimiento y construir relatos a partir de ella, serán los desarrollos tecnológicos posteriores, como el video y el digital, los que permitirán que la imagen se instale en el ámbito privado y que

paulatinamente se convierta en una referencia obligada del mundo contemporáneo.

El uso del cine, o más ampliamente de la imagen en movimiento, tuvo en la segunda mitad del siglo veinte objetivos disímiles. Su característica transversal fue lo que le permitió llegar al público masivo, de tal manera que consiguió tener un alto nivel de penetración y los códigos propios de este lenguaje se hicieron familiares. Aunque las industrias del entretenimiento han predominado en los mercados cinematográficos, también se han desarrollado productos audiovisuales que se emiten de manera sistemática con fines publicitarios, informativos, propagandísticos o institucionales. De esta manera, los mensajes transmitidos a través de la imagen en movimiento logran altos niveles de cercanía. El público se fue familiarizando con la estética cinematográfica, y más tarde con la televisiva; así los primeros planos dejaron de ser monstruosos y conceptos como el fuera de campo o la voz en off se entendieron en su dimensión narrativa y técnica. Adicionalmente, gracias a las convenciones reafirmadas durante décadas, las audiencias podían reconocer aquello que estaban viendo. Toda esta construcción será crucial para instalar el audiovisual como un discurso en el que más tarde los públicos se reconocerían.

La influencia del cine en la sociedad ha sido diversa y ha mostrado sus diversas caras, con razón como sostiene Gubern existe una doble influencia.

No es posible dudar de la influencia social que ha tenido el cine en la formación de valores, de las modas y de los conocimientos en nuestro siglo [...] Pero es cierto que desde los trabajos pioneros de Sigfried Kracauer, se ha visto con razón en los textos fílmicos un valor sintomático, como expresión, con frecuencia inconsciente, del malestar, de las aspiraciones, de las frustraciones de las esperanzas y de los traumas colectivos latentes en cuerpo social⁶³.

Este planteamiento resulta pertinente para el periodo del que nos ocupamos en el que justamente, es en los medios audiovisuales donde se reconstruyeron los fragmentos de las sociedades que en la década del noventa se enfrentaban con los fenómenos globalizadores. Sin desconocer que, vía la pantalla se seguían

⁶³Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, 2a ed. (Barcelona: Anagrama, 1999), 117.

exhibiendo con gran éxito las producciones extranjeras, fue en la incipiente producción nacional donde el reconocimiento de temáticas puntuales, personajes o situaciones políticas locales tuvieron lugar.

Para los años noventa, no solamente el relato informativo local fue el lugar privilegiado para entender lo que pasaba en el entorno inmediato, sino que las producciones locales volvieron a cautivar las audiencias. El caso de *La estrategia del caracol* (1993) por ejemplo, que con una taquilla de un millón y medio de espectadores, se convierte en la segunda película más taquillera, después de *El taxista millonario* (1979)⁶⁴. Es de esta manera que las salas vuelven a llenarse, tanto en las ciudades principales como las salas de provincias, y se muestra el potencial del relato con elementos locales, con problemáticas vigentes y con un modelo narrativo clásico fácilmente identificable. Esta producción, aunque plagada de estrellas de la televisión local, presenta un giro en las narrativas que se desarrollarán más ampliamente a partir de los años noventa. Nos referimos a la inserción de personajes marginales y desposeídos, y de una trama en la que se daba un enfrentamiento épico entre clases. Sin embargo, dicho enfrentamiento no se presenta en clave de cine militante, ni de discurso doctrinario o con visos políticos, sino que, como lo desarrollaremos en el capítulo siguiente, la presencia del personaje español y la lucha de los habitantes de la casa, remiten a elementos de las identidades populares. De algún modo, la reacción del público de asistir masivamente a las salas es una respuesta al miedo y al silencio que se impuso en la época; y es también el reconocimiento a una mirada alternativa frente a la escena apocalíptica que presentan los medios informativos sobre la guerra de los carteles del narcotráfico. La guerra entre los carteles, se presentó principalmente en Medellín y Cali, esto significó una fuerte oleada de violencia en las ciudades entre las que sucesos como carros bombas, crímenes selectivos, o indiscriminados fueron recurrentes.

⁶⁴ La cifra aparece años más tarde en el periódico El Tiempo. «El año de nuestro taquillazo - Archivo - Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com», Periódico, *El Tiempo Archivo*, 7 de febrero de 2006, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1908458>. Pero el Box Office es de un millón seiscientos mil según la página IMDB <http://www.imdb.com/title/tt0109747/business>

En general, en la cinematografía de los países estudiados, en los primeros años de la década del noventa, los relatos sobre el pasado reciente fueron frecuentes. Entre las películas de esta época se destacan las que hacen alusión a los recientes golpes de Estado del Cono Sur como: *Imagen latente* (Pablo Pereleman, 1987), *La Frontera* (Ricardo Larraín, 1991), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994). Rápidamente también en el cine se verán los efectos de los nuevos modelos económicos, como en: *Después de la tormenta* (Tristán Bauer, 1992), *Rodrigo D, no futuro* (Víctor Gaviria, 1990), o *Johnny 100 pesos* (Gustavo Graef-Merino, 1993). O películas de amplia acogida como: *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristaraín, 1992) que se construye en un tono nostálgico y abre una reflexión sobre las apuestas éticas de una generación que representan el paraíso perdido.

Estas narrativas corresponden al periodo de transición y representan un punto de articulación en el cine de América Latina. En ellas se recogen en parte las referencias del cine político, y no todas presentan innovaciones estéticas sin embargo, aparecen en un periodo complejo para la producción cinematográfica, y su existencia representa la tozudez de los cineastas empeñados en contar historias locales y en abrir espacios para la producción cinematográfica.

1. Cine, identidad y nación

La reconfiguración de las identidades como parte de una nación y el reconocimiento de una historia tendrán en el cine de los noventa un lugar privilegiado⁶⁵. No se trata de una apología costumbrista que apele a conceptos nacionalistas, sino que más bien se interrogan las nociones de Estado, autoridad, nación y ciudadanía como un acto de reconstrucción de las mismas. Tras los movimientos económicos y políticos que mencionamos en el primer apartado, las identidades quedaron en entredicho, pues la profundización de medidas

⁶⁵Retomamos los planteamientos sobre el concepto de identidad que propone Jorge Larraín, «según los cuales la identidad tiene que ver con la manera en que los individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse —“identificarse”— con ciertas características» (2001) p.23. Para Larraín la identidad es un proceso social de construcción. Véase: Jorge Larraín, *Identidad chilena*, 1. ed, Colección Escafandra (Santiago, [Chile]: LOM Ediciones, 2001)

neoliberales en la Argentina, la restitución de la democracia en Chile, y la apertura económica en Colombia, significaron la llegada una serie de narraciones, modelos de estilos de vida, productos y servicios que desestabilizaron las ideas de identidad a una escala masiva producto las aperturas política y económica. La avalancha de información extranjera proveniente principalmente de los Estados Unidos, vía el cine, la televisión por cable y posteriormente la internet, provocó una necesidad de preguntarse por la identidad. Parte de este fenómeno estuvo en relación con la conexión con otras realidades, otros sujetos y su manera de entender el mundo, vía las comunicaciones y la aceleración de las mismas. Esta variante espacial es significativa en el cine, no tanto porque exista un desplazamiento en el espacio narrado, sino porque la narración se nutre de otros referentes, y el universo narrado se expande produciendo un movimiento en el cual los relatos sobre la vida interior y privada empiezan a tener un lugar en el discurso público. En este sentido aparecen películas como: *De eso no se habla* (María Luisa Bemberg, 1993), o *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), que ponen de manifiesto un malestar presente en el ámbito doméstico, altamente politizado. Este cambio resulta significativo en la reconstrucción de las identidades fragmentadas que dejaron las crisis económicas y políticas de los años ochenta. Cuando las historias de carácter local aparecen como una respuesta a la ampliación del espacio de interacción social, emergen elementos culturales que solo son reconocibles para grupos sociales reducidos, porque recogen partes estables de la tradición que en el nuevo contexto se convierten en factores diferenciadores. Buen ejemplo de ello es el fenómeno lingüístico que emerge a partir de la incursión en el mundo juvenil que se realizó en *Rodrigo D No futuro*.

Las desmembraciones de los Estados durante las crisis económicas de los años ochenta, la consiguiente adaptación del modelo económico de libre mercado, constituyeron factores determinantes que reconfiguran la identidad nacional en el escenario de la última década del siglo. En los tres casos estudiados, se encuentran antecedentes de estas fragmentaciones. En Colombia, los problemas en relación con la violencia guerrilla, predominantemente rural, y la guerra de carteles que atentaron contra los habitantes de las ciudades, mostraron un Estado incapaz de garantizar a los ciudadanos el derecho primordial de la vida. El

sucesivo fracaso de los procesos de integración nacional vía los diálogos de paz o el asesinato de líderes políticos carismáticos, como en el caso de Galán, acabaron con los referentes de comunidad nacional. Además de esto, las transformaciones en el consumo, como una respuesta al ingreso de productos extranjeros que fue facilitado por la política de apertura económica, generaron condiciones en las que las identidades se dinamizaron. Es necesario mencionar que hasta ese momento tampoco se había logrado consolidar una identidad nacional fuerte, debido en parte al imaginario de una nación fragmentada a causa de la conformación misma del país: la amplia diversidad regional y étnica, sumado a la ausencia de vías férreas y las dificultades de conectividad en el territorio.

Por su parte, los casos de Chile y Argentina presentaron como principal desmembramiento de esta comunidad nacional, la violación sistemática de los derechos humanos y las estrategias implementadas para desarticular el tejido social, propendiendo de esta manera por el individualismo reforzado por los modelos económicos de consumo y beneficio personal. Así mismo, el centralismo de los gobiernos nacionales perpetúa la dicotomía *centro-periferia*, con el desarrollo urbano de las capitales y el atraso de los campos, generando importantes quiebres en el territorio. No sin dificultades, el cine en estos tres países constituyó un espacio de reafirmación local en el escenario global consolidado a partir de los años noventa. Como lo propone Larraín:

Hay una tendencia a la homogenización que corre a parejas de una tendencia a la localización. Lo global no reemplaza lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica global. La globalización no significa el fin de las diferencias culturales sino su creciente utilización⁶⁶.

Una de las razones, es que en este contexto tiene lugar la revitalización de las preguntas por la memoria y la necesidad de una construcción discursiva que ponga en el debate público tópicos como: interpretaciones de la historia reciente, las migraciones, las nuevas marginalidades y lo cotidiano en este nuevo contexto.

La producción simbólica que emerge de los interrogantes mencionados, tendrá que enfrentar las lógicas económicas que convierten los procesos culturales en mercancía. La motivación vital de preguntarse por el pasado o de

⁶⁶Jorge Larraín, *América Latina moderna?: globalización e identidad* (Lom Ediciones, 2005), 113.

reubicarse en el presente sucumbe ante los objetivos de las industrias culturales cuyo principal objetivo es cautivar públicos masivos. Si bien se abrirá espacio a un dinamismo en la producción cultural, es también posible que esta se convierta en productos de mercados pensados para generar ganancias. A partir de esta lógica, el cine de los años noventa sigue siendo un producto marginal, pues las taquillas no son las esperadas, no hay un público masivo que acuda a las salas para las proyecciones del cine local o latinoamericano. Además, habrá que esperar hasta los primeros años de la década siguiente para que los Estados consoliden un nuevo trato con el sector a través de legislaciones concretas, las que como lo desarrollaremos en los apartados siguientes, estarán acorde con las políticas de libre mercado. Esta falta de presencia de los públicos en las salas se explica, según Lacarrieu, puesto que los espectáculos de calidad, especializados, se quedan fuera de la cultura masificada que sale a la calle en busca de sus públicos. Es la escisión de las audiencias en la supuesta democratización cultural⁶⁷.

La construcción de las identidades en este periodo se dará mediante la confluencia de múltiples narrativas. Entre ellas tienen un lugar importante aquellas destinadas a denunciar las atrocidades del pasado reciente, en relación a los abusos y violaciones sistemáticas de los derechos humanos, así como a instalar en las agendas públicas las demandas de los ciudadanos al Estado. En este sentido, la cinematografía argentina será clave, pues instala una manera de hacer cine que rápidamente se convierte en referente para otros países de América Latina, incluidos Chile y Colombia. Como lo describe Ana Amado:

Desde la mitad de los años noventa, el llamado Nuevo Cine Argentino, a cargo de una joven generación de cineastas, dialoga con el tiempo social y político a partir de reiteradas coordenadas temáticas —memoria, pobreza, exclusión, márgenes—, en propuestas formales cuya comprensión ilumina los escenarios de crisis en la expresión local y/o regional y de dilemas que están también instalados en las sociedades globalizadas y masivas.⁶⁸

⁶⁷Mónica Lacarrieu, «*La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation*», in Lluís Bonet et Emmanuel Négrier *La fin des cultures nationales?*. (La Découverte « Recherches/Territoires du politique », 2008), 39.

⁶⁸Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*, 1. ed. (Buenos Aires Argentina: Ediciones Colihue, 2009), 17.

Estas coordenadas serán las que ocupen un lugar preponderante en las narrativas de fines del siglo XX, y será a partir de estas que se reestructura un discurso nacional atravesado por las lógicas del mundo globalizado. Si bien no se trata de la promulgación de ideales nacionalistas orientados a la construcción de un discurso nacional unitario, será una expresión de reconfiguración y emergencia de un nuevo orden y unos desafíos planteados a la sociedad entera.

2. Reconocerse en un mundo cambiante

Las narrativas en los años noventa definen un panorama de la historia reciente que nos permite encontrar parte de los acontecimientos históricos pero sobre todo un acercamiento a la sociedad contemporánea. En una aproximación a estas imágenes, podemos reconocer tres prototipos de personajes recurrentes en las historias. El primero de ellos es un personaje que no logra encontrar su lugar en el mundo, una representación de la angustia y la soledad en la que se ve envuelto, pero además está sumido en situaciones que le son ajenas, de algún modo vive en un mundo desconocido en el que tendrá que re-centrarse. Un buen ejemplo de esto lo ofrece el protagonista *Rodrigo D no futuro*, un joven que no encuentra su lugar, lo mismo sucede con el protagonista de *Johnny cien pesos*. Una segunda imagen sitúa en la ciudad, un grupo que deambula por las calles de grandes urbes y hace evidente agudas e insalvable diferencias de clases. Comúnmente este grupo es integrado por personajes jóvenes, entre los que se tejen historias de amor, amistad, solidaridad, pero también entre los que están presente, la traición, el desarraigo, y donde la necesidad de supervivencia se impone dejando fuera los valores canónicos de las relaciones humanas. Algunas producciones en las que aparecen son: *Caluga o menta* (1990) Gonzalo Justiniano, *Ratas, ratones y rateros* (1990) Sebastián Cordero, *Pizza, birra y faso* (1998) de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano; o en *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria. De la imagen de grupo pasamos a una en la que un personaje se enfrenta a sí mismo, la encontramos en películas como *La sombra del caminante* (2005) de Ciro Guerra o *El pejesapo* (2007) de José Luis

Sepúlveda, además en estas películas, la reflexión del protagonista ocupa un papel central, por lo puede verse como una evolución de las anteriores. Es un estilo recurrente de la cinematografía reciente en los tres países estudiados, pero parece estar al margen de su propio contexto porque aunque su universo histórico siga presente y sea inteligible para el espectador, los personajes parecen ignorarlo. La descripción que ofrece Maranghello al respecto resulta esclarecedora:

En resumen: apoliticidad, naturalismo y ahistoricismo. Trinidad que termina en el vacío “modernista”, que se declara prescindente de confrontarse con lo real. Lo poblaron personajes opacos, cuyo motor es la identidad o su disolución. La diferencia con el modelo de “jóvenes alienados sin futuro” estaba en que algunos cineastas no generalizaban, y allí las películas mostraban su honestidad. El conflicto no era social ni generacional sino individual: cada uno era un universo diferente que se representaba a sí mismo⁶⁹.

No obstante el carácter individual que refiere el autor el tránsito de los personajes lo encontramos como un rasgo transversal, que se presenta en diferentes momentos y en países diversos, introduciendo con ello particularidades correspondientes a los contextos. Estos universos se construyen con la manifestación del extrañamiento frente a un mundo que ha cambiado, al que no se pertenece o no tiene cabida, lo anterior da paso al reconocimiento de un grupo de pares. Como consecuencia se hará evidente la emergencia de Otros que irrumpen en un escenario, principalmente en el urbano, en el que antes no eran visibles, y suscitan una reflexión por el sinsentido en la cual recobran importancia los pequeños relatos. Este trasegar se convierte en una metáfora del paso del tiempo y la necesidad de encontrar un lugar en un mundo cambiante.

La ciudad es el espacio de encuentro, de habitación, de supervivencia, de trabajo. En él confluyen los protagonistas y antagonistas de las historias. Si bien existe un número importante de películas que se desarrollan en la ciudad, también habrá lugar para espacios fuera de la urbe como en: *La libertad*, *La ciénaga*, *La primera noche*. El espacio fuera de la ciudad es el espacio de conflicto, un intersticio de la modernidad, en el que las historias se reconfiguran en relación con una marginación del centro que se diferencia de la marginalidad urbana, al tiempo

⁶⁹Maranghello, «El nuevo cine argentino».

que establece una línea de conexión con lo local. El espacio rural no es propiamente una novedad, pero sí lo será su tratamiento, y este también es un antecedente para un cine que en el segundo lustro del nuevo siglo volverá la mirada sobre el paisaje. Ya no será el lugar de reivindicaciones sociales, ni de organización social como lo fuera en otro tiempo. El campo es el lugar de la memoria, del abandono y de la disputa, y quienes lo habitan estarán sometidos a sus rigores.

Sobre los acontecimientos históricos, específicamente el caso de las dictaduras en los países del sur, es posible destacar las diferentes aproximaciones. En el caso de *Amnesia* o *Garage Olimpo* los códigos de ficción son utilizados para dar cuenta de hechos concretos como detención irregular, tortura y en general del modo de operar de los regímenes. Ambas películas se sitúan en extremos temporales, mientras que *Amnesia* es una reacción inmediata, después de la restitución de la democracia en Chile; *Garage Olimpo* aparece después de más de diez años del fin del régimen argentino. Esta diferencia temporal muestra que se trata de un tema que no se agota fácilmente, y que estará presente tanto en los momentos coyunturales, por ejemplo, durante el regreso a la democracia, como en momentos posteriores en los que se habrá avanzado en la reflexión sobre el mismo. Incluso será un tópico a través del cual se construye la memoria histórica. La reflexión sobre el soporte y la forma en que se construyen estos discursos empieza a hacer parte de de la transformación en el tratamiento, y la manifestación de la autoconsciencia del lenguaje fílmico, lo cual abre espacios a la creatividad y a nuevos interrogantes como sucede en producciones tan diversas como: *Los rubios*, o *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*. En ambas producciones, las interpretaciones y las búsquedas de los cineastas dan lugar a giros significativos, tanto desde el lugar de enunciación como en la construcción narrativa. Así, *Los Rubios* será una de las producciones más innovadora en este sentido, no solo por su carácter performativo sino también por los riesgos estéticos que asume la directora. Del mismo modo, *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* es un acercamiento novedoso e inquietante a la dictadura chilena a partir del trabajo sobre los imaginarios de las generaciones nacidas después de septiembre de 1973. A esta

exploración se suma la apuesta de los directores por abrir espacios de experimentación y de creación con los grupos que trabajaron, lo que como resultado genera un conjunto de historias, que pese a la desarticulación y a la teatralidad desconcertante, construyen un espacio para la reflexión y la memoria. Este espacio se da mediante la rememoración de un hecho que, con el paso del tiempo y sin imágenes de archivo, se diluye en un discurso amorfo que termina siendo la evidencia de la carencia de conocimiento de la historia por parte de las generaciones en cuestión.

Este panorama nos permite hacernos una idea de cómo el cine que se produjo en Argentina, Chile y Colombia entre 1990 y 2005 afrontó los desafíos planteados por un nuevo escenario transnacional en el que necesariamente entran en diálogo lo global y lo local. A través de los altos flujos de información actuales se visibilizaron sujetos, problemas y realidades, con tratamientos que, como lo analizaremos más adelante, mostraron una ruptura con los movimientos previos. De igual manera, se gestó un nuevo trato con los Estados, hubo cambios en los roles de producción y como lo veremos en los apartados siguientes, se abrieron nuevos canales de circulación.

CAPÍTULO III

POLÍTICAS CULTURALES EN MOVIMIENTO

A partir de las crisis sufridas por las cinematografías nacionales a inicios de los años noventa, gremios y gobiernos emprendieron acciones que se orientaron a defender la actividad audiovisual local, sin embargo la legislación solo se hace efectiva una década más tarde. Incluso las políticas, los organismos y mecanismos de apoyo a la creación artística continúan en constante movimiento. Los modelos adoptados son inestables, la legislación se enmienda y cambia. Mientras que los productores privados consideran la actividad cinematográfica como de alto riesgo económico-financiero, los monopolios locales de medios de comunicación actúan como productores para captar recursos públicos, sin embargo, por ejemplo en el caso chileno en 1993 «comienza a operar en el Banco del Estado la línea de créditos para la producción de películas nacionales. Se crea Cine-Chile para canalizar estas operaciones»⁷⁰. Por otra parte, el cine es considerado como una expresión eminentemente cultural y como un bien público por un segmento de los trabajadores del sector. Las apuestas de legislar el sector apuntan a tener claridad en el desarrollo de las actividades productivas y a la protección de la imagen audiovisual nacional. Sin embargo, las medidas de apoyo continúan teniendo vacíos y aunque los cambios han mostrado impacto en cuanto al número de producciones, uno de los mayores desafíos sigue siendo cautivar los públicos y los mercados locales.

Dado que cada país presenta sus propios matices, es necesario detallar las particularidades de los procesos, aunque como lo constataremos existen puntos en común. Los países que son objeto de este estudio se caracterizan por su configuración a partir de una organización territorial en regiones. Este modelo de regiones pone en evidencia un juego entre el mercado centralismo de las ciudades capitales donde los procesos de producción y distribución se concentran en comparación a las regiones en las que, pese a la existencia de algunos incentivos para su desarrollo, siguen estando al margen económica y simbólicamente. Esto

⁷⁰ Mouesca y Orellana, *Cine y memoria del siglo XX*, 400.

no significa que no exista una dinámica dentro de las regiones. En Colombia, por ejemplo, en las regiones de Antioquia, la Costa Caribe o el Valle del Cauca, ha existido una dinámica de producción que ha merecido reconocimiento nacional e internacional, pero sigue estando en el imaginario como una producción satélite de la capital. Lo mismo sucede en Chile, con crecientes iniciativas en la Región de Valparaíso o Los Lagos, donde se ha posicionado el Festival de Cine de Valdivia como uno de los más importantes del país. Por su parte en Argentina, el Festival de Mar del Plata y el Festival Latinoamericano de Video Rosario han demostrado ser gestores de un dinamismo regional, eso sin mencionar la importancia de la Escuela de Santa Fe que es un referente de la cinematografía gaucha.

Quizá uno de los cambios más significativos, y por el cual los legisladores atendieron las demandas del sector, es la entrada en vigor de los modelos de industria cultural, a partir de los cuales la producción artística es vista en su dimensión y potencial económico, por lo tanto, es un sector de la economía que debe desarrollar estrategias de sostenibilidad para ser viable. En el caso cinematográfico, las audiencias han sido conquistadas principalmente por la producción norteamericana por lo que hay un creciente interés en promover el cine local. Por esta razón, los films están orientados a ocupar un lugar en los festivales de prestigio internacional y en los locales, ya que estos operan como espacio de legitimación y son los que avalan el valor cinematográfico de la producción periférica, funcionan como un garante que abre las posibilidades de circulación en los mercados internacionales y genera mayor la expectativa lo que incrementa la taquilla nacional. La competencia con los grandes mercados, que requiere de la consolidación de la industria y la formación de un público queda aún sigue siendo un asunto pendiente. Aunque se han logrado relativos éxitos tanto en términos de taquilla, como de posicionamiento y reconocimiento, se trata de casos puntuales. Los problemas de distribución se han convertido en un círculo vicioso en el que el público no responde a las producciones locales, y por lo tanto las distribuidoras reducen cada vez más los espacios de proyección de las películas. Del mismo modo, la ambición de la construcción de una industria como tal requiere de la sistematización de factores críticos como la capacidad productora que le permita a las cinematografías proyectarse y establecer un sistema de exhibición nacional,

regional e internacional. Este ha sido un tema presente en la agenda del cine latinoamericano desde los años sesenta, pero no logra consolidarse. Incluso después de constatar la viabilidad a partir de las cifras del mercado, Getino afirma que:

Deben incluirse otros datos de no menor importancia, como son las características relativamente semejantes en los países de la región en cuanto a idiomas, culturas, religión, memoria histórica, e incluso proyectos de integración que muestran una clara ventaja para el intercambio de productos culturales y audiovisuales⁷¹.

No obstante las dificultades en la circulación entre los mismos países de la región no logra superarse.

1. Peripecias y logros

En cada uno de los países estudiados se dio un largo trámite para lograr la consolidación de una legislación dedicada al sector. Estos procesos duraron entre diez y quince años y se presentaron durante el periodo en que se sitúa esta investigación: 1990-2005.

Entre los antecedentes más representativos para el caso chileno, encontramos que durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva entre 1964 y 1970, se implementaron medidas en beneficio para el cine chileno, entre otras la reactivación de *Chile films* que en la década de los cincuenta había sido desmantelada. Dicha medida contaba con la liberación de ciertos impuestos y un porcentaje mínimo de retorno a las producciones⁷². También en la década del sesenta, tuvo lugar en Chile el mítico encuentro entre cineastas latinoamericanos que, impulsados por la fuerza de la Revolución Cubana, proclamaron un ideario político para el cine de la región. Aunque estos referentes vieron truncado su proceso con el golpe de Estado de 1973, es un precedente que sentó la base de la

⁷¹Getino, Octavio. La cooperación cinematográfica entre España y los países de América Latina y el Caribe. En: Enrique Bustamante, La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica (Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional AEI, 2007), 215

⁷²S.A. «El Cine Chileno (1950-2006) - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile», accedido 20 de noviembre de 2013, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3376.html>.

organización a partir de la cual se buscó el establecimiento de una política cinematográfica una vez restablecida la democracia. Durante el periodo del gobierno militar no existió una producción significativa, las dos causas principales fueron el exilio de los cineastas y la censura. Entre las primeras películas que se hicieron en el exilio se encuentran *La tierra prometida* de Miguel Littin y *Diálogos de exiliados* de Raúl Ruíz, ambos filmes se estrenaron en Francia y son consideradas las películas inaugurales del cine del exilio⁷³. La producción de los cineastas chilenos en el exilio fue sostenida y logró dar cuenta de la situación que vivieron los chilenos fuera de su país a la vez que le mostraban al mundo las situaciones que se vivían en Chile. Aunque hubo cineastas que no abandonaron el país se vieron obligados a trabajar sorteando los obstáculos económicos y políticos que existían.

El retorno de la democracia tanto en Chile en 1990, como en Argentina en 1983, generó expectativas en cuanto al retorno de los cineastas, el levantamiento de las censuras y las posibles facilidades de producción gracias a una participación del Estado más comprometida con el cine nacional. Sin embargo, esto no fue inmediato y durante el periodo que nos interesa se dan los procesos de transformación legislativa y los apoyos aun no son efectivos. Ambos países pasaron por un periodo de transición en la producción cinematográfica, además de la necesaria estabilización de las democracias. No solo fue necesario introducir cambios legislativos para favorecer la producción y la exhibición, sino que toda la cadena productiva se vio enfrentada a la mundialización de los mercados y al desarrollo de nuevas tecnologías. También en ese momento los circuitos de exhibición dieron un giro con el cierre de los grandes teatros como espacios de proyección y la llegada de modelo del *multiplex*.

En Argentina, como lo describe una crónica del diario *La Nación*, la derogación de censura y el apoyo a nuevas producciones fueron claves para dar inicio a la consolidación de la cinematografía nacional como un referente cultural más de este país:

⁷³ Mouesca y Orellana, *Cine y memoria del siglo XX*, 318.

El 22 de febrero de 1984, marcó un momento clave en la cultura argentina. Al mismo tiempo que el Instituto Nacional de Cinematografía (actual INCAA), entonces comandado por Manuel Antín, anunciaba la primera partida de créditos para la reactivación de la producción, el Senado de la Nación derogaba la ley 18.019, que en enero de 1969 había creado el conocido Ente de Calificación Cinematográfica que, a la vez, daba rienda suelta a cortes y prohibiciones de películas tanto argentinas como extranjeras, en su intento por dar marco legal a la censura previa.⁷⁴

Este primer impulso para la producción tuvo sus frutos en una serie de films que fueron reconocidos internacionalmente y que recibieron premios en grandes festivales del mundo. Entre las películas más destacadas de este periodo se encuentran: *No habrá más penas ni olvido* (1983) de Héctor Olivera; *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg; *Tangos. El exilio de Gardel* (1986) de Fernando Solanas; *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo; *Un hombre mirando al Sudeste* (1986) de Eliseo Subiela; entre otras.

Pero si ya desde los años 80 productores y directores coincidían en las dificultades de producción, en la falta de condiciones económicas para hacer cine argentino, la llegada de Carlos Menem a la presidencia en 1989 agudiza la crisis del sector. Así lo demuestran los planteamientos de Fernando Ferreira sobre el caso de Argentina Sono Film tras 58 años de trayectoria, «en el año de 1980 vendieron los estudios, pues aunque contaban con una infraestructura para hacer entre 18 a 20 películas por años no hacían más que una o dos»⁷⁵.

El Instituto Nacional de Cinematografía —INC—, a partir de los noventa ya no actuó como ente productor como lo hiciera en el periodo anterior, y su apoyo se limitó a proyectos de corte industrial, «Instituto sólo contribuyó a proyectos que se le presentasen ya armados industrialmente; era el mercado el que determinaba las películas que se harían»⁷⁶. Como lo afirma Aprea, en comparación con otros países, seguía siendo posible acceder a la realización de la primera película, pero no era garantía de continuidad, lo que sí es cierto, es que «pese a las dificultades, injusticias y arbitrariedades que esto implica parece innegable que favorece la

⁷⁴«El fin de la censura cumple años - 28.02.1999 - lanacion.com», Periódico, *La Nación*, accedido 20 de noviembre de 2013, <http://www.lanacion.com.ar/129530-el-fin-de-la-censura-cumple-anos>.

⁷⁵Fernando Ferreira, *Luz, cámara-- memoria : una historia social del cine argentino* (Buenos Aires: Corregidor, 1995). Pág.174

⁷⁶ César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, 1. ed. (Barcelona: Laertes, 2005), 241.

diversidad de la producción»⁷⁷. Lo anterior explica la aparición de múltiples operas primas en el periodo. Por otra parte, el público seguía respondiendo en la taquilla por lo que se registra un consumo significativo.

Las propuestas de cambio realizadas por el sector consiguieron el apoyo necesario para que en 1994 se aprobara una transformación legislativa de mayor alcance. Se sancionó la Ley 24.377 que modificó la Ley de Fomento de la Cinematografía Nacional. A partir de este momento, el Instituto Nacional de Cinematografía se transformó en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales —INCAA—, con lo cual entre los cambios que introducía el nuevo marco legal, se incluía la producción audiovisual en general y no solamente la producción cinematográfica.

La principal novedad de la nueva ley consistía en el reconocimiento de la variedad de formas de circulación del material cinematográfico y una propuesta para reformular las modalidades de recaudación del INCAA. Al 10% de la taquilla de los cines se agregó otro 10% por lo cobrado en los videos —luego los DVD— y, finalmente, un 25% de lo recaudado por el Comité Federal de Radiodifusión por las exhibiciones televisivas de los filmes nacionales. [...] A través de esta instancia, el INCAA pudo brindar préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras y con productores y otorgar premios. [...] El nuevo régimen de incentivos hizo que a partir de 1995 algunos canales de televisión —ahora privados— se incorporaran a la producción cinematográfica casi por primera vez en la historia⁷⁸.

Aunque este marco legal permitió la revitalización de la producción, no fue definitiva en la aparición de nuevas producciones. El INCAA tuvo que enfrentar las consecuencias de la aguda política neoliberal y de diversas presiones que no le permitieron conservar la autonomía esperada. Una de las medias que tuvo mayor repercusión fue la Ley de Emergencia Económica que se dictó en 1996 y con la cual el presupuesto del INCAA, se redujo en un 50%. Solo en 2002, un decreto de “necesidad y urgencia” dictado por el gobierno de Eduardo Duhalde, dispuso

⁷⁷ Aperia, Gustavo Aperia, *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Los Polvorines Argentina: Biblioteca Nacional; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008), 20.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 21

nuevamente la autarquía del INCAA para administrar y disponer de la totalidad de los recursos que le correspondían por ley⁷⁹.

La participación de los conglomerados multimedios, incluso en ocasiones con la participación de productores internacionales, tampoco permitió una mayor diversidad de las producciones nacionales; y el mercado local se concentró en algunas pocas películas que contaban con el aparato mediático para llegar a audiencias masivas. También hubo algunos casos en los que se presentó una combinación entre el cine para el gran público y una lograda propuesta estética. Es el caso de *Nueve reinas (2000)* dirigida por Fabián Bielinsky y coproducida por Canal 13, que se convirtió en uno de los éxitos de taquilla del cine argentino, y fue reconocida por la crítica gracias a la consistencia del guión y a la actuación de Ricardo Darín y Gastón Pauls⁸⁰.

En el caso de las películas que después integrarían el Nuevo Cine Argentino —NCA—, la producción tuvo un modelo alternativo pues por las características de las películas difícilmente podían acceder a los apoyos estatales o recursos de la empresa privada. Estas producciones fueron posibles por la decidida austeridad de los filmes que les permitió a los directores filmar con el mínimo de recursos, contando con la participación ad honorem de amigos o presupuestos aportados por las familias. Otra manera de obtener las fuentes de financiación fue la participación en fondos internacionales para lo cual la figura del director Alejandro Agresti fue clave. En este sentido, Gonzalo Aguilar cuenta que «a principios de los noventa, Alejandro Agresti regresó al país y ofreció reportajes, recorrió escuelas y criticó los modos de hacer cine en la Argentina»⁸¹. Además llegó con sus películas que, si bien no habían sido estrenadas comercialmente, fueron mostradas en ciclos especiales, y lo más interesante para los jóvenes directores era que estas habían sido realizadas con aportes de fundaciones extranjeras. Además, Agresti fue fundamental en la producción de la película *Rapado*, de Martín Rejtman, película ícono del NCA. Este sistema de producción se convirtió también en una escuela, pues los productores, que en ocasiones fueron los mismos directores,

⁷⁹Getino, *Cine iberoamericano*, 60.

⁸⁰Maranghello, *Breve historia del cine argentino*.

⁸¹Aguilar, *Otros mundos*, 18.

tuvieron que aprender a enfrentar las dificultades que suponía trabajar con recursos escasos, además, porque debían aprender las estrategias de gestión para acceder a los recursos: ser sistemático, segmentar los presupuestos, concursar por los recursos, etc. En estas condiciones, por demás azarosas, la producción se reinventaba en cada film, y en ocasiones en cada etapa del film. Los productores argentinos buscaron maneras alternativas para este proceso, y aunque sabían que el INCAA, como parte de la institucionalidad podría abrir puertas, también sabían que los proyectos podían ser fácilmente rechazados. En *Los rubios* se incluye una escena a propósito de este asunto, que deja entrever la mirada institucional sobre las producciones. Por su parte, las formas de financiamiento alternativas mostraron que era posible trabajar al margen con resultados satisfactorios que incentivaron mayor experimentación y riesgo en las propuestas estéticas. Esta lógica iniciada por unos cuantos directores jóvenes, fue cada vez más reconocida y tuvo eco entre el público local, al punto de motivar la generación de espacios de exhibición como el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires creado en 1999. Sin embargo, según el *Informe sobre los aspectos económicos-culturales de la Industria Cinematográfica*, las constantes alteraciones en los concursos fueron un factor desalentador para quienes participaban en ellas, que eran además quienes tenían mayores dificultades para acceder a fuentes alternas de financiación. Así mismo, en este informe se manifiesta la necesidad de que el monto de los aportes se duplique, y que se elimine la prorrata en los subsidios de exhibición⁸². Lo que sí queda claro es que como lo afirma Lita Satantic, «respecto a este tema de la producción, hay algo fundamental: sin apoyo del Estado no existe cine en ninguna parte del mundo. Si un gobierno de un país quiere que exista un cine propio, la única manera es apoyarlo»⁸³

En Chile no existió en la década del noventa una ley de fomento audiovisual, a pesar de que fueron creados algunos mecanismos de apoyo estatal. Como lo afirma Mónica Villarroel, «no es posible hablar de una “industria” cinematográfica nacional en un momento en que todavía no había ningún apoyo sustancial del

⁸²Informe sobre los aspectos económico-culturales de la Industria Cinematográfica. Departamento de Estudios e Investigaciones del Sindicato de la Industria cinematográfica argentina. Mayo 1998

⁸³ Ferreira, *Luz, cámara-- memoria*, 182.

Estado»⁸⁴. Así mismo, como lo expone la autora, una de las medidas más significativas fue el levantamiento de la censura, vigente desde 1980. Pero no será sino hasta 2004 que Chile contará con un nuevo trato para el sector que se materializó con la promulgación de la Ley Sobre Fomento Audiovisual. Uno de los antecedentes más importante de la Ley es la Asociación de Productores de Cine y Televisión, que existe desde 1979 y fue creada para defender los intereses del sector audiovisual. Ricardo Larraín afirma que durante el gobierno militar, la Asociación tenía por objetivo la protección del cine publicitario nacional, que era lo que se producía en la época⁸⁵. Posteriormente, la Asociación tuvo una participación clave en la campaña por el No, y en el proceso de promoción y apoyo del cine chileno. Además, el cine publicitario fue impulsado durante el régimen porque debía contribuir a la promoción de productos y servicios para incrementar el consumo como parte de las estrategias del nuevo escenario neoliberal. Este impulso permitió que los directores y técnicos se formaran en el oficio, lo que beneficiaría a las películas de la década siguiente con una mayor experticia en el manejo de la técnica⁸⁶. No obstante este camino no fue fácil y los proyectos cinematográficos dejaron a los realizadores con grandes deudas, así lo afirma Graef Merino director de *Johnny cien pesos*

Casi el cien por ciento del cine chileno de los últimos seis años fue hecho por cineastas que hoy se encuentran endeudados, embargados y con una profunda desilusión. El director Gonzalo Justiniano declaró hace poco sentirse traicionado. El primer gobierno de la Concertación nos indujo a crear la sociedad anónima Cine Chile, porque ése era, decían, el primer indispensable paso para echar a andar la industria cinematográfica nacional. Los cineastas nos agrupamos, las películas obtuvieron créditos del Banco del Estado que se suponía 'blandos' y de fomento, pero que terminaron siendo lo contrario. La línea de crédito fue cerrada a mitad de camino. El apoyo del gobierno desapareció y el cine chileno quebró⁸⁷

⁸⁴Mónica Villarroel M., *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Editorial Cuarto Propio, 2005), 31.

⁸⁵Ricardo Larraín en entrevista con Antonella Estévez para el programa de televisión: *Historias del cine chileno*. Capítulo cinco. Disponible en internet: <http://www.cinechile.cl/historias.php>

⁸⁶Roberto Trejo Ojeda, *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo* (Santiago: Editorial Arcis, 2009), 83.

⁸⁷ Sergio Salinas, «Un cine al borde de la extinción: | laFuga», *Revista La Fuga*, accedido 7 de noviembre de 2013, <http://www.lafuga.cl/un-cine-al-borde-de-la-extincion/623>.

En 1992 se crea el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Artes —Fondart—, mediante el cual proyectos de diversas áreas, como las Artes plásticas, Artes Visuales, Teatro, Danza y Música podrían acceder mediante concursos a recursos del Estado. El Fondart fue manejado por el Ministerio de Educación, pues no existía ningún organismo que se hiciera cargo de los asuntos culturales. Este vacío dio origen a la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, creado mediante la Ley 19.891 promulgada el 31 de agosto de 2003. Una de las principales características del Consejo es que se trata de «un servicio público autónomo, descentralizado y territorialmente desconcentrado, con personalidad jurídica y patrimonio propio»⁸⁸. Un año más tarde, en 2004 con la Ley 19.981 *Sobre Fomento Audiovisual*, se crea el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, que será el encargado de asesorar la formulación de políticas para el desarrollo del sector audiovisual. Así mismo, se crea el *Fondo de Fomento Audiovisual* que otorga ayudas para «proyectos, programas y acciones de fomento de la actividad audiovisual nacional»⁸⁹. Entre estas ayudas se especifica el apoyo a la producción de largometrajes en sus distintas etapas de producción, así como la posibilidad de apoyar la producción de óperas primas.

Durante estos años en los que se han promulgado las leyes, y se han implementado los concursos para acceder a los recursos, ha habido críticas y se han señalado los aciertos y las carencias de los mismos. Si bien se reconoce que la creación de los Fondos, su enfoque descentralizado y segmentado por áreas, ha sido un indudable aporte al desarrollo del sector también se han cuestionado algunos aspectos, como la filiación política de los ganadores, los vacíos de la ley respecto a los montos de los Fondos, o la determinación un monto mínimo garantizado por el Estado, entre otros. Lo que es posible afirmar, es que para el área que nos interesa, la creación de estos mecanismos ha tenido un impacto real en términos del aumento de la producción. Según Antonella Estévez, «la década que termina es, en términos cuantitativos, la más productiva de nuestra historia.

⁸⁸Artículo 1° de la Ley 19.891.

⁸⁹Artículo 8° de la Ley 19.981.

Más de 330 películas fueron estrenadas entre el 2000 y el 2009»⁹⁰. Entre los programas de financiamiento por concurso vinculados a Fondo de Fomento Audiovisual Chileno, se realiza la apertura de la línea de investigación y capacitación, además de la línea de formación profesional.

El caso colombiano tiene como su antecedente más importante la experiencia de la *Compañía de Fomento Cinematográfico*, conocida bajo la sigla FOCINE. Fue creado en 1979 como un organismo público, y bajo el amparo del Ministerio de Comunicaciones, debía administrar un fondo creado en 1976, destinado a la financiación de la producción nacional. Dicho fondo se nutría con un sobreprecio fijado a la boletería por el Ministerio. Lo que se buscaba era impulsar la industria cinematográfica mediante préstamos blandos:

Ante la mora en el pago que los creadores pronto tuvieron, se dio un cambio fundamental que implicó que la compañía se hiciera propietaria de las primeras películas (como pago de parte de la deuda), y que terminara por convertirse en la productora y única propietaria. Este esquema de un Estado productor de cine permanecería durante todo el período de existencia de FOCINE.⁹¹

Según el crítico Luis Alberto Álvarez, FOCINE nació de la conciencia de que Colombia necesitaba expresarse a sí misma en imágenes. Con esta convicción se diseñó un sistema que rápidamente mostró fallas puesto que estaba orientado a la producción pero no preveía estrategias de distribución y exhibición⁹². En cuanto a las temáticas FOCINE asumió una postura a partir de la cual las producciones que tuvieran críticas políticas no eran acogidas. En parte como las describe Álvarez «

Una tradición literaria, retórica en su peor forma, le cierra el camino a las historias puramente cinematográficas, contadas con el insuperable grado de realidad que otorga la imagen del cine. Una literatura de paisajes, de mitos, de metáforas, de fantasías y de juegos de lenguaje,

⁹⁰ Antonella Estévez, «Dolores políticos: reacciones cinematográficas Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo», *Revista AISTHESIS Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile*, 2010, 16.

⁹¹ Julián David Correa R, «El cortometraje en Colombia: grandes actores», Cuadernos de cine colombiano, N°9 Nueva Época de 2007. 16-17.

⁹² Luis Alberto Álvarez, «La nueva versión de un sueño: largometraje colombiano la era FOCINE», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 1984, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol2/nueva.htm>.

de objetos que no significan lo que son sino alguna otra cosa, resultan muy poco adecuada a las necesidades de nuestro cine⁹³

Así mismo, se buscaban convertir el cine en una ilustración de glorias literarias o patrióticas, a través de la búsqueda de grandes temas. Durante sus quince años de existencia se produjeron 45 largometrajes, 84 medimetrajes y 64 documentales. Al alero de FOCINE, muchas producciones lograron ver la luz, y pese a las vicisitudes que tuvo que afrontar el sector, sobre todo lo que se refiere a la exhibición, se logró hacer visible una producción nacional y posicionar algunas de estas cintas en el escenario internacional. Sin embargo, «las limitaciones estructurales que hacían casi imposible para FONCINE invertir en promoción y exhibición, y como consecuencia del bajo retorno financiero por taquilla, minaron la dinámica del esquema»⁹⁴. *Rodrigo D no futuro* con los reconocimientos internacionales y su participación en el Festival de Cannes fue considerada un augurio promisorio para la cinematografía nacional sin embargo, fue la última película que se realizó con el apoyo de este organismo liquidado en 1992. La crítica situación bien puede resumirse con la afirmación del crítico Álvarez «comenzando la última década del siglo XX las perspectivas del cine colombiano son tan inquietantes y oscuras como nunca»⁹⁵.

Después de esta experiencia, la producción quedó sometida a los vaivenes del mercado, y la escasa producción de estos años se realizó buscando distintas alternativas por fuera del apoyo estatal, es decir, iniciativas privadas, coproducciones y participación de los empresarios de la televisión. Entre estas producciones se encuentra *La estrategia del caracol* que tuvo la participación de la productora Caracol Televisión⁹⁶.

⁹³ Álvarez y Melo Jorge Orlando, «El cine en la última década del siglo XX: Imágenes Colombianas», *En: Antología para cinefílicos*, accedido 18 de julio de 2011, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre2004/cine.htm>.

⁹⁴ ¡Acción! *Cine en Colombia*. Museo Nacional de Colombia. Octubre 18 de 2007- enero 28 de 2008, Bogotá. Catálogo de la exposición. 96

⁹⁵ Luis Alberto Álvarez, «El Cine en la Última Década del siglo XX: Imágenes Colombianas | banrepcultural.org», accedido 6 de agosto de 2013, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo12.htm>.

⁹⁶ Cadena Radial Colombiana, que posteriormente se convertiría en un conglomerado de medios de comunicación.

Posteriormente, en 1997 fue aprobada la Ley 397, conocida como *Ley General de Cultura*, que considera el fomento de las artes cinematográficas y en la que se crea la Dirección de Cinematografía⁹⁷. Esta será la figura canalizadora de las políticas culturales en relación con la producción cinematográfica. También en ese momento se crea el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica PROIMÁGENES, definido como una corporación sin ánimo de lucro, con capital mixto, que se rige por el derecho privado y apoya las acciones de la Dirección de Cinematografía. La Dirección de Cinematografía incentiva la industria cinematográfica nacional en todas sus etapas, desde la formación de profesionales, la realización, la distribución y la conservación. Sin embargo, no fue sino hasta el año 2003 cuando se promulgó la Ley 814 ó *Ley de Cine*, bajo la que se creó el *Fondo para el Desarrollo Cinematográfico*, que recauda una cuota parafiscal a través de la taquilla. Así tiene un sistema de estímulos tributarios para inversionistas y donación para proyectos cinematográficos⁹⁸. En general, el espíritu de la ley busca que en el país pueda existir una producción de cine sostenida, y que hacer películas no sea una tarea quijotesca sino que incluso pueda ser rentable.

En los tres países, la implementación de las normativas en relación con el cine nacional ha dado un impulso importante y les ha permitido tener un número importante de estrenos. Así para el segundo lustro del nuevo siglo es posible hablar de una producción más abundante que la existente en tiempos anteriores y de una mayor visibilidad tanto local como internacional. Esto nos permite afirmar que el periodo que trabajamos se fue la preparación para los años venideros, en los cuales los se dieron procesos de producción cinematográfica con personal calificado y con más experiencia, que ha sabido hacer usos de los beneficios

⁹⁷En lo concierne a la actividad cinematográfica la Ley General de Cultura contempla en el artículo 40 en que a través de varios ministerios *fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional.*

⁹⁸Posteriormente, en 2012 será promulgada una nueva ley que amplía los beneficios tributarios y está orientada a atraer producción extranjera para rodar en el país en coproducción con empresas locales.

ofrecidos por las leyes de fomento, y ha ido generando propuestas estéticas y narrativas cada vez mejor elaboradas.

2. Integración de la industria audiovisual

En varios países de la región, las iniciativas legislativas vinculadas al sector audiovisual fueron realizadas casi al unísono, con diferencias temporales cortas. Pero además de esta acompasada búsqueda de un marco legal claro para el desarrollo del cine nacional, hubo iniciativas transversales. La más importante de estas es el programa IBERMEDIA. Getino lo describe de la siguiente manera:

A este programa le corresponde acordar anualmente la distribución de los recursos existentes, los que deben estar dirigidos a “promover mediante la aportación de asistencia técnica y financiera, el desarrollo de proyectos de coproducción presentados por productores independientes iberoamericanos, incluido el aprovechamiento del patrimonio audiovisual; apoyar a las empresas de producción y distribución iberoamericanas capaces de desarrollar dichos proyectos; fomentar la integración de las empresas iberoamericanas del audiovisual en redes supranacionales; incrementar la distribución y promoción de películas iberoamericanas; fomentar la formación y el intercambio de los profesionales de la industria audiovisual iberoamericana”⁹⁹

Este programa fue creado en 1995 en la VII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, pero la puesta en marcha definitiva fue dos años más tarde mediante el Fondo Ibermedia que lanzó su primera convocatoria en 1998. Este programa apunta a tres ejes estratégicos: desarrollo de proyectos, coproducción y formación. De esta manera contribuye a su objetivo general de crear un espacio audiovisual Iberoamericano.

En cuanto a las coproducciones, España es el principal socio de coproducciones con los países de América Latina. Argentina con 57 películas es el país que más coproducciones ha realizado en el periodo del 2000 al 2004. El

⁹⁹Getino, Octavio. *La cooperación cinematográfica entre España y los países de América Latina y el Caribe*. En: Enrique Bustamante, *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica* (Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional AEI, 2007).

siguiente es México con 12, Chile y Colombia cuentan con ocho y cinco coproducciones respectivamente¹⁰⁰.

Otra iniciativa con miras a la integración de las industrias cinematográficas en la región es la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur —RECAM—. Creada en diciembre de 2003, busca crear un instrumento institucional para avanzar en el proceso de integración de las industrias cinematográficas y audiovisuales de la región. Esta entidad tiene como principios rectores: la reciprocidad, la complementariedad y la solidaridad. Bajo estos postulados institucionales se han desarrollado algunos proyectos y actividades como encuentros de cinematecas, proyectos de cooperación, talleres de producción, exhibición y muestras. Sin embargo, aún faltan estrategias de promoción y distribución que garanticen la circulación y el acceso a las fuentes cinematográficas, fílmicas y bibliográficas, así como las posibilidades de desarrollo de proyectos conjuntos.

Aunque la integración en términos de coproducciones o estrategias para la circulación de las obras en los diferentes países es fundamental, la integración también pasa por la determinación del sector de reconocerse como parte de un conjunto y desde ahí forjar una identidad propia. En este sentido, la experiencia del simposio *Los que no somos Hollywood* liderado por un grupo de cineastas en 1998 resultó significativa. Mediante la organización de reuniones en diferentes lugares, este colectivo integrado por cineastas, escritores, especialistas en legislación de diferentes países tiene como iniciativa principal la defensa de las cinematografías de los países latinoamericanos¹⁰¹. En 1999 bajo el título *El cine, memoria de un pueblo, los que no somos Hollywood*, se realizó el capítulo Colombia, en el que participaron gestores de las legislaciones cinematográficas de distintos países.

¹⁰⁰ Rufo Caballero, ed., *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. (Fundación Carolina, CeAlci y Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, S.R), <http://www.fundacioncarolina.es/es->

ES/publicaciones/avancesinvestigacion/Documents/produccioncoproduccionintercambio.pdf., 25

¹⁰¹Ruffinelli, Jorge, Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina. En: Juan Vargas, *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio : Argentina, Brasil, España y México*, 1a ed. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011), 126.

Las legislaciones sobre el sector audiovisual han hecho posible la existencia de iniciativas conjuntas entre los países. Para ello, el sector audiovisual tendrá que estar articulado con las políticas culturales y de comunicación, pues el estado actual del desarrollo tecnológico así lo exige. La producción de contenidos audiovisuales está orientada no solo a la producción cinematográfica sino también a otros soportes, con características diferentes y que implican nuevos retos. Esta diversidad de soportes, usos, intereses etc., plantea escenarios difíciles y es necesario no solo producir obras sino poderlas exhibir, ponerlas en circulación y del mismo modo tener acceso a una oferta audiovisual heterogénea.

A ese aspecto viene a sumarse el hecho de que la comunicación, encabezada por la expresión y la industria audiovisual, será la mayor economía del siglo XXI, la economía decisiva para el equilibrio o desequilibrio interno de los Estados y para la condición que cada Estado, cada país, cada cultura, ocupará en los desdoblamientos de la globalización¹⁰².

Si bien las legislaciones que surgieron en este periodo permitieron que las cinematografías retomaran un cauce de mayor visibilidad, ahora el desafío consiste no solo en mantener una producción sistemática, sino de calidad. Además, de hacer proyectos entre los países de la región sería necesario idear estrategias de circulación, formación de públicos y producción de contenidos transversales que garanticen la sostenibilidad de estas cinematografías.

¹⁰²Orlando. Senna, «Leyes de comunicación y desafíos del audiovisual en el continente», *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*, accedido 20 de noviembre de 2013, <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=11461>.

CAPÍTULO IV

ESPACIOS DE FORMACIÓN, CIRCULACIÓN Y EXHIBICIÓN

Durante el periodo que abordamos en la presente investigación 1990-2005, hubo una creciente aparición de escuelas o programas de cine, en algunos casos vinculados a universidades e instituciones de educación formal o institutos de capacitación, como también cursos o seminarios de educación no formal. La creación de centros de formación, escuelas de cine y programas universitarios en formación audiovisual será un proceso común en los tres países. La necesidad de ofrecer una formación estructurada para el área, se corresponde con demandas propias de la dinámica del sector y con los cambios legislativos porque como parte del fortalecimiento del sector, la preparación, es un eje imprescindible. La apertura de centros de formación tiene como resultado consecuente un grupo capacitado para hacer cine y con la posibilidad de dinamizar el sector desde las diferentes áreas.

Adicionalmente, no solo se trata de hacer películas, sino de que existan espacios para su exhibición sin lo cual todo esfuerzo sería en vano. En este capítulo veremos en detalle el surgimiento de estas instituciones que buscan también tener un impacto en toda la sociedad para una mejor apreciación de su propia cinematografía y de otras que, podrán ser conocidas gracias a la creación de eventos como muestras y festivales. En este sentido se realiza una labor que va más allá de la formación técnica para el desarrollo sectorial y se dirige de manera más ambiciosamente hacia la formación de públicos. Muchos de estos eventos han sido creados como plataformas de exhibición y en algunos casos cuentan con apoyo estatal como parte de las medidas concretas de desarrollo cinematográfico. También eventos existentes de tradición que se vieron interrumpidos por asuntos políticos han retomado su continuidad o han sido fortalecidos y renovados por la nueva oleada de producciones nacionales.

1. Programas de formación y producción académica

La formación de los profesionales que trabajan en el sector cinematográfico ha pasado por distintas etapas. Si bien la existencia de escuelas especializadas en la región ha sido bastante precaria, desde la década del cincuenta se cuenta con la presencia de espacios de formación como por ejemplo, la Escuela de Santa Fe, fundada por Fernando Birri, hoy convertido en el Instituto de Cine de Santa Fe. También en Chile, en la década del cincuenta existieron algunos espacios importantes en la formación de los cineastas. El Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que posteriormente se convirtió en la Escuela de Artes de la Comunicación, y funcionó hasta mediados de la década del setenta. Y por la misma época, en 1957, miembros del Cine Club Universitario de la Universidad de Chile fundaron el Centro de Cine Experimental adscrito a la Universidad de Chile. Posteriormente, en la década del sesenta se crea la Cinoteca de la Universidad de Chile con el objetivo de conservar y difundir el patrimonio audiovisual. También en Valparaíso a finales de la década del sesenta se crea la Escuela de Cine de la Universidad de Chile sede Valparaíso. Pero ninguno de estos centros de formación sobrevivió a la década del setenta, algunos en el setenta y tres, y años más tarde los otros fueron cerrados por el Gobierno Militar. Sin embargo, la importancia de estas experiencias permanece hasta la actualidad, no solo porque por ellas pasaron cineastas tan relevantes para el cine chileno como Patricio Guzmán, Raúl Ruíz o Miguel Littin, sino porque dejaron un importante legado. Sobre estas bases se han construido parte de los escenarios de formación y difusión del cine chileno. En la actualidad en Chile existen más de treinta programas de formación en cine o comunicación audiovisual¹⁰³. Entre ellas la Escuela de Cine de Valparaíso y la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de Chile, que recogen el legado del Centro de Cine Experimental, que iniciaron sus trabajos en el 2003 y 2006 respectivamente. También hay instituciones de carácter privado de reconocido prestigio, como la Universidad de Artes y Ciencias Sociales —ARCIS— creada en 1993, y la Escuela de Cine de Chile, que abrió sus puertas en 1995; ambas consideran la producción cinematográfica como parte

¹⁰³ Francisco Vera, «Las escuelas del Nuevo Cine Chileno», *Revista Séptimo Arte*, 1 de octubre de 2010, 17, <http://www.r7a.cl/article/las-escuelas-del-nuevo-cine-chileno/>.

integral del desarrollo nacional. El programa más antiguo es del Instituto Superior de Artes y Ciencias de la Comunicación IACC, que desde 1981 empezó a ofrecer formación en Comunicación Audiovisual. Posteriormente, este instituto se convertiría en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación —UNIACC— que en la actualidad ofrece programas diferenciados de cine y televisión.

En Argentina, según el *Informe sobre el trabajo generado por la Industria Cinematográfica en la Argentina en 2008*, «en los últimos años la educación cinematográfica ha crecido intensamente, tanto en las instituciones públicas como en las privadas. De acuerdo al Censo Nacional de Educación Audiovisual en 2005 existían cuarenta y tres establecimientos educativos (65% públicos y 35% privados)»¹⁰⁴. Este fenómeno nos resulta relevante, no solo porque algunos de los directores de nuestro corpus pertenecen a estas escuelas, sino porque es la aparición de una masa crítica de profesionales que dinamiza el sector. Se evidencia también que este proceso de formación conlleva un acercamiento al soporte audiovisual con un mejor conocimiento de aspectos como la historia del cine, movimientos internacionales, tendencias contemporáneas, mejor dominio técnico, y una mayor conciencia de las implicaciones de los proyectos audiovisuales.

Uno de los fenómenos que evidencia el impacto de las escuelas de cine en la producción cinematográfica nacional de la segunda mitad de los noventa, son el conjunto de producciones del NCA. Muchos de los directores de películas que se pueden catalogar como parte de esta estética se formaron en algunas de las escuelas argentinas como la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y la Fundación Universidad del Cine (FUC), esta última de carácter privado.

Se trataba de un conjunto de directores que había construido un vínculo diferente con la realización cinematográfica: provenía del

¹⁰⁴ «Informe sobre el trabajo generado por la Industria Cinematográfica en la Argentina en 2008. Disponible en internet:», 25 de mayo de 2010, <https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:-mPTPEvLqMcJ:www.cine.ar/contenidos/19-Nuevos-realizadoresdownload.php%3Fid%3D10907+Informe+sobre+el+trabajo+generado+por+la+Industria+Cinematografica>.

cortometraje (no de la industria o de la publicidad) y se había formado en escuelas (de modo que conocían la teoría y la historia del cine)»¹⁰⁵

La ENERC es una escuela pública, fundada en 1965, y en la actualidad depende del INCAA. Por su parte la FUC, es de carácter privado y fue fundada en 1991, ha ganado un importante reconocimiento gracias a la producción de sus egresados, además, desde 1996 se ha convertido también en productora de películas.

Entre la oferta de programas de formación en el área audiovisual es posible encontrar carreras profesionales o técnicas orientadas específicamente al desarrollo de proyectos cinematográficos o de contenidos audiovisuales diversos para nuevos soportes. Mientras algunas tienen contenidos altamente especializados para etapas concretas de la producción como desarrollo de guión, dirección, producción, sonido, montaje, etc. en otros casos, se trata de programas herederos de carreras de Comunicación Social que han sido replanteados y buscan abordar la comunicación audiovisual en un espectro más amplio que abarque el dominio de nuevas tecnologías dirigido a la elaboración de contenidos para multimedios, dispositivos móviles, televisión, internet, etc.

La enseñanza del cine en los ámbitos académicos profesionales es reciente incluso para países precursores como Francia e Italia. Como lo afirma Mitry «al final de los años sesenta era apenas un puñado los historiadores y los teóricos que se decidían a abordar el cine como objeto de estudio, y además provenían de la literatura, y por lo tanto, los análisis eran estilísticos y socioculturales»¹⁰⁶. Se anunciaba también la aparición de los estudios semióticos en tanto que Jakobson había declarado que el cine era un sistema de signos del cual sería necesario ocuparse.

En el caso colombiano, los inicios de la formación se remontan al año 1949 y a la formación del Cine Club de Colombia integrado por intelectuales concedores del movimiento cinematográfico internacional. Así mismo, se destaca la creación

¹⁰⁵David Oubiña, «El espectáculo y sus márgenes: sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino», *Revista Punto de Vista*, agosto de 2003, 28.

¹⁰⁶Jean Mitry y Mar Llinares García, *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje* (Madrid, España: Akal, 1990), 18.

de la Cátedra de Comunicación Visual, como parte del programa de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, que tuvo una importante influencia para programas de Comunicación Social. Así también, espacios no formales como los talleres impartidos en la década del setenta por el Fondo de Promoción Cinematográfica, entidad privada, y posteriormente, a mediados de la década del ochenta, los talleres de capacitación en áreas específicas que realizó FOCINE. Todas estas experiencias fueron sentando los precedentes para los procesos posteriores. La primera institución en ofrecer un programa en el área fue la Corporación de Educación Superior —UNITEC—, fundada en 1979. Dicha institución inició labores en el campo audiovisual con el programa de Artes Visuales y Ciencias Cinematográficas, siendo la institución más antigua del país y la primera de carácter privado de América Latina en ofrecer programas de esta naturaleza.

Pero también los noventa significaron la apertura de programas profesionales en cine, producción audiovisual, o comunicación audiovisual. Programas como el de la Universidad Nacional de Colombia creado en 1988, y del cual ha egresado jóvenes cineastas como Ciro Guerra, Libia Stella Gómez, o Rubén Mendoza.

De igual forma, existen programas técnicos como los ofrecidos por la Escuela Blackmaría, que tiene como antecedente un cineclub propuesto para fomentar la cultura cinematográfica. Además del programa que otorga el título de Técnico en Realización Cinematográfica, esta escuela programa talleres de capacitación en dirección de arte, dramaturgia y guión, entre otros. Otra experiencia que vale la pena mencionar es la de la Universidad del Valle, que desde la Escuela de Comunicación Social ha formado un número importante de jóvenes cineastas que han logrado reconocimiento nacional e internacional con sus producciones. Adicionalmente, esta Universidad ha sido productora del largometraje de ficción *El Rey* (2004) y del documental *Apaporis* (2012), ambas de Antonio Dorado.

Además de los programas de formación, también se aprecia en los tres países un creciente interés por la investigación cinematográfica que tiene como resultado la producción de tesis, la revitalización o aparición de revistas impresas y digitales sobre el tema. Entre las revistas, podemos mencionar: *Kinetoscopio*, *El*

amante, La fuga, Tren de sombras, Extrabismos, entre otras. Dentro de los estudios fílmicos latinoamericanos sigue siendo frecuente el trabajo dedicado a países, directores o temáticas específicas, quienes los realizan provienen de disciplinas como la literatura, la lingüística y la historia. A lo largo del siglo XX, la producción teórica y crítica sobre el cine de la región fue escasa y poco sistemática. Este será otro de los aspectos que se van a renovar durante los años noventa. En Chile por ejemplo, entre 1990 y 1999 se publicaron la misma cantidad de textos sobre cine que en las décadas precedentes. Entre las obras publicadas en este periodo la mayoría tiene un enfoque historiográfico con algunos acercamientos a la historia de la crítica. A partir del 2000 empiezan a aparecer trabajos con ejes transversales temáticos o estudios dedicados a autores específicos, como las obras de Ruffinelli que ya hemos referenciado, y una de las obras que actualiza la relación entre la cinematografía del continente que será una referencia en lo que a producción de crítica se refiere a partir del 2000: *América Latina en 130 películas*.

Como un esfuerzo de articulación del trabajo académico en los países de América Latina, se creó en México la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina —FEISAL— esta asociación civil tiene por objetivo promover el intercambio entre los centros de formación de nivel superior, tanto de estudiantes como de docentes. En la actualidad cuenta con cuarenta y cinco miembros afiliados procedentes de once países. Entre los requisitos FEISAL exige a sus miembros contar con el debido reconocimiento del país de origen sin embargo, no es exclusivo para los centros de educación formal, pues considera talleres, grupos de estudio y trabajo que se dediquen a la enseñanza audiovisual.

El componente educativo es amplio y diverso, su orientación se da tanto para la producción como para la formación de públicos. Sería importante realizar un trabajo profundo sobre los programas, los enfoques, los cánones bibliográficos como cinematográficos que nos permitan conocer en detalles los métodos de enseñanza, las influencias, así como la producción fílmica y académica.

2. Circulación y exhibición

El cine argentino representa entre los tres países, el que tiene una industria consolidada por la tradición y por el número de películas que produce. Lo que nos indica que la producción nacional de este país tendría que tener al interior una difusión importante. Sin embargo, el periodo estudiado presenta una serie de altibajos que son similares a los experimentados, en medidas diferentes, en Chile y Colombia. En parte porque la regulación estatal no ha sido contundente, y también porque para la institucionalidad el cine sigue siendo visto como un gasto y no como una inversión. A través de una crónica sobre la mala taquilla que tuvo *El descanso* (2002) de los directores Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino, el crítico Sergio Wolf relata los avatares del negocio de la exhibición en la Argentina. En el caso de este ejemplo, es difícil explicar el fenómeno, pues las críticas fueron buenas, a criterio de Wolf muy merecidas, hubo publicidad en los medios y en la calle, pero la película no se mantuvo en las carteleras. Los problemas de exhibición podrían ser atribuidos a la crisis del 2001, y a la devaluación del peso, pero lo cierto es que el modelo de exhibición había empezado a cambiar desde finales de los años ochenta. Este cambio será determinante para comprender los cambios en la lógica de la distribución. Aguilar lo describe así:

Durante los noventa las salas de cine también sufrieron los efectos de las palabras mágicas del periodo: la conversión. Comenzaron a desaparecer las grandes salas, la calle Lavalle se transformó en una peatonal fantasma (al menos para los que amaban el cine) y llegaron las grandes cadenas que construían las salas porteñas siguiendo los mismos diseños que las salas de Cincinatti o Bankok. [...] De las 900 salas que había en 1984 en todo el país, para fines de la década había menos de la mitad (427 salas en 1990). El pico más bajo fue en 1992 con sólo 280 en funcionamiento, y la recuperación se produjo hacia fines de la década, con las multisalas y cines de los shopping¹⁰⁷.

Según Maranghello, hubo que evitar que el mercado fuera quien regulase al cine local y al extranjero por igual¹⁰⁸. Para ello, el INCAA emprendió en 2003 la tarea de contar con salas en todo el país, que fuesen propiedad del Estado o estuvieran arrendadas por él. Si bien existían políticas como obligatoriedad de

¹⁰⁷Aguilar, *Otros mundos*, 196.

¹⁰⁸Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, 241.

exhibir películas nacionales y una duración mínima en cartelera, estas resultaban insuficientes e inevitablemente la regulación quedaría en manos del mercado, lo que sumado a los bajos impuestos de las películas norteamericanas, sería nefasto para las películas nacionales.

El problema de la exhibición se relaciona también con otros factores como la aparición del video que a la vez que vació las salas de cine, permitió que los cinéfilos se acercaran a las películas que no circulaban en las carteleras. Las nuevas políticas estuvieron orientadas a gravar este nuevo formato de circulación, así como las emisiones por televisión, en resumen, a cobijar en la legislación los cambios introducidos en el negocio de la exhibición.

Pero además de factores técnicos, el consumo cinematográfico está atravesado por los intereses y gustos del público, es decir, que se requiere también de la formación del gusto para que el cine nacional encuentre respuesta en la taquilla. En Argentina, si bien la existencia de producciones locales desde décadas anteriores fue fundamental para tener audiencias significativas, en los noventa el público se fragmentó, y las audiencias masivas y populares como se les conoció hasta entonces desaparecieron. Además, como afirma Campero, «este *laissez faire* cinematográfico trae consigo, además, un acostumbamiento y entumecimiento del gusto de los espectadores, [...] que perjudica a las películas novedosas y arriesgadas».¹⁰⁹

Este fue un fenómeno generalizado que impuso nuevamente el reto de formar públicos. En Colombia el decreto 183 de 1988 por el cual se liberaron los precios de admisión a las salas de cine, coincidió con otros dos fenómenos que transformaron el negocio de la exhibición. Esta renovación estuvo incluso apalancada desde el órgano oficial FOCINE, pues en 1991 se anunciaban créditos para los propietarios de salas de exhibición con el objetivo de renovar los equipos de proyección¹¹⁰. Pero el cambio más significativo para la exhibición fue la construcción de centros comerciales de grandes superficies en barrios residenciales de las principales ciudades, y en ellos la incursión del nuevo modelo

¹⁰⁹Agustín Campero, «Supongamos que existe una política cinematográfica», en *Cine Argentino Estéticas de la producción.*, ed. Wolf, Sergio (Buenos Aires: BAFICI, 2009), 22.

¹¹⁰«FOCINE y el cine de los ojos verdes», *Revista Kinetoscopio*, mayo de 1991, 84-89.

de multisala. Los cines de barrios desaparecieron casi por completo, y ante esta pérdida aparecieron como alternativas las salas de los museos de arte moderno que constituyeron la oferta de cine no comercial. Así mismo, los cineclubes universitarios fueron el escenario para ver otras películas fuera de la aplastante oferta de cine norteamericano ofrecido en las salas *multiplex*. La figura de los cineclubes se convierte en espacio alternativo definitivo en la formación de públicos. En 1995, se creó en el marco de Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, la Asociación Nacional de Cineclubes La Iguana. Esta es una entidad que favorece el intercambio y apoya la actividad de los cineclubes, con el fin de crear cultura audiovisual. La organización de los cineclubistas es una medida importante de protección y fortalecimiento ante las persecuciones por parte de quienes ven en estos espacios una competencia para las empresas exhibidoras.

Si bien las multisalas fueron la materialización del cambio en el sistema de exhibición y son asociadas generalmente con el fin de una época, también de cierto modo, y en algunos lugares, como el caso chileno, significaron una reactivación. Según Carreño, «en 1996 existían 150 salas en la región metropolitana y el número de espectadores ascendía a 8,3 millones. En 1999, se incrementaron a 240 y los espectadores a 11,7 millones anuales»¹¹¹. Estas cifras sin embargo, no son muy reveladoras en lo que se refiere a la circulación de la cinematografía nacional y latinoamericana. Además de la baja producción, el cine nacional es percibido como de mala calidad, plagado de insultos o malas palabras y hecho en zonas feás de la ciudad. Esta percepción también se sustenta en cifras de taquillas, que muestran aumentos en la asistencia a las salas de cine, pero disminución cuando son producciones locales. Como afirma Víctor Ortega «por más que en los últimos años los chilenos asistan en mayor cantidad a las salas de cine, esto no va de la mano con una mayor concurrencia a ver películas

¹¹¹ María Francisca Carreño, «Cine chileno después de la dictadura. una década proyectada en la pantalla 1990-2000», *Razón y Palabra. Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis* N° 71 (abril de 2010): 12, http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf.

nacionales»¹¹². La respuesta positiva del público frente a producciones nacionales es ocasional, a inicios de los noventa con *Johnny cien pesos* (85.000 espectadores)¹¹³ y hacia finales de la misma década con *El chacotero sentimental* (con 813.228)¹¹⁴ espectadores, de ahí que no sea posible sustentar la apuesta del cine nacional con la cifras de taquillas. Pero como lo hemos mencionado, el público se ha fragmentado y diversificado. En la década del noventa se fue formando y fue respondiendo a iniciativas que buscaban consolidar espacios alternativos a la oferta cinematográfica norteamericana, en la que pudieran verse películas nacionales, latinoamericanas, o de otros países.

En el plano internacional, la exhibición de películas en sala representa un porcentaje minoritario tanto en los países de la región como fuera de ella. Sin embargo, Getino afirma que:

Desde hace dos o tres décadas, España aparece como el territorio más favorable que existe a escala internacional para la comercialización de películas latinoamericanas más allá de sus territorios de origen –174 títulos y 2,5 millones de espectadores entre 1996 y 2001– pese a que representen en dicho mercado un lugar claramente secundario y, en la mayor parte de los casos, marginal. Una situación casi paradójica que ha permitido que muchos filmes de América Latina pudieran verse en España, o en otros países de Europa, más que en el interior de la propia región¹¹⁵.

Getino, además ofrece algunos ejemplos de películas exitosa, entre las que se encuentran *Como agua para chocolate*, *Central do Brasil*, *Guantanamera* o *Nueve reinas*, que tuvieron acogida en el mercado español. No obstante, es importante señalar que películas de menor impacto en taquilla, como las de Lisandro Alonso, Adrián Caetano, Víctor Gaviria, entre otros, tienen importantes logros en festivales europeos, y en ocasiones consiguen mediante estos tener una distribución comercial en salas del viejo continente, lo que no sucede en el propio país o en los países de la región. El problema de la exhibición no ha sido tampoco resuelto con las políticas nacionales. Aunque existen espacios alternativos no es

¹¹²Víctor Ortega, «El cine chileno y su público: una relación compleja», *Enciclopedia del Cine Chileno*, accedido 9 de febrero de 2012, <http://www.cinechile.cl/crit&estud-195>.

¹¹³ Salinas, «Un cine al borde de la extinción: | laFuga».

¹¹⁴ Ortega, «El cine chileno y su público: una relación compleja».

¹¹⁵Getino, «La cooperación cinematográfica entre España y los países de América Latina y el Caribe.», 212.

posible implementar mecanismos claros que establezcan un sistema para garantizar la exhibición, sino que las películas se van trazado su propio recorrido.

3. Festivales: espacios de legitimación y de formación de público

Como respuesta al monopolio de las salas, se gestaron y aparecieron festivales a los que acudían, y continúan acudiendo, fervientemente públicos, inquietos y exigentes, ansiosos de ver lo que no llega a las salas comerciales. La figura del festival ha sido especialmente relevante. Desde la década del cincuenta existen importantes antecedentes como el *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (1954)*, o el *Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (1959)*, y el mítico *Festival de Viña De Mar*, donde en 1967 y 1969 se dieron cita los cineastas del *Nuevo Cine Latinoamericano*. Además de estos festivales, en los últimos veinte años surgieron otros orientados a visibilizar y proyectar nacional e internacionalmente la producción local. Entre los más relevantes se encuentran el *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* —BAFICI— creado en 1999 y cuyo objetivo es la promoción de la producción independiente. También el *Festival Internacional de Cine de Valdivia*, que empezó en 1993 al alero del cine club de la Universidad Austral de Chile, se ha consolidado como un espacio donde se exhiben producciones independientes con propuestas estéticas de mayor riesgo. Así mismo, es posible referenciar festivales especializados en documental como el *Festival Internacional de Documentales de Santiago (1997)* —FIDOCs—, la *Muestra Internacional de Cine Doc Buenos Aires (2000)*, y la *Muestra Internacional Documental (1997)*, esta última realizada en Bogotá y que inició con el seminario *Pensar el documental*. Estos entre muchos otros festivales, muestras y concursos que se segmentan en categorías, géneros, temáticas, etc. y que en conjunto son una verdadera oferta cinematográfica diversa en la que producciones locales, independientes, internacionales, cortometrajes y formatos disímiles tiene un escenario de exhibición.

Los festivales a los que hacemos referencia no necesariamente se homologan con la figura de los festivales en los que como afirma Altman «el típico

festival esponsorizado por un museo o una universidad sólo reconoce tres categorías de acceso: narrativa, documental y experimental»¹¹⁶. Estos espacios se han convertido en la posibilidad de ver las producciones que no llegan a las carteleras comerciales, y por lo tanto, los criterios de programación pueden ser bastante flexibles. Sería importante poder conocer en detalle las programaciones ofrecidas por los festivales para determinar hasta qué punto han contribuido con la formación de públicos.

¹¹⁶ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós, 2000), 131.

CAPÍTULO V

EL CINE DE LOS AÑOS NOVENTA

Como lo hemos visto hasta aquí, las transformaciones de este periodo en materia política, económica y cultural afectan directamente la producción cinematográfica. Por esta razón, uno de los mayores desafíos del cine de los años noventa es superar los escollos económicos para producir las películas y lograr su visibilidad en el extranjero y en su propio entorno. Esta lucha en el terreno material está acompañada de una reflexión en los modos de producción, y empieza a tener repercusiones en las apuestas estéticas. Y como afirma Aguiar «de todas las prácticas artísticas de los años noventa, fue el cine el que tuvo una mayor *apertura al presente*, situación que se explica sea por factores tecnológicos, industriales, culturales, políticos o estéticos»¹¹⁷. El gran cambio es que no se trata de un cine urgente en el que prime el sentido político, educativo o de denuncia, sino que busca plantear una reflexión en torno a problemas contemporáneos proponiendo miradas críticas, dándole relevancia a los desafíos estéticos que plantea el soporte audiovisual. El cine de los años noventa muestra signos de resistencia, las producciones que narran y reelaboran el presente son la vía de acceso a aquellas versiones de la historia que han sido silenciadas, y a espacios y realidades que han sido ignorados o tratados superficialmente por los discurso mediáticos.

Los desarrollos tecnológicos le permiten a este cine acercarse a relatos más personales y subjetivos, y de esta manera se inserta en el terreno de la contemporaneidad con miradas particulares, personajes anónimos, actores naturales. Además posibilitan una mayor experimentación y en ocasiones el resultado creativo es el proceso mismo. Para Lorena Cancela, muchas de las películas argentinas de los últimos años son maravillosas porque hablan de la experiencia humana, de sus pliegues y las distintas formas que adoptan¹¹⁸. También a veces juegan, gozan estéticamente. Este fenómeno, como lo reconoce Aprea, no es exclusivo de la Argentina, porque factores de influencia en la

¹¹⁷ Aguiar, *Otros mundos*, 37.

¹¹⁸ Lorena Cancela, *Mirada de mosca: ensayos sobre films argentinos 01 03--* (Buenos Aires: De los Cuatro Vientos Editorial, 2004), 10.

renovación de la producción cinematográfica como el redimensionamiento de las escalas de producción, la fragmentación de las audiencias y la creciente complejidad en los sistemas de medios se repiten en casi todos los países «el tipo de producción se va diversificando y va logrando formas de integración con otros medios y nuevas formas de exhibición»¹¹⁹.

Para recorrer el periodo que nos interesa en la presente investigación (1990-2005), proponemos localizar la mirada inicialmente en tres elementos fundamentales que componen las películas. En primer lugar, las historias, no solo como el conjunto de toda la narración sino como el elemento de articulación de personajes y espacios. La descripción de estas no estará ceñida a los hechos que cuentan sino más bien a la coherencia que presentan las mismas con relación a la estructura clásica de la narración, y la manera en que subvierten o no esta estructura. En segundo lugar, el tipo de personajes y la construcción de los mismos. Este elemento nos introduce directamente al corazón de las historias a través de sus protagonistas, y nos permite establecer los rasgos de los personajes que estarán presentes en las películas de nuestro corpus. Finalmente, un tercer elemento que será crucial, tiene que ver con los espacios en los que estos personajes se ubican y en los que tiene lugar la acción. Nos interesan en la medida en que estos escenarios se vuelven recurrentes delimitando y estabilizando la espacialidad.

1. Historias

Se puede decir que en los noventa conviven varios tipos de cine. Por una parte continúan existiendo películas que recurren al *mainstream* local, que tiene como objetivo satisfacer las búsquedas de entretenimiento del público masivo y de esta manera conquistar el mercado. Pero sin duda el florecimiento de apuestas cinematográficas más independientes es la marca del periodo. No solo estas películas se contraponen a las anteriores en sus objetivos y modos de producción,

¹¹⁹Aprea, *Cine y políticas en Argentina*, 93.

sino que también se alejan de otros referentes como: el cine militante, el costumbrismo, la literatura del *Boom* y los grandes relatos.

No obstante el éxito de esta renovación, y particularmente la aparición del NCA, entre la crítica y los estudiosos del cine, también ha generado cierta inconformidad en el ámbito local. Estas reacciones nos parecen consecuentes con el camino que han logrado recorrer las películas, en el que se desplaza de la producción marginal al centro de la producción nacional. Desde la perspectiva de documentalistas como Miguel Mirra, el NCA es un cine que no es en realidad comprometido, «lo único que ha hecho ha sido confundir a los marginados con los marginales. Estrategia muy inteligente a la hora de separar a la clase media de los trabajadores ocupados y desocupados que luchan y se movilizan»¹²⁰. En cuanto a la producción, según Mirra, apelan a la existencia en la escala de un grupo de realizadores que trabaja en un ámbito aún menor. Un grupo de independientes dentro de los independientes, que no son funcionales a ningún objetivo político y no tienen prensa. Entre ellos es posible encontrar documentalistas radicales comprometidos con causas indígenas o derechos humanos, que siguen pensando el cine como instrumento de lucha. Para ellos, la llegada de los noventa significó otra cosa, la reactualización de los pensamientos marxistas, o la reivindicación de la lucha contra el capitalismo, que en esta década llegaba con más fuerza y con mayor alcance a través de los procesos globalizadores. En su concepción la colonización cultural continúa y, por esta razón, la lucha también. Su escenario de trabajo es la comunidad, la barriada, la fábrica, están completamente fuera de los circuitos de producción. Los movimientos de producción que tienen objetivos políticos y sociales son necesarios y dinamizan la vida de los entornos donde se produce. Incluso pueden llegar a constituir propuestas estéticas rupturistas de gran valor. Sin embargo, consideramos que el análisis de estos trabajos sería parte de una investigación de naturaleza distinta al presente trabajo, en el que justamente nos interesa ver el florecimiento de un cine que se ha puesto en el

¹²⁰ Miguel Mirra, «El nuevo cine argentino... está en otra parte», Blog, *Miguel Mirra -apuntes*, accedido 8 de noviembre de 2013, <http://miguelmirraapuntes.blogspot.com/2008/01/el-nuevo-cine-argentino.html>.

centro; renovando con sus historias y sus apuestas estéticas las cinematografías nacionales.

Como afirma Lipovsky, «hoy más que nunca, el cine observa y expresa, según la perspectiva que le es propia, la marcha del mundo. Nunca se han llevado a la pantalla tantos problemas políticos y sociales»¹²¹. Los grandes acontecimientos y problemas coyunturales han sido sus temas históricamente. Por esta razón, en la pantalla emergen las consecuencias de los fenómenos recientes. Entre ellos la ruptura de los grandes discursos ideológicos del siglo XX, y la debacle económica que significó para los países de América Latina la década del ochenta, así como el impacto de los gobiernos militares en la vida política y cultural de diferentes países. Estos acontecimientos fueron los más significativos y son capitalizados por los cineastas.

Las historias se originan en un contexto en el que la partida de capitales golondrina, la reafirmación del modelo neoliberal, la llegada de numerosos productos comerciales y la aparición de grupos sumidos en miseria son el común denominador. Eso hizo evidente que motivos instalados por el cine de Hollywood como el mito del éxito económico, el banquero o la familia como institución primordial de las sociedades fueran derribados por las evidencias del mundo contemporáneo. Ante un liberalismo deshumanizado que se agudiza en los países pobres, las historias que vemos parecen ir tras las reivindicaciones de lo humano. A la vez que muestran la debacle económica y las estrategias de supervivencia, se redescubre un mundo que ahora se mira de frente sin los soportes ideológicos que lo viera el *Nuevo Cine Latinoamericano*. Las historias deconstruyen los ideales del mundo moderno y los personajes desarrollan acciones sencillas relacionadas con la condición humana. A través de lo simple, los personajes rescatan valores y se posicionan como sujetos más allá del encuadramiento social y económico. Las tramas auscultan los secretos más profundos en busca de los restos de humanidad, solidaridad, amor, esperanza y dignidad. Detrás de los personajes que parecen regodearse en su carácter de perdedores o de marginales, aparecen

¹²¹Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, et Antonio-Prometeo Moya, *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009), 183.

individuos dueños de una ética y de una conciencia que parecería impensable en su condición oprimida.

La pérdida de la legitimidad y la desaparición de instancias que ofrecen lugares de resguardo como la familia, los sindicatos, la escuela, los partidos políticos, dejan al ciudadano de esta época a merced de los vaivenes del mercado. Perdida la posibilidad de transformar el mundo mediante un ideario político, se transforma la propia vida y el entorno. Sin las cegueras que impone la productividad económica, se vuelve a mirar el propio entorno. Sin mucho que perder, los personajes buscan enfrentar sus traumas y superar sus miedos.

La mundialización económica y mediática que se siente en todos los rincones del planeta hace que estas historias tengan un carácter universal, y las particularidades del contexto resultan cruciales para diferenciarse justamente de este fenómeno que tiende a la homogenización de las culturas, del cual el cine no es ajeno.

2. Personajes

Los personajes que empiezan a aparecer en las películas de esta época difícilmente pueden asimilarse con los cánones de la producción clásica. Los héroes y los villanos como parte estructural de las historias se desplazan para dar lugar a personajes más difusos. La construcción de los personajes no se rige por el imperativo de la oposición antagonista- protagonista, y tampoco las acciones de los personajes son cruciales para construir la oposición entre héroes y villanos. Por el contrario, los protagonistas son personajes anónimos, pertenecientes a clases populares o directamente marginales, en ocasiones delincuentes, o ilegales. En suma, personajes que conviven con el miedo y se enfrentan a él. Las condiciones en las que viven los inscriben en el mundo contemporáneo. Su existencia no se puede entender sin los cambios que reorganizaron el mundo y caracterizaron esta época a partir de la agudización de las políticas de mercado. Todo esto los despoja de las filiaciones sociales y los convierte en sujetos marginales. Aunque no se trata de un estereotipo este personaje ya había

aparecido en las pantallas en otros momentos de la historia del cine. Su representación actual, a diferencia de las exploraciones de las clases obreras, o las condiciones de vida de la posguerra, incluso de las clases populares y los movimientos de los años sesenta que aparecen en el *Nuevo Cine Latinoamericano*, nos ofrece personajes que no son vistos ni desde posiciones burguesas de poder, ni como parte de un movimiento, o como respuesta a una política particular. Así mismo, centrarse en sujetos anónimos como sucede en *Historias mínimas* (2002), *La dignidad de los nadies* (2005), *Whisky* (2004), entre otras, constituye parte de un giro en el cine latinoamericano y un distanciamiento del *Nuevo Cine Latinoamericano*, en el que como afirma Ruffinelli «tuvo como resultado estético y representacional una marca de identidad: la tendencia al *personaje-pueblo*»¹²². Estos personajes contemporáneos desclasados, son en parte la consecuencia de la globalización, y no hay discursos ni intereses que los aglutinen. Por otra parte, los directores tampoco están bajo el amparo de doctrinas particulares o de movimientos políticos desde los cuales expresen una posición o una reivindicación social. Por lo tanto, personajes y realizadores comparten la condición de estar fuera de idearios o discursos preestablecidos a partir de los cuales interpreten el mundo, lo que será una característica del cine de este periodo.

A pesar del aislamiento y de la falta de circulación de producciones de América Latina en los propios países de la región, que ya hemos mencionamos, estos personajes son recurrentes en la cinematografía de distintos países, incluidos los tres de este estudio. Como lo plantea Christian León, «frente a estas criaturas corpóreas y nocturnas que hacen del nomadismo una forma de sobrevivencia, la idea de una identidad plena y un sujeto racional es absolutamente inapropiada»¹²³, y añade que se trata de una estrategia narrativa de deconstrucción del personaje clásico y del sujeto moderno.

En cuanto a las edades, si bien no es posible hablar de que predomine un rango en particular, se destaca la presencia de jóvenes. Películas como las de

¹²²Ruffinelli, «Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina Notas sobre cómo el cine épico devino en minimalista», 124.

¹²³León, *El cine de la marginalidad*, 61.

Víctor Gaviria, o títulos como *Pizza, birra, faso* (1998); *Silvia Prieto* (1999); *Ratas, ratones, rateros* (1999); *La niña Santa* (2004); *Caluga o menta* (1990), o *Machuca* (2004); solo por mencionar algunas se ocupan de este grupo etario. En la construcción de estos personajes el habla constituye parte esencial del universo representado y de la identidad de los personajes.

La identidad a la que nos remite este cine, estará entonces dado por los personajes, y por la construcción de su tipo social, si bien el cine ha dejado de ser un instrumento de lucha, no deja de ser altamente político, con lo cual entre los rasgos identitarios se destaca el lenguaje, esta forma de hablar particular de un grupo social que hará alusión a las identidades marcadas dentro de la contemporaneidad, pero aludiendo en todo caso a un marginalidad que es observada¹²⁴

En este elemento los directores han puesto un especial cuidado, la voz, o más precisamente el habla encarna la calle. El argot es parte de la caracterización de los grupos, principalmente de los jóvenes, y para el público se convierte en una puerta de entrada a estos mundos. Este componente ha cobrado tanta fuerza que a criterio de algunos como Wolf, es parte esencial de la renovación «es una prueba infalible: no hay renovación sin apropiación del idioma»¹²⁵. Este habla constituido de expresiones vulgares, insultos o variaciones dialectales tienen una funcionalidad que rebasa sus contenidos proposicionales para convertirse en rasgo de familiaridad, de pertenencia y son una inversión de la cortesía pragmática en tanto que sirven como expresiones de cariño, de aceptación o amistad¹²⁶.

Volver la mirada hacia los despojados, los ciudadanos convertidos en marginales y los que deambulan por las calles de la ciudad es explorar en las subjetividades negadas por los discursos institucionales según los cuales estos serían *ciudadanos disfuncionales*, representados desde posiciones de poder o estereotipos de grupos sociales. Esta exploración también amplía sus márgenes a

¹²⁴ Agustín Campero, *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Los Polvorines: Biblioteca Nacional; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008), 35.

¹²⁵ Sergio Wolf, «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio», en *Nuevo cine argentino. Temas, autores, estilos de una renovación.*, ed. Horacio Bernades, Diego Lerer, y Sergio Wolf, 1. ed. (Buenos Aires: Ediciones Tatanka; FIPRESCI, 2001), 35.

¹²⁶ Alf Mojour, «Más allá de las fronteras de la cortesía: intensificadores interdictos en el cine contemporáneo - Dialnet», *RAEL: revista electrónica de lingüística aplicada* N°5, 2006 (2006): 71-86.

seres por fuera del orden social o que socialmente no tendrían un encuadramiento en el sistema productivo: ex convictos, inmigrantes ilegales, desempleados.

3. Espacios

Los exteriores son los principales escenarios en los que transcurren las historias. El cine de los noventa se desarrolla en las calles de la ciudad. Pero no es cualquier ciudad, es una ciudad donde es posible identificar marcas, donde aparecen lugares en desuso, sitios abandonados, o que tuvieron su esplendor en otro momento. Estaciones de tren, viejos hoteles, bancos en quiebra, discotecas, o negocios venidos a menos. Así mismo, las plazas y centros de las ciudades que han dejado de ser zonas de residencia, y en el día operan como centros de comercio o de diligencia pública, mientras que en las noches quedan vacíos, y quienes habitan allí representan peligro, este entorno es en sí mismo una amenaza. Lo mismo sucede cuando los escenarios son desplazados a la provincia o a zonas rurales que ya no son sinónimo de campos productivos. La mirada vuelve sobre la periferia, sea en el centro de las ciudades como un espacio tomado o los bordes urbanos donde habitan los ilegales, desplazados, delincuentes y toda una serie de sujetos que carecen de un lugar en las sociedades neoliberales de las últimas décadas.

Las ciudades contemporáneas han tenido un crecimiento desproporcionado en el que cada vez se hace más difícil sobrevivir. El desarrollo en ocasiones desordenado y caótico ha convertido a las ciudades en lugares abigarrados de gente que busca un lugar, que luchan por encontrar un sustento diario en cualquier rincón y a cualquier hora del día. La ciudad es también el lugar de la búsqueda de la identidad, de los afectos, y el reencuentro de la humanización de todos los sujetos destinados a la abyección por el progreso económico.

Los espacios urbanos se convierten en una marca del cine de los noventa. Los directores recorren la ciudad con la propiedad de quienes la habitan y a través de ella dan cuenta de una sociedad que ya no sueña con el desarrollo y la modernidad, sino que por el contrario se apropia de los residuos que esta le ha

dejado y se enfrenta a ella, a sus fantasmas y a la nostalgia del lugar idílico perdido.

En la Argentina, la ciudad está presente desde las primeras producciones del NCA, y su presencia es también una marca de identidad que permite articular una producción aparentemente heterogénea y dispersa. Las búsquedas en la ciudad muestran diferentes dinámicas, a veces un ritmo frenético, a veces nostálgico que descubre rincones olvidados, cafés marginales, barrios periféricos y lugares abandonados. La marginalidad deja de estar localizada en puntos fijos y se muestra como un estado transversal. La ciudad que antes fuera un lugar de identidad para sus habitantes queda a merced de quienes las recorren que son parte de su nueva identidad. Esta situación transforma la ciudad en el lugar donde se manifiestan las luchas y los dolores, y es a través de estos que se hace semejante a cualquier ciudad.

Filmadas en las calles de Buenos Aires, en algunos parajes del 'interior' de la Argentina, latiendo con o contra el ritmo de sus habitantes, enfocando lo mismo pero desde perspectivas novedosas, encuadrando un rostro, unos rostros, redescubriendo un lugar todos los films se destacan por su originalidad. Y es a partir de esa manera particular de estar en el mundo que estas imágenes me hablan: a mí y a mis fantasmas. Que nos hablan de nuestros fantasmas, preconceptos, prejuicios, pulsiones, deseos y no solo a los argentinos, sino también a los australianos, a los checoslovacos, a los rusos, a los tunecinos¹²⁷.

A través del cine, la ciudad ha sido reapropiada como un lugar simbólico en el que existen barreras invisibles, lógicas desconocidas para la inmensa mayoría de sus habitantes, códigos de submundos diversos que se sobreponen. La ciudad habitada se convierte en un lugar desconocido, su representación se construye mediante el extrañamiento y el enigma.

Los espacios que acogen las acciones cinematográficas no son decorados o escenarios elegidos azarosamente. El espacio y su construcción visual son elementos que aportan al relato información significativa. Así queda claro en *Meykinof* (2005) cuando aparecen los extras de la película *Ronda Nocturna* (2005). En esta escena la construcción del espacio es especialmente relevante, la

¹²⁷Cancela, *Mirada de mosca*, 10.

manera en que aparecen los extras, las acciones que desarrollan dejan ver su importancia, su presencia no solo parte del entorno sino que también es una construcción.

Cuando las historias se desplazan a un entorno rural o periférico la lógica de representación es similar. La decadencia de lugares antes idílicos aparecen en producciones como *La Ciénaga* (2001); o la desnaturalización del campo como refugio presente en producciones como *Los rubios* (2003); el asilamiento que se reconoce en el desierto en *Amnesia* (1994); despojan el escenario rural de cualquier referencia a lugares idílicos. Incluso como en *La primera noche* (2003), se vuelve al campo para mostrar realidades no gratas, para conocer las causas de la expulsión de sus gentes, y aunque el conflicto colombiano puede hacernos pensar en condiciones extremas, esta será una situación recurrente también en otros países, así como lo revela Freddy, el protagonista de *Bolivia* (2001).

Los espacios son parte de la construcción narrativa en toda película, pues el soporte audiovisual así lo exige. En el cine del periodo que analizamos, los espacios son claramente intencionados, son parte de la historia y aportan información específica del mundo representado. La estetización de lo que sería descartable o fácilmente remplazado para producciones de carácter industrial constituye una diferencia reconocible en el cine de este momento histórico.

SEGUNDA PARTE

EL REALISMO COMO EJE DE APROXIMACIÓN AL CINE CONTEMPORÁNEO

A lo largo de los capítulos que conforman la segunda parte de este trabajo, realizaremos una aproximación al realismo como eje de análisis. El realismo como concepto es transversal a diferentes artes y disciplinas, tiene sus orígenes en la literatura de mediados del siglo XIX. Para lo que concierne a esta investigación hemos decidido centrarnos en las variables más pertinentes para el realismo cinematográfico. Aunque reconocemos la influencia de la literatura y el teatro en el cine, lo que buscamos es avanzar en la discusión del realismo contemporáneo en el cine latinoamericano. Si bien durante la primera mitad del siglo XX, las discusiones en torno al cine se centraron en la capacidad de este para reproducir la realidad, así como en el desarrollo de un lenguaje preciso que permitiera reconstruir la vida con un naturalismo tal que el espectador olvidara el dispositivo; los cambios tecnológicos y los avances en el debate sobre el realismo nos llevan a ubicarnos en un momento histórico que consideramos clave y de gran influencia en el periodo estudiado: el fin de la Segunda Guerra Mundial. Es en este momento histórico donde se pone de manifiesto la crisis de la pérdida de la razón y la pérdida de continuidad histórica. De esta manera, «al capturar las imágenes del flujo de la vida, Kracauer cree que el cine es capaz de devolvernos el auténtico sentido de totalidad que el mundo moderno ha puesto en crisis»¹²⁸.

Así mismo, en este mismo periodo, los estragos de la guerra se convierten en fuente de creación cinematográfica y dan lugar a una de las corrientes más influyentes para el cine de América Latina, el neorrealismo italiano. Es a partir del neorrealismo que podemos pensar que el realismo cinematográfico es a la vez una estética y una postura ideológica. Como consecuencia, las decisiones estéticas y pragmáticas se encuentran comprometidas con esta opción. Por lo tanto, el neorrealismo será central para entender las producciones de los años noventa, la manera cómo en éstas se recoge y reinterpretan sus postulados, así como la forma en que se diferencian de los mismos. Por esta razón, en el segundo capítulo examinaremos la relación entre los planteamientos de la corriente italiana y las elecciones que se realizan en el cine contemporáneo, específicamente en relación con las temáticas abordadas.

¹²⁸ Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*, 1. ed. (Barcelona: Acantilado, 2003), 147.

Con estos dos antecedentes, en los capítulos siguientes nos proponemos analizar en el corpus de películas seleccionadas la manera cómo los cineastas se acercan a la realidad latinoamericana. Aunque sabemos que los referentes de los cineastas son múltiples, consideramos que la construcción estética que tuvo preponderancia en los periodos que lo anteceden se convierte en una influencia directa para la interpretación de la realidad latinoamericana contemporánea. Adicionalmente, nos acercamos al corpus desde los planteamientos del análisis del discurso y de los estudios culturales latinoamericanos. El análisis tendrá como eje central las problemáticas de las producciones y no haremos alusión al lenguaje cinematográfico porque este será tratado en la tercera parte de la tesis.

CAPÍTULO I

APROXIMACIÓN AL REALISMO CONTEMPORÁNEO

El realismo es una categoría vinculante que se encuentra entre la ficción y la no ficción. Es a través de este que es posible ahondar en las implicaciones que tienen lugar en el debate sobre la manera como se traspasan los límites establecidos por los géneros a partir de la relación con la realidad. En dicha relación, la utilización de elementos característicos claramente codificados juega un papel preponderante para determinar qué se rotula como ficción y qué como no ficción. Sin embargo, como veremos más adelante, el intercambio de unos y otros ha sido una estrategia para abordar temas complejos, para replantear el lugar de enunciación y para realizar búsquedas estéticas. El común denominador de este intercambio es la búsqueda de la coherencia interna en tanto construcción de un mundo, y el establecimiento de un verosímil fílmico. En este sentido, la construcción del verosímil está determinada por la posibilidad de convertir temáticas específicas en asuntos propios de un corpus cinematográfico.

Los códigos de representación a los que nos acercaremos en el presente capítulo se enmarcan dentro de los desarrollos cinematográficos mediante los cuales se ha realizado una separación tangencial de aquello vinculado con lo real, que ha sido tradicionalmente asociado al documental, y aquello vinculado al espectáculo y al entretenimiento, asociado a la ficción.

En la actualidad, los límites de producción, cuya manifestación se da en la separación de géneros, han cedido espacio al realismo como una forma de representación transversal, que adicionalmente se incrementa gracias al desarrollo tecnológico. Es justamente este cambio el que replantea la relación con la realidad. La proliferación de medios de producción audiovisual ha generado un impacto en la codificación del lenguaje cinematográfico desarrollado en los inicios del cine, por esta razón, se produce un incremento en la aceptación de formas de representación menos codificadas en relación con los discursos estandarizados del cine o la televisión. Del mismo modo, se amplían los problemas y objetos tratados en el cine lo que configura un corpus más heterogéneo.

Un concepto que nos permitirá ir más allá de las codificaciones institucionalizadas y genéricas es el verosímil. Entendemos este concepto a partir de los planteamientos de Metz, según los cuales:

El verosímil está presente como la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad porque interviene en la construcción de lo real¹²⁹.

Por una parte, lo verosímil es lo que hace que el conjunto de procedimientos en relación con la no ficción y la ficción, se constituyan como estables y vinculados con ciertos tópicos. Lo anterior está reforzado por la estructura de género, pues como lo plantea Altman:

Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específica. En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común [...] y una estructura común, una configuración del tema que fuese su denominador común¹³⁰.

En el caso de la conceptualización del género como una entidad reguladora o clasificatoria de un grupo de producciones se destacan dos los elementos fijos que la determinan: el mismo tema y la misma estructura. Además de estos dos elementos, lo que está en juego en la representación fílmica son los valores y la ideología que transmiten.

De hecho, como lo veremos en nuestro corpus, ciertas temáticas han estado vinculadas con un modo de representación específico. La ficción, por ejemplo, en relación con ciertos hechos históricos traumáticos se entiende como una transgresión “pornográfica”, en tanto representa aquello que es indecible. Es el caso de *Garage Olimpo*, pues a pesar de reconocer la precisión de lo que cuenta, Tomás Eloy Martínez hace una crítica a la abyección del film, dice «las imágenes exhalan cierta complacencia perversa en el mal»¹³¹. Por su parte, la no ficción, y específicamente el documental como género ha sido legitimado para abordar temas socialmente comprometidos, mientras que la ficción se encuentra en el

¹²⁹ Metz Christian, «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en *Lo Verosímil*, de VVAA, Tiempo Contemporáneo (Buenos Aires, 1970), 13.

¹³⁰ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 45.

¹³¹ Tomás Eloy Martínez, «El Olimpo del horror | Edición impresa | EL PAÍS», enero 1, 2006, http://elpais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100410_850215.html.

límite de la búsqueda estética, la representación histórica y el producto de entretenimiento.

La revisión del uso de los códigos de representación y clasificación, así como las transgresiones que de ellos se producen en el cine que analizamos, nos permitirá construir una aproximación al realismo desde las exploraciones y necesidades que propone el cine de este periodo.

El presente capítulo está conformado por tres apartados. El primero de ellos busca acercarse a la manera como el cine construye la idea de realidad. El segundo, se centra en la noción de realismo, explorando específicamente los planteamientos en relación con el cine. Y por último, el tercero busca acercarse a la definición del realismo estético desde una categoría a partir de la cual se construye la representación de lo real.

1. La construcción de lo real

La aproximación al *realismo cinematográfico* se entrecruza con el uso político de la imagen en general. La construcción de una imagen vinculada con el concepto de realismo está supeditada a los discursos circulantes y su construcción es inherente a la visión dominante, como afirma Quintana:

El realismo no es más que una concepción de la representación entendida como la reproducción más fiel a la realidad posible, nos hallamos ante una curiosa paradoja de que lo real no es algo que nos sea dado sino algo que está construido a partir de una serie de códigos, contratos y equivalencias. La idea de realidad está determinada por las ideologías dominantes que son en definitiva, las que acaban marcando el nacimiento de las diferentes poéticas realistas¹³².

Por lo tanto, la construcción del realismo se vincula con cada momento histórico y está bajo el influjo de los discursos dominantes y los contextos particulares en los que se produce. De esta manera en los años noventa, los vaivenes políticos, el orden mundial imperante y los hechos acaecidos en cada

¹³²Quintana, Ángel, *El cine italiano 1942-1961 Del neorrealismo a la modernidad* (Barcelona, 1997).25

uno de los países estudiados, configuran el encuadre de la producción cinematográfica. Estos factores, si bien ofrecen diferencias inéditas con lo que se había producido hasta el momento, no son una reinención radical. Por el contrario, las referencias del cine latinoamericano del periodo anterior y de las corrientes cinematográficas más importantes de distintas épocas y zonas geográficas se convierten en fuente de conocimiento para la propia construcción de la mirada realista. Esto no implica que la construcción del realismo actual esté desprovista de ideologías, sino que se ha realizado a partir de las experiencias anteriores y en su definición o delimitación subyace un sustrato histórico-político que se expresa a partir de la construcción estética.

En relación con la construcción del realismo cinematográfico, estamos de acuerdo con lo que plantea André Bazin cuando afirma «que el realismo obedece a una necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo»¹³³. Esta necesidad, y el realismo como tal, si bien no son exclusivos del cine, encuentran en este soporte un vínculo consustancial dado su carácter de reproducción mecánica de la realidad, a lo cual se suma la discusión que tuvo lugar en el momento histórico en el que apareció el cine como invento. Estas dos condiciones han definido las tendencias en torno a las que se ha dado el debate sobre el realismo cinematográfico. Desde los debates iniciales sobre el deber ser del cine ha estado presente la dualidad entre reproducir la realidad o crear una ficción. En cuanto al primero, desde la invención de la fotografía y posteriormente del cine, se manifestó el deseo de obtener una copia fiel de la realidad sin mediación humana. Los discursos más positivistas vieron en estos mecanismos la posibilidad de anular toda subjetividad. Sin embargo, el cine ha demostrado sus múltiples posibilidades técnicas y estéticas, pues como lo afirma Francesco Casetti

El cine no tiene por qué limitarse a observar y a describir; por el contrario, puede abordar la narración cuando esta sirva para evidenciar el diseño que subyace a los acontecimientos y pueda llegar a una completa participación con los hechos cuando ésta sirva para garantizar la plenitud y la capacidad persuasiva del conjunto¹³⁴.

¹³³ André Bazin, *Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2008), 26.

¹³⁴ Francesco Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990* (Madrid: Cátedra, 2005), 38.

De hecho, pese a que algunas corrientes documentalistas en algún momento abogaron por la no intervención, como una manera de aproximarse al mundo, muy temprano en la historia del documental Robert Flaherty afirmaba que la finalidad del documental era representar la vida bajo la forma en que se vive, incluso insistía en la imposibilidad de reproducir directamente lo filmado.

La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir lo que se le pase por delante, [...] se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse *film* a ese conjunto de tomas¹³⁵.

Las características del documental, y más ampliamente de la no ficción, han estado desde entonces cifradas en el uso de recursos específicos que lo diferencian de la ficción. Los más estables de ellos, y que han sido enunciados desde el comienzo del debate son: la utilización de lugares reales a diferencia de los estudios, el trabajo con individuos en lugar de actores, y la finalidad cuya orientación está dirigida a la denuncia y las luchas políticas, así como al conocimiento y mejoramiento de las condiciones de vida de distintos grupos humanos. En particular, el documental como género ha sido reconocido porque vehicula las luchas sociales diferenciándose de esta manera de los informativos y de otras formas de registro de actualidades. La definición del espíritu documental estuvo relacionada con un acontecimiento económico y un avance técnico: la crisis de 1929 y la aparición del cine sonoro.

El colapso económico acarreó tensiones y pugnas. El combate ideológico comenzó a dominar todos los medios de comunicación. El filme documental, al adquirir el habla en ese preciso momento, estaba inevitablemente llamado a intervenir en la lucha. En el terreno del documental, el cine sonoro llegó a ser un instrumento de lucha¹³⁶.

Lo anterior exige a los realizadores adoptar un punto de vista y una postura política. Las condiciones históricas contribuyeron a forjar una vocación para el documental, en la cual el mayor acento estuvo puesto en los contenidos políticos de carácter combativo. De este modo, los desarrollos documentales se vieron

¹³⁵Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine* (Madrid: Cátedra, 1989), 152.

¹³⁶Erik Barnouw, *El documental: historia y estilos*, trad. Alfredo Báez (Barcelona: Gedisa, 2002), 75.

sujetos principalmente a las luchas políticas, por lo tanto, la organización visual y narrativa estuvo supeditada a los criterios argumentativos. Sin embargo, debemos subrayar que la estructura de la narración no ha sido ajena a las búsquedas documentales, y al contrario este ha sido un interés presente como parte de la composición documental desde principios del siglo XX. La diferencia con la ficción, más que en la organización fílmica, radica en los objetivos de la narración y en los recursos utilizados en ambos. Lo anterior no significa que la discusión entre estas dos grandes vertientes cinematográficas quede zanjada, pero nos permite afirmar que ambas pueden ser entendidas como construcciones discursivas que se diferencian por la utilización de elementos específicos, pero sobre todo por la finalidad con que estos se utilizan.

En el caso de la ficción cinematográfica, en su concepción clásica se caracteriza por la presencia de dos elementos formales: la presencia de actores, o más precisamente de “estrellas”, y el sistema de estudios. Si bien estos dos elementos no son los únicos, representan la mayor distancia con la no ficción. En el cine clásico, la presencia de actores que sucesivamente eran vistos en las pantallas y que atraían el público a las salas constituyó, e incluso lo sigue siendo en la actualidad, una estrategia de mercadeo para buscar el éxito de la película. El sistema de estrellas sirvió además para reforzar el carácter de espectáculo del cine y para la construcción de las industrias del entretenimiento. El trabajo en estudios también representaba un mayor sometimiento al artificio en detrimento de la búsqueda de mayor autenticidad, al paso que recordaba la filiación con el teatro. Las elecciones en función de estos dos elementos pusieron en entredicho la vocación realista del cine, pues además de las especificaciones formales que implica la ficción, este tipo de representación se corresponde con una orientación ideológica.

Quando me refiero a esa producción industrial como sistema, no estoy pensando sólo en la máquina industrial productora de filmes, sino en todo el aparato discursivo (propaganda, crítica, literatura sobre el tema) capaz de transmitir y difundir los principios y valores materializados en esa producción.¹³⁷

¹³⁷Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico: opacidad y transparencia*, trad. Mario Cámara (Buenos Aires: Manantial, 2008), 60.

Por su parte, Bordwell se ubica en el punto de vista del observador para describir los mecanismos que configuran la ficción y por los cuales el espectador está en capacidad de comprenderla. En este sentido, asigna una importancia considerable a los códigos culturales que hacen una historia reconocible, lo que significa que la construcción del sentido se deriva de la capacidad para aplicar conjuntos de esquemas provenientes del contexto y de experiencias previas. Para lograr la comprensión de una historia, el espectador tendrá que estar en capacidad de hacer inferencias, de situar personajes y acciones. Así mismo, la búsqueda de la unidad temporal, espacial y causal, en general la coherencia del film, se sustenta en el uso de patrones reconocidos que permiten la articulación de la historia en forma «canónica». Todos estos elementos contribuyen a una decodificación en la cual el espectador será capaz de situar el filme en un encuadramiento conocido, y por lo tanto tener una postura frente al mismo.

Por otra parte, Bordwell diferencia la *historia*, del argumento. Para este autor, mientras la *historia* «incorpora la acción como una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y en unos espacios dados; [...] el *argumento*, es la organización real y la representación de la historia en la película»¹³⁸. La preocupación de Bordwell por demostrar la construcción de una *historia* mediante mecanismos que realiza el espectador como captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis; nos permite comprender mejor las diferencias entre la construcción de film de ficción y uno de no ficción. Por lo tanto, la propuesta de Bordwell nos permite inferir que la narración que se concibe para el universo ficcional es organizadora de acontecimientos en torno a un fin concreto, en pues como él mismo lo presenta, *la anticipación, la consecución y las consecuencias bloqueadas, retrasadas o frustradas*, son cruciales para el éxito narrativo y, en el caso específico del cine de ficción se vuelven indispensables para provocar conmoción en el espectador. Como lo desarrollaremos más adelante, la organización discursiva y su finalidad serán cruciales para comprender la manera en que opera tanto la ficción como la no ficción.

¹³⁸David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1996), 49-50.

Además de los códigos que han definido la puesta en escena, también la ficción ha sido definida por la procedencia de la historia. Aumont define la ficción como una forma de discurso que hace referencia a los personajes, o a las acciones, que solo existen en la imaginación del autor y, por consiguiente, en la del lector-espectador.¹³⁹

Las formas de la ficción y de la no ficción evolucionaron y se fijaron bajo parámetros de representación, la primera vinculada al cine clásico y la segunda bajo el carácter etnográfico y social. Bajo estos esquemas, la manera de organización de los discursos narrativos se fue haciendo estable, dando lugar a la construcción de un verosímil en tanto que «sistema de procedimientos retóricos que, tiende a presentar esta leyes como otras tantas sumisiones al referente»¹⁴⁰. Lo verosímil ha sido cuestionado en diferentes momentos y por movimientos cinematográficos diversos. Ampliar los límites de los esquemas genéricos y de clasificación ha implicado una des-automatización de discursos y prácticas del quehacer cinematográfico. Así, la condición de documento *per se* que le fuera asignada al cine por su capacidad de captar la realidad y sorprenderla en sus gestos más auténticos, no es posible toda vez que en el ordenamiento discursivo que exige la construcción de un filme interviene invariablemente los criterios del cineasta. Incluso la sola presencia de la cámara suscita ciertas conductas en las personas, que según lo que propone Carmen Guarini, «no se trata de elementos de falsificación en su personalidad, sino que revelan elementos que ponen en evidencia aspectos que muestran a los sujetos de una manera más auténtica»¹⁴¹.

Aunque la ficción está asociada con aquellos hechos imaginarios, con la posibilidad creadora; y la no ficción, y el documental en particular, con hechos reales y denuncia social, prevalece sobre las diferencias el hecho de que en ambos casos se trata de relatos en los que tiene lugar la interpretación del mundo o de un hecho particular, configurada a partir de un proceso de selección bajo un

¹³⁹ Jacques Aumont y Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Paris: A. Colin, 2008), 98. La traducción es nuestra.

¹⁴⁰ Christian, «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?», 14.

¹⁴¹ Carmen Guarini, «Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica.», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9 de junio de 2007, <http://www.antropologiavisual.cl/guarini.htm>.

esquema de sentido que está dado por el corpus discursivo, en este caso, cinematográfico.

Así, la diferencia entre la ficción y la no ficción, según acabamos de ver, está cifrada en el uso de códigos y la procedencia de la historia, pero más allá de esto, el realismo se propone como eje transversal porque no está vinculado con ninguno, ni es característica diferenciadora ni propia de ninguna de los dos. De esta manera, la comprensión de la lógica de la separación de géneros nos permite avanzar en la reflexión sobre el problema del realismo porque deja lugar para abordarlo como eje transversal del soporte cinematográfico.

2. Concepción y reivindicación del realismo cinematográfico

Como lo propone Casetti, en su texto *Teorías del cine 1945-1990*, los ejes sobre los cuales se ha fundado el debate sobre el realismo cinematográfico son: «una manifestación contra la imagen-imagen y una recuperación del esplendor y la autenticidad de lo real»¹⁴². En mayor detalle, lo que Casetti observa es que la exigencia de medirse con la imagen real es previa a los años cuarenta, pero que es a partir de este momento cuando se consolida, pues se advierte que se trata de una necesidad intrínseca. Así mismo, la vinculación directa con la realidad es consustancial al soporte y por esta razón la discusión sobre el realismo en el cine ha estado fundada en la reproducción fiel de la realidad, lo que en principio cuestionó su validez estética. Este ha sido un debate que se ha dado a la largo del siglo XX, y en el que se destaca el empeño de los teóricos italianos de los años veinte y treinta por mostrar la distancia que media entre la imagen fílmica y la realidad. La inquietud por el vínculo entre la imagen fílmica y la realidad entre los teóricos italianos también incluyó cuestionamientos sobre aquello que debería devolver la imagen y su valor. La relación del soporte con la realidad, como lo propone Casetti, se da por la capacidad del cine de registrar los hechos.

El cine se adhiere a la realidad, es más, participa de su existencia. Y lo hace por una necesidad psicológica que ya condujo a la escultura y a la

¹⁴² Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*, 2005, 31.

pintura a salvaguardar la apariencia de los seres contra el paso del tiempo y la amenaza de la muerte. Lo hace gracias a una posibilidad técnica que ya permitió a la fotografía registrar objetivamente los hechos del mundo. Lo hace también gracias a unas elecciones estéticas que subrayan su capacidad de acompañar el propio discurrir de la vida. La consecuencia es que el *realismo* cinematográfico (realismo psicológico, técnico y estético al mismo tiempo) no es un método ente otros, sino lo que distingue con mayor hondura su naturaleza¹⁴³.

Este planteamiento puede hacernos pensar en que el realismo es también parte inherente del soporte fílmico. En este sentido, es necesario tener en cuenta este antecedente puesto que el dispositivo se interpone entre el mundo y su representación como una mediación mínima, y por eso se presume una representación fiel de la realidad. Sin embargo, fue a partir del uso de los desarrollos técnicos y de las reflexiones estéticas que se consolidó el concepto más allá de la mimesis. Por esta razón, coincidimos con Richard Armstrong cuando afirma que el realismo es relativo y se desliza al interior o exterior de otros aspectos como la narrativa, los géneros y las audiencias¹⁴⁴.

A partir de lo anterior, consideramos que el realismo estético es el resultado de una reflexión en relación con la manera en la que las artes se aproximan a la realidad, y que aunque es inherente al soporte cinematográfico requiere ser construido a través múltiples elementos narrativos y técnicos. Como afirma Stam, los orígenes del realismo se encuentran en la mimesis de la cual el cine verá la necesidad de diferenciarse.

El concepto de realismo, cuyas raíces se asientan en la concepción griega clásica de la *mimesis* (imitación), no adquirió importancia programática, sin embargo, hasta el siglo XIX, momento en que empezó a designar un movimiento en las artes figurativas y narrativas dedicadas a la observación y representación fiel del mundo contemporáneo. Como neologismo acuñado por los críticos franceses, el realismo estaba vinculado en su origen a una actitud opuesta a los modelos románticos y neoclásicos de la ficción y la pintura¹⁴⁵.

El concepto de realismo, por lo tanto, implica una dualidad intrínseca porque es a la vez parte de su naturaleza y de una necesidad psicológica; y al mismo

¹⁴³ Ibid., 43.

¹⁴⁴ Richard Armstrong, *Understanding Realism* (London: BFI, 2005), IX. La traducción es nuestra.

¹⁴⁵ Robert Stam, *Teorías del cine: una introducción*, trad. Carle Roche Suárez (Barcelona: Paidós, 2001), 28.

tiempo se configura como movimiento estético, que se contrapone a un estilo y a una concepción del cine. En este sentido, el realismo también está dado por la presentación que compartimos de otros factores de carácter fáctico que median en nuestra relación con lo real.

Como soporte vinculado con la imitación del mundo, fue la búsqueda de la perfección en la representación del mundo la que permitió que se consolidara una manera de construir las historias mediante la aplicación sistemática de técnicas del montaje. A partir de esto se consiguió un efecto naturalista. Como lo entiende Xavier:

Todo apunta a la invisibilidad de los medios de producción de esa realidad. En todos los niveles, la palabra de orden es “parecer verdadero”. Se trata de montar un sistema de representación que procure anular su presencia como trabajo de representación¹⁴⁶.

Este tipo de representación ha sido practicado principalmente por el cine clásico de Hollywood, es transversal a los diferentes géneros y ha prevalecido como una manera correcta de narrar en el soporte fílmico.

Entre los elementos que se destacan en estos procedimientos podemos mencionar el sistema de planos y montaje, en conjunto lo que se denomina el *découpage* clásico. La organización cinematográfica de unidades narrativas, planos, escenas y secuencias está en el centro del sistema de representación naturalista, junto con dos elementos que posibilitan la construcción del efecto: el montaje y la duración de los planos y las escenas. Como en la literatura, el naturalismo cinematográfico está orientado a reproducir la realidad de manera fiel y objetiva, y estos procedimientos son la manera de lograrlo.

Se busca la continuidad temporal puesto que todo está en función de la continuidad narrativa y de la orientación hegemónica en la construcción de la mirada. Este principio mimético ha regido el lenguaje cinematográfico y es el que hegemónicamente se ha impuesto como una institución, es la corrección en el *buen narrar* cinematográfico. El régimen visual que se ha forjado en Occidente a partir de la circulación del cine y los manuales hollywoodense ha determinado aspectos como el ritmo del montaje, la progresión dramática y la construcción de

¹⁴⁶Xavier, *El discurso cinematográfico*, 55.

finales edificantes. Este tipo de representación opera como una manera de vehicular la ideología, siendo el primer modelo en ser advertido por los cineastas interesados en romper con él y su ideología dominante.

El naturalismo como paradigma en el cual se apoya el lenguaje cinematográfico proviene de las circunstancias en las que tuvo origen el cine, en una época en la cual los discursos positivistas y cientificistas permearon todos los ámbitos, incluso los artísticos. No solamente se trató de la búsqueda del dominio técnico en la perfección para reproducir el mundo de manera objetiva, sino que también tuvo una incidencia en la clasificación de las producciones cinematográficas.

La historia del cine podría haber conducido al estudio de los géneros cinematográficos hacia las ideas románticas de la hibridación de géneros, pero los programas teóricos adoptados por los críticos de los géneros parten de una escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica, no sólo en las distinciones entre géneros, sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas.¹⁴⁷

A través de estas clasificaciones deterministas se asegura también un marco de contenidos en los que el mundo representado tiene unas historias que les corresponde. La narración ha de tener una coherencia integral dada por el uso sistemático de los recursos cinematográficos. Así, las historias de amor, de héroes, las comedias y las aventuras aseguran al espectador una gratificación tras la experiencia cinematográfica, sobre todo si se incluye el infaltable *happy end*. Como lo plantea Bordwell, si la película de Hollywood es un cristal nítido, el público puede verse como un observador estático. Esta misma concepción es la que permite afirmar que «bajo este sistema ver la película sea como observar la realidad»¹⁴⁸.

Estos elementos despojan al cine de cualquier reconocimiento de su relación con un mundo exterior. El realismo con el que se representa el mundo de manera natural, ofrece por lo tanto una estructura de repetición en la cual la industria encontró una fuente de entretenimiento y espectáculo vinculado a la ficción.

¹⁴⁷Altman, *Los géneros cinematográficos*, 38.

¹⁴⁸David Bordwell, Janet Staiger, y Kristin Thompson, *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona [etc.]: Paidós, 1997), 40.

Limitar el realismo a este proceso de representación mimética dejaría por fuera la comprensión que este puede ofrecer del mundo. Por lo tanto, debemos distinguir, por una parte, el *realismo representacional* que se orienta hacia lo verosímil fílmico y en el cual la narración no solo tendrá un correcto proceder en sus formas, sino que tendrá contenidos ajustados a las expectativas y marcos de interpretación creados y esperados. Y por otra parte, el *realismo estético* como concepto de aproximación a la realidad que no está basado en la objetividad de la reproducción del mundo, ni siquiera en el sistema representacional ajustado a la forma en que nos relacionamos con el mundo, sino que está orientado a construir un discurso sobre un momento particular. Cuando se realiza un acercamiento al mundo a partir del realismo como un concepto estético y ético, los resultados son narrativas que hunden sus raíces en lo profundo de mundos específicos que son develados. De esta manera el *realismo estético* es una vía de construcción narrativa cuyo fin es el conocimiento de los mundos narrados. Como lo propone Bazin, en casos como estos el sentido moral o dramático no se hace aparente nunca en la superficie de la realidad, más bien podría definirse como «obligar al espíritu a tomar partido sin engañarnos con los seres y las cosas»¹⁴⁹.

El *realismo estético* constituye una manera de conjugar elementos diversos entre los que se pueden reconocer el rechazo y la diferenciación frente al modelo de representación naturalista, así como la necesidad de vinculación con el mundo representado. De esta manera, se establece una distancia con la construcción de un mundo inexistente y cerrado que se propone a partir del modelo naturalista. En el siguiente apartado, veremos en detalle el modelo de *realismo estético* y sus implicaciones en la representación del mundo.

3. La interpretación del mundo desde el realismo estético.

Como afirma Quintana, «toda representación fílmica se encuentra determinada por las condiciones específicas de su sistema de representación»¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Bazin, *Qué es el cine?*, 232.

¹⁵⁰ Quintana, *Fábulas de lo visible*, 125.

La observación del mundo implica también una interpretación. A través de la cámara no solo se construyen mundos materiales, sino que la imagen está en relación con los sujetos. Así mismo los espectadores pondrán en juego sus conocimientos del mundo para interpretar la imagen proyectada.

El realismo involucra la sujeción a la existencia de un mundo previo que es entendido desde múltiples concepciones, y por lo tanto, su reproducción no será mera imitación. Según los planteamientos de Lukács «El gran realismo ha resuelto naturalmente, de diversos modos, este problema fundamental, cada uno según su época y personalidad artística. Pero a todos es ellos es común tanto el haber arraigado en los grandes problemas del pueblo de su época»¹⁵¹. Este proceso estará siempre mediado por la creación, pues el arte al imitar el mundo propone una interpretación en la cual dicho mundo se convierte en una “ficción”¹⁵². Además, la construcción mediada supone el uso de procedimientos como el montaje que implican la intervención desde la organización y la coherencia del relato

Las reflexiones de Bazin en torno al dispositivo cinematográfico lo llevan a plantear una noción del realismo en el arte al aclarar la confusión que según él se da «entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y entre el seudorealismo que satisface con la ilusión de las formas»¹⁵³. Para este autor el realismo lejos de ser un concepto bajo el cual se momifica la realidad, se entiende como aquello que permite que el cine progrese, no tanto en imitación de lo real, sino como aquello que le permite significar más. Bajo el concepto de cine impuro, Bazin admite una ampliación del universo cinematográfico a elementos de otras artes en tanto que es una construcción que tiene en su eje la preocupación por el significado. Según la interpretación de Quintana, este autor reivindica el realismo «como una posición ética que marca las formas de utilización de un medio de expresión en el que lo concreto se convierte en abstracto»¹⁵⁴.

¹⁵¹ Lukács, Geörg, *Ensayos sobre el realismo*, Ediciones Siglo Veinte (Buenos Aires, 1965), 21.

¹⁵² Quintana, Ángel, *El cine italiano 1942-1961 Del neorealismo a la modernidad*, 89.

¹⁵³ Bazin, *Qué es el cine?*, 26.

¹⁵⁴ Quintana, *Fábulas de lo visible*, 133.

Casetti por su parte, afirma sobre la obra de Bazin, que pese a su interés primordial por la naturaleza estética del medio no olvida el trabajo concreto de la puesta en escena o los factores económicos y sociales que condicionan la realización del filme¹⁵⁵. Los postulados del teórico francés permiten entender el cine como una producción cultural en la que los factores materiales juegan un rol primordial. En este sentido, el camino de la interpretación y análisis tendrá que contemplar dichos factores, pues independientemente de las posibilidades narrativas y estéticas del soporte cinematográfico, las construcciones estarán determinadas por el contexto. No obstante tampoco somos partidarios de afirmaciones como las de Bordwell y Thompson según las cuales «las nociones de realismo varían según las culturas, las épocas e incluso los individuos»¹⁵⁶. Consideramos necesario establecer el marco de interpretación en relación con el realismo estético como un referente primordial para evitar los relativismos excesivos.

El realismo estético es una postura frente al cine y al mundo representado, a través de la cual es posible mostrar el mundo con profundidad y solidez. No se trata solamente de un programa narrativo o temático, sino que su búsqueda se sumerge en las problemáticas diversas hasta hallar los secretos más íntimos de los hombres para revelarlos en la pantalla.

El *realismo* ontológico de Bazin consiste precisamente en este sueño de «comunidad» y de «verdad». Una teoría que se demuestra extraordinaria a la hora de captar algunos mecanismos fundamentales del cine o algunos de los motivos de su fascinación: la íntima capacidad persuasiva de muchas de sus imágenes, la inmediatez y la densidad persuasiva de cuanto aparece en la pantalla, la adhesión espontánea a lo que se nos presenta ante la vista. Una teoría que ejerce un flujo determinante sobre todo el pensamiento cinematográfico de la posguerra. Una teoría, por último, que parte de experiencias marginales y anómalas para señalar una necesidad recurrente que poco después reaparecerá con prepotencia¹⁵⁷.

Si bien como afirma el autor, el realismo se origina en experiencias marginales y anómalas, abre un horizonte en el que se despliega la capacidad

¹⁵⁵ Francesco Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990* (Madrid: Cátedra, 1994), 48.

¹⁵⁶ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción* (Barcelona: Paidós, 2002), 180.

¹⁵⁷ Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*, 1994, 46.

estética del cine para dar cuenta de situaciones vigentes, contemporáneas. Así pues, el potencial del realismo estará vinculado a su capacidad para dar cuenta del mundo en sus capas más profundas y con una relación directa con el momento histórico en el que se produce.

Así mismo, el realismo estético es posible gracias a los hallazgos y la evolución del lenguaje cinematográfico. Como lo propone Bazin, es a partir del desarrollo de la profundidad de campo que se generan dos reacciones en el espectador, en primer lugar una mayor proximidad con la imagen y por lo tanto una estructura más realista. Y en segundo lugar, implica una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador. Igualmente, afirma que «la profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, sino como una necesidad [...] al menos como una posibilidad»¹⁵⁸.

Como lo veremos en el siguiente capítulo, uno de los principales exponentes del realismo fue el movimiento italiano, y a partir de sus logros se muestra un camino en el que como lo anuncia Bazin, «la acción no podría desarrollarse en un contexto social históricamente neutro, casi abstracto, como un decorado de tragedia»¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Bazin, *Qué es el cine?*, 291.

¹⁵⁹ *Ibid.*

CAPÍTULO II

DEL NEORREALISMO AL NUEVO CINE ARGENTINO

Como lo anunciamos en la introducción de la segunda parte, el neorrealismo *italiano* es una corriente cinematográfica que ejerció una influencia significativa en el cine de América Latina. La aparición de esta corriente transformó la manera de entender el realismo cinematográfico y la práctica cinematográfica como tal. En primera instancia, los postulados de este movimiento fueron recogidos por la generación de cineastas de los años sesenta, lo que dio lugar a lo que se conoce como el *Nuevo Cine Latinoamericano* y que constituye un antecedente del cine de los años noventa y por supuesto del Nuevo Cine Argentino —NCA—.

La manera de entender y hacer cine propuesta por el Neorrealismo ha sido reapropiada en el cine latinoamericano. La situación extrema de la posguerra obligó a los cineastas italianos a trabajar con lo que tenían a disposición, pues la urgencia de mostrar los estragos de la guerra se impuso como una necesidad. Esta fue una lección aprendida y practicada en América Latina. Si en los años sesenta y setenta la urgencia estuvo vinculada a la denuncia de la realidad social y a los procesos políticos vividos, en los noventa, fenómenos como la globalización y los cambios económicos no dejaron indiferentes a los artistas. Los cineastas mostraron ciudades en las cuales se evidenciaban las consecuencias de dichos movimientos. Las temáticas elegidas y los puntos de vista adoptados dan cuenta de artistas capaces de observar su entorno y de aprender prácticas de producción, reinterpretarlas y adaptarlas a los nuevos escenarios.

En el presente capítulo revisaremos los orígenes neorrealistas y las implicaciones de sus apuestas estéticas en la cinematografía Latinoamericana. Así mismo, lo proponemos como una estrategia para ahondar en el conocimiento del camino que recorrió el realismo en el cine Latinoamericano y la manera en la que se vincula con el cine de los años noventa.

1. Después de la guerra el cine de lo actual

La posguerra fue el momento de volver a producir, pero no era posible hacerlo del mismo modo. Además, el público pedía cosas diferentes. Aunque géneros como el documental y las actualidades permiten hablar del presente, en el contexto de la posguerra italiana la manera más eficiente de hacerlo fue a través de la ficción. En las condiciones materiales en que se encontraba Italia, fue necesario innovar en los modos de producción, las temáticas y los tratamientos. El neorrealismo surgió como una respuesta a la época y a la imagen artificial que había construido el fascismo. Nace de la sensación de repugnancia, de engaño, de haber recibido una imagen distorsionada de los acontecimientos por parte del fascismo. La guerra se convierte para esta generación en una asignación pendiente que evidencia la necesidad de recuperar la verdad hurtada para emprender el camino hacia el futuro¹⁶⁰.

Las producciones italianas del periodo fascista se caracterizaron por estar ideológicamente vinculadas al anticomunismo y formalmente por el uso de figuras estilísticas completamente herméticas a la realidad. Los relatos funcionaban como una estructura cerrada, como un mundo ficticio ajeno a las leyes del mundo exterior. Durante el fascismo se vivió bajo teorías estéticas en las que el arte se vinculó con los sentimientos del artista más que con la realidad. El efecto que se produjo fue un orden en el que parecía no existir los conflictos ni políticos, ni de clase social. Sobre el cine de Alessandrini, por ejemplo, Quintana afirma que «se lleva hasta la maestría una serie de figuras estilísticas completamente impermeables a cualquier forma de realidad»¹⁶¹.

En respuesta a lo anterior, los cineastas se vuelven hacia el mundo tangible como una estrategia para restituir el orden visual y para denunciar la situación del momento. «El “realismo” no venía en estas películas de las fuentes narrativa o dramática, sino de la puesta en escena de una narración cuyos códigos y lazos

¹⁶⁰María Antonia Paz Rebollo y Julio Montero Díaz, *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda* (Madrid: Editorial Complutense, 1995), 226.

¹⁶¹Ángel Quintana, *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 47.

causales estaban debilitados»¹⁶² Este viraje constituye un cambio fundamentalmente en lo que se entendía como arte. Para este periodo, la idea de que el arte debía aproximarse a la realidad histórica se encontraba en el centro del debate intelectual. Se hizo necesario entonces poner de manifiesto que el cine como construcción se encontraba vinculado a las ideologías imperantes y a los códigos discursivos. La reflexión se orientó a dos elementos fundamentales: atender tópicos que estaban fuera de la representación cinematográfica y la reflexión sobre los procedimientos para representar dichos tópicos.

A partir del neorrealismo, Aristarco propone un paso al realismo, lo que significa que el cine no tiene por qué limitarse a observar y a describir, «a un realismo puramente descriptivo, Aristarco opone un “realismo crítico” capaz de reflejar no sólo las situaciones concretas, sino lo que es típico de una condición histórica y humana»¹⁶³. Es así como el realismo trasciende las representaciones de lo material y se adentra en los intangibles de la relaciones con la realidad.

El neorrealismo se posiciona como un movimiento cinematográfico en el que los cineastas tenían algo que decir y este objetivo los impulsó a superar los obstáculos del momento histórico. Sin embargo, tampoco hay que creer ingenuamente que se trató de un milagro o de un movimiento que surgió de la nada. Como bien lo describe Bazin, fueron múltiples los factores que se destacan en el periodo inmediatamente anterior y que funcionaron como una preparación para este momento. Entre éstos se destaca el rol del *Centro Sperimentale di Cinematografia* —Centro Experimental de Cinematografía— de Roma y la cercanía propiciada por este entre la reflexión crítica y la puesta en escena; así como la importancia del Festival de Venecia, los modernos estudios y la inquietud permanente de cineastas inteligentes prestos a la discusión, investigación y producción de cortometrajes¹⁶⁴.

La opción de hacer uso de la ficción para abordar temas que habían sido explorados principalmente por el documental les permitió ampliar los límites de la cultura cinematográfica. Como sostiene Metz:

¹⁶² Aguilar, *Otros mundos*, 34.

¹⁶³ Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*, 1994, 39.

¹⁶⁴ Bazin, *Qué es el cine?*, 286-287.

Para el arte de la pantalla escapar un poco más a las presiones de lo expresable filmicamente es también escapar un poco más al aislamiento relativo y demasiado tiempo mantenido de lo que se llama “cultura cinematográfica”¹⁶⁵.

En este sentido, las búsquedas del neorrealismo expandieron el universo fílmico transformando aspectos tan relevantes como el montaje y el tratamiento de los protagonistas, lo que abre el cine a horizontes estilísticos inexplorados.

El escenario histórico de liberación paulatina permitió que los temas propiciados por la Resistencia y la Liberación continuaran teniendo vigencia por un periodo mayor. Como afirma Bazin «los filmes italianos, [...] son, ante todo, *documentales reconstruidos*, aun cuando lo esencial de su argumento sea independiente de la actualidad»¹⁶⁶.

En este sentido, es el contexto lo que adquiere una relevancia crucial en el desarrollo de las historias y es ahí donde radica su valor documental. Uno de los postulados más importantes que surgen de la guerra, es que esta coyuntura obliga a valorar la riqueza de la realidad y descubrir el valor de lo actual, a todos, pero particularmente a los cineastas. Es de ahí de donde parte el planteamiento de Zavattini según el cual es necesario que el espacio entre vida y espectáculo quede anulado¹⁶⁷.

La realidad se convierte en objeto de reflexión y es a través del cine como es posible conocerla y aceptarla. Sin embargo, es el tratamiento humanístico dado a estos temas lo que hace posible el surgimiento de obras artísticas que rechacen la espectacularización y la explotación de situaciones sociales especialmente problemáticas. Desde una postura crítica, el arte puede vincular situaciones sociales anómalas y ofrecer desde subjetividades diversas miradas inéditas y espacios de reflexión. Cuando el cine se ocupa de los asuntos vigentes su posibilidad de ahondar en los problemas humanos se vincula a la reconstrucción de la identidad y al restablecimiento de la vida social después del desajuste generado por la experiencia traumática. Como lo desarrollaremos más adelante, esta también será una característica del cine latinoamericano del que nos

¹⁶⁵Christian, «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?», 17.

¹⁶⁶Bazin, *Qué es el cine?*, 291.

¹⁶⁷Zavattini, 1979, 103 citado por Casetti, 1994,36

ocupamos en relación con sucesos violentos acaecidos en los países seleccionados.

Entre las estrategias narrativas propuestas por Zavattini, con el objetivo de cerrar la brecha entre el espectáculo y la vida, queremos señalar las que consideramos más pertinentes para profundizar en la relación entre la ficción y la no ficción en el cine latinoamericano contemporáneo. En cuanto a la concepción del relato, como columna vertebral que sostiene el cambio de paradigma, se destaca la manera de acercarse a la realidad haciendo de ésta una narración: contar la realidad como si fuera una historia, o como lo propone Casetti recuperar los acontecimientos.

De hecho narrar y participar, en vez de observar y describir, le permite ver más allá de la superficie del fenómeno para recoger sus mecanismos internos y sus razones ocultas. El resultado es un retrato más completo de la realidad en la que a la presentación de los hechos se suma la comprensión de sus causas y en la que al registro de los acontecimientos se añade la percepción de la lógica que los sostiene¹⁶⁸.

Los aportes del neorrealismo se pueden encontrar en las producciones del periodo que estamos estudiando. La vinculación de las historias con la realidad hace evidente el interés por construir un retrato complejo de la vida, no solo registrar hechos sino auscultar los mundos de los que proceden los personajes y construir relatos que den cuenta de ellos. Así, en relación con el corpus de esta investigación, son varias las películas que cuentan con estas características. *Rodrigo D. No futuro*, *Bolivia*, *Johnny 100 pesos* y *La primera noche* son producciones en las que se narran hechos ocurridos en momentos concretos y de los cuales existen correlatos noticiosos previos. Sin embargo, no se trata del mismo registro. En este grupo de producciones hay un claro interés en comprender las causas del hecho mismo, es decir, conocer sus mecanismos internos y sus razones ocultas. Por consiguiente, existe una base de investigación concerniente al hecho concreto pero también a lo que lo antecede. Tanto en *Rodrigo D*, como en *Bolivia* en el destino fatal de los protagonistas que dio origen a la noticia se convierte en el final del filme. La historia está motivada por un hecho

¹⁶⁸Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*, 1994. Pág. 38

que en primera instancia ha sido narrado desde el discurso noticioso de manera puntal. La prensa registra el hecho que se convierte en la evidencia de que existe una realidad más compleja, siendo justamente lo que las películas exploran. La investigación de los contextos en los que suceden estos hechos permite desarrollar un relato cinematográfico en el cual se van conociendo las causas y se va dando coherencia lógica a la historia. Por su parte, *Johnny 100 pesos* y *La primera noche* aunque no entran en mayores detalles en cuanto a las circunstancias del hecho mismo, sí sugieren que las causas que están detrás de un caso particular son mucho más complejas que lo que el filme muestra.

Otro de los elementos presentes en el neorrealismo y que conciernen a nuestro trabajo es la introducción de elementos auténticos dentro de la ficción: historias, escenarios y personajes. Esta ha sido la característica más reconocida del neorrealismo. Las historias y las circunstancias hacen que veamos locaciones reales en lugar de estudios o escenarios fabricados. Para el cine latinoamericano no solo la ausencia de un sistema de estudios obliga a que se trabaje en escenarios reales, sino que como queda claro, por ejemplo, en *Meykinof* hay situaciones en las que la ficción requiere de estos elementos que empiezan a ser visibles y que son la materialización de fenómenos políticos y económicos. Por ejemplo, cuando en 2001 se produce en la Argentina la caída del sistema económico, momento conocido como el “corralito”, en la ciudad de Buenos Aires empiezan a visibilizarse capas sociales que antes se encontraban contenidas en los márgenes de la urbe. Las historias, los personajes y los escenarios están vinculados al momento histórico concreto, por esta razón, y al igual que en el neorrealismo, este cine no podría haber existido en un momento histórico diferente.

En el neorrealismo la vinculación con la realidad no estuvo desprovista de estrategias narrativas, esta es otra característica que comparte el cine del que nos ocupamos. La elección de la ficción como el tipo de representación desde el cual el neorrealismo perfiló sus historias hace que sea mayor la necesidad creativa y la presencia de subjetividad en los filmes.

2. Narrar la realidad: una búsqueda transversal

Si bien la realidad se convirtió en una fuente de inspiración para los relatos neorrealistas, las búsquedas estéticas estuvieron en el centro de este movimiento cinematográfico. Pero esta amalgama de realidad y sus formas de representación no ha sido exclusiva del movimiento italiano, ni del cine. Como lo hemos mencionado una de las fuentes de las historias contemporáneas ha sido el periodismo. Nos interesa esta relación en la medida en que como parte de la representación de la realidad desde los medios masivos se establece un correlato, adicionalmente como lo veremos en el primer capítulo de la tercera parte el periodismo estuvo ligado al documental en los orígenes del cine. Aunque el periodo no hace parte directa de nuestro objeto de estudio le dedicaremos este apartado para ver la manera cómo evoluciona como lenguaje y construcción discursiva.

Los desarrollos narrativos de los formatos vinculados a la realidad se convierten en antecedentes de la búsqueda estética. Tradicionalmente las narrativas que mejor se ha ocupado de los hechos de actualidad han sido las periodísticas, pues son las que tienen por finalidad informar diariamente lo que está sucediendo en el acontecer social y político. Sin embargo, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el periodismo estuvo abocado a innovar en sus formas narrativas. La incursión de poetas modernistas en la prensa generó cambios en los esquemas periodísticos. A través de la exploración de las posibilidades del lenguaje y la necesidad de dar cuenta de las transformaciones sociales de la época se reinventaron las formas periodísticas dándole cabida a la visión del yo como ordenador de los discursos «a la individualidad extrema que se consolida en la época, se responde reivindicándola como modo de oír lo verdadero a través de lo más auténtico del propio ser»¹⁶⁹.

Específicamente la crónica fue el género que se convirtió en el espacio privilegiado en el que se encontraban las variedades, los hechos anodinos. Como lo propone Rotker, «una suerte de arqueología del presente y que a la vez fue el

¹⁶⁹Susana Rotker, *La invención de la crónica* (México: Fondo de Cultura Económica; Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005), 47.

espacio de exploraciones formales que los acercaba a la literatura»¹⁷⁰. En América Latina entre los precursores de este género se destacan figuras como José Martí y Rubén Darío, quienes se ocuparon de temas diversos en los que la condición humana y la ética se acompañaban con textos sobre la moda, la política, la ciencia, etc. Es de señalar que siempre estuvo presente el interés de desarrollar textos con exigencias literarias y una narración minuciosa. Si bien el periodismo escrito de principios de siglos XX no constituye nuestro objeto de estudio, se convierte en uno de los antecedentes más interesantes de cómo la búsqueda de la representación de la realidad se nutre de elaboradas formas estéticas y narrativas. Así mismo, como lo plantea Quintana:

El realismo cinematográfico se propone respetar dicha documentalidad a partir de las leyes de la ficción, mezclando elementos presentes en el mundo real, potenciando de dicha forma la documentalidad inherente al propio medio cinematográfico. La estrategia no es nueva. En un estudio sobre la ficción literaria realista, Tomás Albadalejo nos recuerda como Aristóteles creía que la incursión en la tragedia griega de cosas sucedidas y personajes existentes junto a elementos propiamente ficcionales servía para apoyar la verosimilitud de la obra¹⁷¹.

Según lo anterior, la relación que establecemos con la crónica aportaría elementos para el análisis de estos rasgos de documentalidad, pues la evolución de dicho género se propone como una elaboración basada en la realidad, pero construida con todas las herramientas narrativas necesarias para lograr relatos coherentes y que incluyen el punto de vista del autor.

Por su parte, la propuesta de Zavattini, central en el neorrealismo, de construir un lenguaje mediante el cual fuera posible imitar la vida con historias inventadas está en concordancia con dichos planteamientos. El conocimiento y el dominio de la técnica permiten el desarrollo de narraciones de historias con gran eficacia en la medida que se logra un alto grado de documentalidad.

El neorrealismo se ocupó de la sociedad marginada, de aquello que había quedado a la vista tras la guerra. Las temáticas que se vehiculaban en las historias aludían a un mundo de carencias, de problemas políticos y de

¹⁷⁰Ibíd., 174.

¹⁷¹Quintana, *El cine italiano, 1942-1961*, 38.

desesperanza. Para los neorrealista, «el cine no debía contar historias parecidas a la realidad, sino convertir la realidad en relato»¹⁷². En este sentido los filmes latinoamericanos de los noventa utilizaron esta estrategia, pues las historias reales se convirtieron en relato cinematográfico. Historias provenientes de la realidad, de las noticias, fueron transformadas por los cineastas en relatos estructurados desde la ficción. Como ya lo hemos visto, producciones como: *Rodrigo D no futuro no futuro*, *Johnny cien pesos*, *Bolivia o La primera noche*, fueron fruto de la investigación, de seguir las pistas tras la noticia. De este modo pasaron de ser un hecho fugaz para convertirse en historias narradas con mayor profundidad y con exigencias estéticas propias del cine.

Pero el realismo como estética no solo está vinculado a hechos particulares, sino que su nexa con la realidad se construye también a través de vinculación que tiene con las ideas, con los discursos y con los debates intelectuales de la época. Tanto para el neorrealismo como para el cine de los noventa, esto significó una postura crítica que instaló en las pantallas los debates de los momentos socialmente conflictivos que estaba viviendo el mundo.

3. Del neorrealismo a la estética realista

El momento histórico en el que tuvo lugar el movimiento italiano, supuso una serie de condiciones que permitieron que el fenómeno cinematográfico se desarrollara. Sin embargo, más relevante que el momento histórico como tal es el sentido que tienen las producciones cinematográficas cuyo valor trasciende el hecho histórico y el contexto nacional para convertirse en una manera de poner la realidad en la pantalla desde una perspectiva artística y humanista.

Como movimiento el neorrealismo estuvo sujeto a los discursos de la época, por eso el cambio de políticas y las ideas sobre una Italia más próspera marcan el fin de la corriente cinematográfica. El cine se vio afectado por la política exterior italiana decididamente europea y occidental que una vez se empiezan a percibir

¹⁷²Ibíd., 40.

los primeros síntomas de recuperación económica busca dar otra imagen del país. La presencia de Italia en los foros internacionales aumenta: en 1952 entra a formar parte del Plan Schuman, en 1955 ingresa en la Unión Occidental Europea y en la ONU, y en 1957 firma el Tratado de Roma. Según lo analizan Rebollo y Días, «la pobreza, el paro, la vejez, la delincuencia, temas típicos del *Neorrealismo* no interesa airearlos. Hay que dar otra imagen »¹⁷³.

No obstante la finalización lo este periodo específico, el impacto del neorrealismo marcó la forma de hacer cine e incidió en múltiples cinematografías. Después de las producciones del periodo del cine italiano, queda clara la necesidad de que el cine como soporte inmanente de lo real se mantenga vinculado a los procesos sociales. Asimismo, se evidencia la potencia del cine para construir versiones de la Historia que incluyen la perspectiva de la historia privada y la microhistoria. Es a partir de estas exploraciones que el cine neorrealista reporta interés para otras cinematografías mostrando a través de la transformación del punto de vista que, los procesos de cambio social tienen implicaciones en la construcción estética y en la concepción de lo real. Por esta razón, podemos decir que lo que se produce después del neorrealismo es una reflexión profunda sobre la estética realista en el cine.

La influencia que este legado tiene en las cinematografías latinoamericanas, a partir del *Nuevo Cine Latinoamericano*; está más vinculado con esta reflexión en el modo de entender la estética realista, que en asuntos puramente formales y temáticos. Como lo plantea de Gonzalo Aguilar se trata de conjunto de factores a partir de los cuales se construye una visión del mundo.

El neorrealismo no es meramente una cuestión de temas (los desahuciados en las calles), sino una serie de procedimientos (el plano secuencia, la narración elíptica y errática, la puesta en escena despojada, el uso de decorados naturales, la profundidad de campo) y una pulsión rabiosa por apoderarse de lo real¹⁷⁴.

Son estos procedimientos los que dieron al neorrealismo la posibilidad de abordar un nuevo asunto y de renovar la representación realista. El cine

¹⁷³Paz Rebollo y Montero Díaz, *Historia y cine*, 226.

¹⁷⁴Aguilar, *Otros mundos*, 64.

latinoamericano, especialmente de la décadas del sesenta y setenta, se considera heredero de esta tradición. Jorge Sanjinés afirma sin reparos que el Nuevo Cine Latinoamericano es heredero del neorrealismo, y lo sustenta en la conciencia del cine como medio de denuncia de las condiciones sociales precarias que se vivían en ese momento¹⁷⁵. Aunque en América Latina no se trató de un momento histórico determinado, como la posguerra, la producción de estos films se presenta como una respuesta a problemas crónicos que son consecuencias de los contextos políticos, económicos y sociales. La situación histórica de América Latina, así como la Italia de la posguerra, son los escenarios en que los cineastas hacen las denuncias de los vejámenes que han padecido ambas sociedades. Además habría que agregar que se produce una reflexión en torno a la potencia realista del cine para dar cuenta de estos asuntos.

En el contexto latinoamericano se buscaba cambiar la sociedad profundamente, por esta razón era necesario redefinir la relación con el público. A partir de los postulados ideológicos de la época, se buscaba que el público comprendiera el mensaje, que tuviera una postura activa, pero sobre todo era necesario que tomara distancia de los modelos construidos desde la concepción del espectáculo, en este sentido lo problemático en sí mismo más que el espectáculo es la ideología que su consumo conlleva.

Cuando, tras la apariencia de simple entretenimiento se convierte en vehículo de afirmación de rasgos culturales de la burguesía, cuando —consciente o inconscientemente— encarna la ideología burguesa. Es decir, aun el cine llamado «de entretenimiento», el cine que aparentemente «no dice nada», el simple objeto de consumo, puede cumplir también la función de enriquecer espiritualmente al espectador en la más elemental medida si no conlleva —para decirlo con una expresión acuñada—. “desviaciones ideológicas”¹⁷⁶.

Así mismo, las producciones de esta época buscaban diferenciarse del cine populista, o comercial, de contenidos costumbristas y folclóricos, señalado por subestimar al espectador, entretener y no promover el análisis y el debate. A este modelo se opone un “cine expresión” bajo el cual se pretendía no solo librar una

¹⁷⁵ Jorge Sanjinés, «Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias», *El ojo que piensa Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, agosto de 2003.

¹⁷⁶ Tomás Gutiérrez Alea, *La dialéctica del espectador* (Cuba: Ediciones Unión, 1982), 12.

lucha política, sino formar un espectador y un ciudadano diferente. Un bastión de este modelo cinematográfico fue la Escuela Documental de Santa Fe, que en cabeza de Fernando Birri constituyó un espacio fundamental para renovar tres aspectos de la producción cinematográfica: contenidos, ideología y formas-búsquedas estéticas.

Frente al espectáculo tanto el neorrealismo como el Nuevo Cine Latinoamericano buscan romper con la estandarización instaurada por el cine norteamericano, tanto en los procesos de producción como en los lineamientos estéticos y temáticos. Se legitima un “cine expresión” que combata este modelo y tome distancia con respecto a la retórica y la gramática del cine clásico. En esta medida se busca integrar lo popular y lo culto a partir de los planteamientos del pensamiento revolucionario, y con este propósito los intelectuales y cineastas vuelven la mirada sobre su propia realidad descubriendo otra dimensión.

La cercanía con el neorrealismo y la transmisión de las experiencias no se dio solo a través de la circulación de las películas, también el contacto entre los cineastas fue crucial en este proceso.

Zavattini llega a Cuba cuando está comenzando a desarrollarse el cine cubano, algunos de los principales cineastas de Cuba han estudiado en Italia y las herencias y coincidencias, entre las dos cinematografías, vuelven a hacerse patentes porque son muchos los puntos de vista que las une, tal vez la más grande, sea la mirada por un cine humano¹⁷⁷.

La relación con movimientos cinematográficos de otros países propició un diálogo directo con cineastas como Cesare Zavattini, Chris Marker, Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini y Jean Luc Godard, entre otros, quienes estaban debatiendo cuestiones relevantes de la producción cinematográfica y, en las que se compartía la crítica al cine clásico y a los modelos de producción que se desplegaban desde Hollywood.

Así mismo, el intercambio se dio mediante la formación en academias de diferentes países, tal es el caso de Fernando Birri quien estudió en el *Centro*

¹⁷⁷ Sanjinés, «Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias».

Sperimentale di Cinematografia —*Centro de Cine Experimental de Cinematografía*— de Roma. La posibilidad de conocer lo que estaba pasando en otras cinematografías le permitió a esta generación tener otros referentes, así «la generación que llega en ese momento (nacida en los años veinte) dirige su mirada al cine de autor europeo, esforzándose en adaptar su estética al contexto nacional»¹⁷⁸. Así mismo, a través de los cine-clubes se dio un proceso de formación que repercutió en espacios y expresiones del cine latinoamericano. El aprendizaje, si bien puede verse desde los aspectos formales y los componentes narrativos, está realmente en la manera de aproximación a la realidad con el afán de comprenderla en sus más profundos sentidos, y en mostrar mundos inéditos en los que la vida tiene una configuración determinada por contextos de gran marginación social, económica y política.

Para nuestro propósito, también es de gran valor señalar las diferencias formales, pues como lo hemos dicho anteriormente, más allá de las similitudes que se puedan señalar se trató sobre todo de la adopción de una perspectiva artística y humana. Coincidimos con Sanjinés en que una de las más grandes diferencias entre el cine italiano y el *Nuevo Cine Latinoamericano* estuvo en relación con la distribución, pues para el caso latinoamericano los espacios de circulación eran comunitarios, fábricas, barrios, etc.¹⁷⁹. En parte, el sistema de distribución estaba ligado al contenido de los filmes y a los intereses más orientados a la militancia política que al entretenimiento masivo.

Otra diferencia que podemos señalar es que en el contexto latinoamericano la adopción de la estética realista se dio en medio de las luchas políticas de los años sesenta y setenta. El cine se entendió como un instrumento para la lucha política, y esta idea estuvo impulsada principalmente por Cuba donde circularon textos de fundamentación del cine provenientes de la Unión Soviética, como *El tren cinematográfico*, reproducido en *Cine Cubano* n°93 en 1978. Las ideologías políticas que hacían del cine su instrumento, estuvieron presentes en diferentes

¹⁷⁸ André Z Labarrère, Oliver Labarrère, y Francisco López Martín, *Atlas de cine* (Tres Cantos, Madrid: Akal, 2009), 575.

¹⁷⁹ Sanjinés, «Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias».

países del continente. Entre los más receptivos estuvo Chile, donde se realizó un número importante de producciones en las que el trabajo obrero o la lucha política fueron temas centrales.

Como parte de la formación política promulgada por el movimiento, se hacían manifiestos que funcionaban como documentos de orientación ideológica y metodológica. Julio García Espinosa, quien al igual que Birri se formó en Italia, escribió en 1969 *Por un cine imperfecto*. En este documento hacía una propuesta y una reflexión sobre el deber ser del cine en América Latina. En las primeras líneas de dicho texto, el autor se pregunta por el sentido del reconocimiento de este cine por círculos cinematográficos europeos. Las producciones latinoamericanas empezaron a ser reconocidas mediante la premiación en festivales, lo que fue entendido como una “exotización” de la realidad latinoamericana, o el refuerzo de estereotipos de una América Latina pobre y subdesarrollada. Espinosa interpreta dicho reconocimiento como una continuidad de la mirada colonizadora, y opone el juicio de tales producciones desde los parámetros de arte en Europa a la propuesta de un cine latinoamericano imperfecto. Pero también estas producciones eran concebidas en una línea de rupturas con el modelo institucional hollywoodense en las que recogían muchas de las características de movimientos cinematográficos contemporáneos. Parte de esta línea de rupturas es señalada por Espinosa, cuando establece diferencias entre arte popular y arte de masas, pues tal diferencia será significativa en lo que se refiere al modelo de producción.

El *Nuevo Cine Latinoamericano* presenta gran amplitud y heterogeneidad, por lo tanto es posible identificar diferentes corrientes. Una de las más relevantes es el *Cinema Novo* de Brasil, en el cual se destacan figuras como Glauber Rocha, Eduardo Coutinho, Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Nelson Pereira, entre otros. Varios de los protagonistas de este movimiento también se formaron en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma y en el *Institut des hautes études cinématographiques —Instituto de Altos Estudios Cinematográficos—* de París. Es precisamente en Italia, donde Rocha presenta en 1965 su ensayo *Estética de la violencia o del hambre*, en el cual analiza la manera en que los problemas de

América Latina han sido visto por el observador externo, y propone una estética del hambre y la violencia, es decir, una estética revolucionaria en la que el colonizado toma conciencia de su propia existencia y se hace visible. Así mismo, suscribe la vinculación al cine mundial en lo concerniente a aspectos técnicos, industriales y artísticos.

Aunque son muchos y diversos, los manifiestos de la época tienen elementos transversales que son quizá lo más relevante porque estuvieron presentes en la mayoría de las filmografías de la región¹⁸⁰. Entre ellos se destaca la definición del *objetivo* o la función del cine como un instrumento político que propicie el desarrollo de la conciencia del pueblo y que proyecte la imagen del pueblo. De este modo, se buscaba vencer el colonialismo cultural, es decir, que también tendría una función pedagógica orientada a reforzar valores y señalar problemas a corregir. En relación con lo anterior, el *objeto* de este cine será la realidad entendida desde una estética realista que se opone a la construcción “irreal” del cine industrial-comercial, asumiendo de este modo que el documental será la forma más adecuada. Según estos postulados, la misión del cine es ir con la realidad recogiendo las experiencias de la lucha de clases, las denuncias del pueblo y difundiendo la cultura popular nacional.

El *Nuevo Cine Latinoamericano* se identificó principalmente con estos discursos y su desarrollo estuvo vinculado a la idea de una transformación política, acompañada por la conformación de la identidad latinoamericana.

Este nuevo cine latinoamericano ha contribuido así a acercar y fundir los objetivos comunes que en la esfera de la política y del arte han estado tradicionalmente dislocados. Su existencia “*como arte revolucionario*”, de búsqueda y aporte real, “*como instrumento de cultura y arma de combate*” es precisamente fructífera porque apunta hacia el hecho cultural por excelencia, la liberación a través de una acción artística renovadora, anticonvencionalista, revolucionaria¹⁸¹.

Entre las producciones más significativas de este periodo se encuentra *La hora de los hornos* (1968), dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino. En

¹⁸⁰Sobre los movimientos y manifiesto de la época véase: Susana Velleggia, *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, El mundo en cuestión (Buenos Aires: Editorial Altamira, 2009).

¹⁸¹Georges Sadoul, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, trad. Tomás Pérez Turrent (México: Siglo Veintiuno, 2002), 569.

esta obra se busca denunciar la realidad y crear conciencia, cambiando el rol del espectador para hacerlo partícipe. Así mismo, se vuelve relevante la utilización de la autoconciencia en el cine y se lleva la teoría política a la obra cinematográfica. De este modo, cuestiona la creación de la realidad ficcional o la denuncia del documental de observación, y se acerca al cine ensayo.

Si bien el cine latinoamericano en esta época tuvo inspiraciones políticas, ideológicas y estéticas, estos planteamientos no fueron absolutos. Aunque los cineastas proclamaron la conciencia de su trabajo y tenían en el horizonte las implicaciones del cine como arte político, no fueron ajenos a los procesos de creación y producción cinematográfica que se producían en otros países. Por Como hemos visto, existió un diálogo directo con los cineastas que se formaban en los diferentes centros tanto en Italia, como en Francia.

En los procesos de apropiación de la estética realista también hubo exploraciones artísticas como la experimentación. Un ejemplo de esto lo encontramos en la obra *Revolución* (1963) del cineasta boliviano Jorge Sanjinés. En esta producción Sanjinés hace una crítica a la sociedad teniendo como base las teorías de los montajistas rusos. Como lo sostiene Stam, «en este tipo de montaje se privilegia la discontinuidad artística, pues cada parte del filme es una potente construcción semántica basada en principios de yuxtaposición y conflicto, no de continuidad orgánica»¹⁸².

Los procesos creativos estuvieron en parte supeditados a la ideología, por ejemplo, frente a los *modos de producción*, se proclama la diferencia con el cine de Hollywood y el modelo de producción industrial, como consecuencia se renuncia a un sistema de especialización del trabajo y se promueve el trabajo en equipo. El espíritu colectivo, como ya lo hemos mencionado, inunda todas las fase de producción, de este modo se presenta una ambigüedad en cuanto al rol de cineasta-director, y lo resuelve situándolo como un intelectual mediador. Así define su papel como *intérprete, traductor, vehículo, acompañante del proceso*. Para la producción colectiva promulgada, el lugar de liderazgo que tiene el cineasta como abanderado, conocedor de la técnica y dominio del lenguaje, implica una

¹⁸²Stam, *Teorías del cine*, 60.

justificación permanente y la promesa de que este será un lugar transitorio, pues dicho conocimiento de la técnica deberá estar al alcance de todos. A pesar de que estos planteamiento no abogaban por una figura de artista, el proceso artístico resultó ser muchas veces parte de la lógica misma de producción puesto que el guión y la dirección de actores, eran cuando menos experimentales, o muchas veces hechos sobre la marcha. Finalmente, el trabajo grupal y el sujeto colectivo serán determinantes en esta época, y una de las principales de diferencias con el cine de los años noventa donde se consolida la figura autoral y la creación artística.

El desarrollo del cine latinoamericano se ve interrumpido por los gobiernos militares que tuvieron lugar en la región. Sin embargo, si nos hemos ocupado ampliamente de este momento histórico sabiendo que nuestro foco de interés son los años noventa, es porque resulta crucial tener presente la interpretación y la recepción de los movimientos cinematográficos más relevantes de época y su repercusión posterior. Para la década del noventa, que como lo vimos en la primera parte hay un resurgir político, se va configurando una cinematografía fragmentada, desarticulada, que ya sin manifiestos y sin discursos ideológicos de fondo va encontrando su cauce a través de las narrativas. Los desarrollos creativos y temáticos vendrán de la mano de la mirada humanista que busca generar reflexiones y obras que les permitan a los ciudadanos reconstruir una versión de la Historia reciente y una mejor comprensión de los procesos contemporáneos. Si el neorrealismo ha sido denominado humanista, como parte del discurso de la recuperación de la razón durante el periodo de la posguerra, el cine de los años noventa será el que recoja y reinterprete los movimientos cinematográficos que le precedieron, así como la catástrofe de las décadas anteriores y las ruinas del presente.

Por esta razón, la verdadera transcendencia del neorrealismo no se encuentra tanto en los procedimientos, sino en la relación del cine con el objeto representado. Por esta razón es posible encontrar una gran heterogeneidad temática, porque no responde a una problemática o a una época puntual, su verdadero interés está en dar cuenta de los problemas humanos más profundos.

4. Los noventa como punto de llegada

En este apartado haremos referencia a elementos que nos permiten establecer un puente entre los movimientos precedentes y el cine contemporáneo, a través del realismo como un concepto central en las narrativas de las que nos ocupamos. Si bien las películas estudiadas reportan novedades estéticas y narrativas, es necesario entender que detrás de estas innovaciones se encuentran una serie de vínculos que son la evidencia de un camino recorrido.

En el periodo que nos ocupa, (1990 – 2005), no se generaron en América Latina discursos programáticos en torno al quehacer cinematográfico, o que direccionaran políticamente la significación del cine. La articulación del cine con procesos pedagógicos y de formación política ya no era un objetivo programático para los cineastas latinoamericanos. Para este momento, el imperativo fue la reactivación de las cinematografías, y se dio independiente de los discursos políticos que para entonces estuvieron más interesados en ponerse a tono con las políticas de libre mercado y globalización que se promulgaban en el ámbito internacional.

Este es un momento que resulta crucial para los cineastas, puesto que, debieron enfrentar retos como desvincularse de las formas narrativas provenientes de la institucionalidad instalada durante los regímenes precedentes y diferenciarse no solo en las historias sino en la manera de contarlas. Como lo sostiene Campero, a fines de los ochenta y principios de los noventa, se continuaban haciendo en la Argentina películas alegóricas por su mensaje, cuyos contenidos eran vehículo de historias en las que se reforzaba la idea de nación vigente en el régimen, «el cine de aquella época narraba una idea de país homogéneo y por lo general utilizaba a la familia como ejemplo de lo que era la nación. Una familia significaba el país»¹⁸³. Lo que refiere el autor es la idea de familia y el hogar como un lugar seguro y pilar de la sociedad, un punto de vista patriarcal, “oficial” e “institucional” que naturalizaba estereotipos, en resumen, un cine que se subordinaba a una necesidad ideológica. Por esta razón no es sino hasta mediados de los noventa que se inicia un verdadero proceso de cambio en las

¹⁸³ Campero, *Nuevo cine argentino*, 21,22.

narrativas de este país, pero sobre todo es el momento en el que logran mayor visibilidad.

Aparece una estética que buscando distanciarse de las estructuras precedentes se convierte en un elemento de reflexión crítica sobre el pasado reciente y el presente. Como lo propone Wolf, en este periodo continúan vigentes los postulados de Rocha sobre la necesidad de que el hambre y los nuevos modos de representación cinematográfica estén indisolublemente entrelazados. Así mismo, sostiene que el verdadero desafío de los cineastas es volver a conectarse con los públicos sin caer en los estilos manidos y sensacionalista, «pero al mismo tiempo — como pedía Buñuel—, sin embellecer la pobreza al punto de aplicarle un maquillaje tranquilizador de buenas conciencias y convertirlo en un aspecto esencialmente folklórico de nuestros países hasta convertirla en algo folclórico»¹⁸⁴.

Así mismo, según Pablo Piedras se trata de un campo de producción restringida, dotado de las particularidades referidas a su contexto histórico, social y político; el cine del periodo es leído como un eslabón de continuidad en el interrumpido desarrollo cinematográfico tras la irrupción de aquel primer nuevo cine, el de la Generación del 60, con directores como Simón Feldman, Manuel Antín y Rodolfo Kuhn, entre otros¹⁸⁵. Como lo veremos más adelante, la articulación con el *Nuevo Cine Latinoamericano* no se dará de manera directa. Por el contrario, la búsqueda de la diferencia generará puntos de encuentro donde emergen los elementos que podemos considerar evidencia del vínculo y el aprendizaje del periodo anterior.

En los noventa, los cineastas se saben influenciados por corrientes como el neorrealismo y el Nuevo Cine Latinoamericano, sea porque son parte de sus referentes cinematográficos más cercano o porque han sido parte del aprendizaje de la historia del cine en las escuelas, incluso por el deseo de diferenciarse. Un ejemplo de ello lo encontramos en la siguiente afirmación de Víctor Gaviria:

¹⁸⁴Wolf, Sergio, «Una cierta tendencia del cine latinoamericano», *Revista Nuevo Cine Latinoamericano*, diciembre de 2000. Pág. 25

¹⁸⁵ Pablo Piedras, «Nuevo Cine Argentino: encrucijadas socioculturales de una renovación», *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*. Año 3 N° 6 (agosto de 2010).

El realismo de mis películas está influido por la impronta imborrable de unas películas que marcaron a mi generación, pero que también marcaron como un propósito a las generaciones anteriores de cineastas latinoamericanos. [...] Es un lugar común decirlo, pero esas películas (*El ladrón de Bicicletas*, *Umberto D*, *Roma ciudad abierta*, *Paisá* y *Los olvidados*) son inolvidables y son un lugar de retorno incesante para quienes las han visto.¹⁸⁶

Esta marca histórica de la que habla Gaviria es parte del proceso en el que se evidencia el vínculo de estos tres momentos históricos y corrientes cinematográficas. Lo anterior, muestra que el devenir de las cinematografías supera las irrupciones abruptas y que se materializa en relaciones concretas que nos permiten comprender mejor el periodo estudiado. Como afirma el mismo Gaviria, *Rodrigo D no futuro* fue hecha bajo el modelo de *Umberto D*, aunque con una diferencia que la desmarcó y le dio un carácter propio: «me propuse con mis amigos hacer películas ciento por ciento con actores naturales. Esto puede llamarse creo yo, un realismo de testigos»¹⁸⁷. Esta intención de abrir espacios a voces nunca escuchadas, a rostros nunca vistos y a historias no contadas por el cine, es lo que Gaviria nombra como un realismo con testigos, y que bien podríamos decir se trata de la configuración de un nuevo verosímil fílmico.

Los relatos provenientes de los testimonios implican un mayor esfuerzo en su organización discursiva. La construcción de un relato fílmico con muchas voces, que son la sumatoria de experiencias de vida, fue lo que permitió que *Rodrigo D no futuro* se convirtiera en una película contemporánea con una narración, en relación al neorrealismo, mucho más ambigua y desestructurada. Esta elección sin duda representa también una opción política que abre la puerta de entrada a un mundo marginal, desconocido y negado. A través de este procedimiento la película se transformó, pasó de ser un guión neorrealista para convertirse en una película hiperactiva, explotada por una lógica de tiempos anómalos que se caracteriza por sus acciones explosivas, inesperadas, sin antecedentes ni consecuencias psicológicas. Del mismo modo, los actores naturales permitieron que el mundo de lo marginal se pusiera de presente, no solo el ámbito local sino

¹⁸⁶ Gaviria, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, y Academia Superior de Artes de Bogotá., *Víctor Gaviria*, 7.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 8.

en el mundo. En Medellín, donde se sitúa la historia significó conocer una parte ignorada de la ciudad, haciendo evidente que la representación de la ciudad estaba incompleta sin ella.

Rodrigo D participó en la competencia oficial del Festival de Cannes en 1990, esto le dio una relevancia internacional significativa. En Colombia se convirtió en noticia por ser la primera película nacional en participar en la sección oficial de este Festival, y en América Latina porque la película mostró un horizonte que no hacía parte de la agenda fílmica. Con esta película Gaviria no solo logra exponer mundos ignorados, sino que la aproximación a través del realismo de testigos es un antecedente para lo que más tarde, la cinematografías de otros países latinoamericanos mostraran. Pese a su carente distribución en las carteleras de los países de la región se convierte en un precedente.

Algunos años más tarde, surgen en la Argentina un conjunto de producciones que se consolidan a partir de esta necesidad: ver y hacer visible actores sociales e historias que difícilmente aparecerían en las pantallas. A *posteriori*, la crítica agrupará estas películas bajo la nominación de Nuevo Cine Argentino —NCA—. Llamamos la atención sobre la reiteración del vocablo *nuevo*, porque más allá de una apelación a algo que sucedía por primera vez, o la designación de una corriente sin precedente, habría que interpretarlo como la renovación de un fenómeno con una historia que lo precede y le permite existir. Además, la nominación tiende un vínculo con los dos movimientos precedentes a través de la quinta acepción propuesta por la RAE para la palabra *nuevo*, a saber: que sobreviene o se añade a algo que había antes¹⁸⁸.

Se trata de una renovación en la que también hay una reconfiguración en la manera de narrar, se propone una aproximación libre de dogmatismos ideológicos o de posturas políticas, esto le permitió convertirse en una corriente modélica para las cinematografías de América Latina. Esto ya estaba presente en *Rodrigo D No futuro*, en la cual no se establecen juicios morales frente a las acciones de los protagonistas, y por el contrario se subvierte la escala social de valores. Por su

¹⁸⁸DRAE, *El Diccionario de la lengua española*, 22.^a ed. (Madrid, España, 2001). Consulta en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=nuevo> Mayo 7 de 2013

parte, en el NCA aparece la ambigüedad temática, y como consecuencia, en las películas no hay mensajes, moralejas, ni denuncias. Es importante también subrayar que, a pesar de que el NCA ha gozado de gran visibilidad como movimiento o tendencia y es un referente fundamental de este periodo, como acabamos de ver, es posible encontrar que entre las cinematografías estudiadas se dieron procesos similares e incluso previos a la aparición de películas emblemáticas del NCA como *Pizza, birra, faso*. Como ya lo hemos comprobado, *Rodrigo D no futuro* es antecedente, pero no es el único, también *Johnny cien pesos*, pese a las diferencias temáticas, logró mostrar la periferia resituada espacialmente en el centro de la urbe y del relato, y se generó un cuestionamiento a la sociedad antes que al personaje. Lo que esto nos muestra que se trató de la lectura simultánea de las condiciones del contexto y hubo entre los cineastas una sensibilidad frente a fenómenos macro que afectaron la región. El cine se convirtió en una respuesta y de este modo se produjo la emergencia de producciones con condiciones semejantes que buscaron su camino de modo independiente.

Como parte de la estética realista no se trabaja con actores profesionales reconocidos, sino más bien con gente común o con actores no muy conocidos. Lo que requiere de un cuidado especial en el casting y la actuación. Entre los rasgos estéticos característicos Campero señala los siguientes:

El tono lacónico, la puesta en escena mínima, planos alejados, unidimensionales, despojados de profundidad, con economía narrativa, temas sociales o históricamente irrelevantes, y dentro de lo cual no se despliega ningún énfasis, ponen de nuevo en el debate cuestiones tan importantes como el compromiso social y el realismo cinematográfico¹⁸⁹.

Estas características estéticas solo han podido ser establecidas *a posteriori*, pues se trató de un conjunto de películas producidas de manera dispersa y asistemática, y con condiciones variables en la producción.

Este último aspecto, las condiciones de producción, es un factor relevante pues como lo revela Eduardo Antín, el nuevo marco legislativo en Argentina se orientó a apoyar las producciones en estado avanzado y como consecuencia, los

¹⁸⁹ Campero, *Nuevo cine argentino*, 23.

directores debutantes filman exclusivamente desde la convicción personal¹⁹⁰. Para el caso colombiano, por lo menos durante la década del noventa, la legislación no fue favorable a las producciones cinematográficas, y quienes emprendieron proyectos de largometraje lo hicieron bajo condiciones de riesgo económico. Lo mismo sucedió en Chile, donde el contexto de transición apenas abría las puertas a la realización en un régimen político democrático.

El NCA no se considera exactamente de un movimiento, ni fue fruto de discusiones sobre el deber ser del cine. Sin embargo, las acciones particulares se fueron encadenando por las evidentes relaciones entre ellas dando como resultado un corpus de películas producidas en condiciones similares y con narrativas coherentes. Como consecuencia se logró una fuerza de movimiento en el panorama de la producción artística de la región, y se convirtió en fuente de influencias e inspiración para los cineastas. Por esta razón, como lo proponen los estudiosos del NCA, algunos trazos de esta estética resultan claves para entender el realismo del periodo en los países estudiados.

Dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con la tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación. Al negarse a estas demandas, guionistas y realizadores construyen sus narraciones sin la necesidad de desarrollar los argumento paralelos de lo político o de lo identitario como lo habían hecho, de diferentes formas, los directores más representativos de la década anterior [...]. Por supuesto, se puede hacer una lectura política o desde la identidad de cualquiera de los films del nuevo cine, pero la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador. Antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes...¹⁹¹

Esta capacidad a la que se refiere Aguilar radica justamente en que los mecanismos de producción no se rigen por modelos preestablecidos ni en lo económico, ni en lo estético. Así mismo, queda esbozado un pacto de interpretación en el que se le propone al espectador que participe desde la interpretación en la construcción de sentido. Como vimos en el apartado anterior, la búsqueda de un espectador activo es un proceso que ya estaba presente en el

¹⁹⁰ Jorge Marrone, «Carta de Argentina. Paradojas: el Nuevo Cine Argentino», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 634 (abril de 2003): 90.

¹⁹¹ Aguilar, *Otros mundos*, 23.

Nuevo Cine Latinoamericano. Aunque no es posible homologar los planteamientos de Gutiérrez Alea cuando en la *Dialéctica del Espectador* proponía un receptor activo, sí es posible pensar que en los noventa existe una búsqueda de un sujeto crítico, capaz de completar el significado del filme y de agenciar su acción a partir de estos contenidos.

Las características estéticas de este cine nos permiten coincidir con Esteban Dipaola cuando afirma que:

En este caso, sí podemos hablar concretamente de un cine que se inserta en un mundo con “prioridad de lo visual” y sus estéticas, montajes y interrupciones se expresarán desde ese nuevo lugar¹⁹².

Se trata, por lo tanto, de una confluencia tanto en las posturas como en los temas y en las narrativas. La articulación de estos dos elementos en el cine, abre posibilidades para que se produzca un cambio en el lugar de enunciación a partir de la conciencia y la utilización de mecanismo propios del lenguaje.

Entre las producciones de nuestro corpus encontramos elementos que nos permiten establecer algunas características particulares del realismo del periodo. Las historias presentan una ubicación mayoritariamente urbana, ciudades como: Bogotá, Buenos Aires, Medellín, Santiago o Valparaíso, aparecen como escenario. Estos son lugares donde se configura la existencia con una espacialidad tipificada. La ciudad muestra rasgos de decadencia, donde se ven las fisuras de la sociedad contemporánea. En películas como *Meykinof* o *Soplo de vida*, la reflexión sobre la ciudad se desarrolla y se visibiliza claramente. Los espacios se revelan como la materialización de lo que la sociedad les ofrece o les niega a los protagonistas de las historias. Lo mismo ocurre cuando las historias son emplazadas en escenarios rurales. No se trata de un lugar idílico sino más bien un lugar de disputa, de explotación, de olvido, de inequidad, donde no llega la presencia del Estado y en el que imperan otras lógicas. Es el caso de películas como *La primera noche*, *La Libertad*, *Amnesia*, entre otras.

Asimismo, podemos señalar la transformación de la estética marginal que se vincula a las narrativas ya no desde la lógica combativa cifrada en la resultante de

¹⁹² Esteban Dipaola, «Las formas políticas del Cine Argentino: Montajes, interrupciones y Estéticas de una Tradición.», *Aisthesis* N°48 (diciembre de 2010): 132.

una relación entre opresor y oprimido, sino como un modo de estar y habitar el mundo. Más que preguntarse por sus causas y buscar alternativas para combatirla. Se trata de hacerla evidente, y de validarla como una condición con moral propia. En consecuencia, cuando hablamos de marginalidad en este contexto su acepción se amplía en dos sentidos. Por una parte, ya no se trata solamente de la marginalidad económica como fruto del empobrecimiento social, sino que además es la condición de un discurso negado. Y en segundo lugar, se validan formas de vida que están fuera de la institucionalidad en la medida que no se establecen juicios morales, ni se busca la redención de los personajes que lo encarnan, que son principalmente: desempleados, jóvenes habitantes de la calle, inmigrantes ilegales y delincuentes. En este sentido, hay una implicación del realismo que busca independencia de juicios morales preestablecidos, y es en este contexto donde es posible que aparezcan personajes como Fredy en *Bolivia*, o los jóvenes de *Rodrigo D no futuro* que no son el blanco de juicio, ni se presentan como víctimas. Se trata de una mirada, de un tratamiento cinematográfico que busca llegar a las angustias fundamentales de los protagonistas. Así mismo, en el campo político se trata de un cambio de lugar y de comprensión de lo político en el cine que va más allá del uso del mismo con fines de militancia o adoctrinamiento ideológico.

En cuanto al tratamiento, son películas en las que la experimentación desafía la lógica de modelos probados. La apuesta no está cifrada en las metas de recuperación de taquilla, ni se ajustan a modelos narrativos preestablecidos. Parecieran más bien obedecer al llamado de la realidad, «pues en ella no somos ni buenos ni malos, ni santos, ni diablos, simplemente “somos”»¹⁹³

En otro sentido, también el realismo fue el reconocimiento de condiciones materiales, económicas y sociales que determinaron la reinención de los modos de producción. Este aspecto no es menor, pues ante los vaticinios de principios de los noventa que vislumbraban un oscuro panorama, los cineastas encontraron los caminos, unos más largos y complejos, otros más audaces y arriesgados, para poder realizar las películas que en distintos escenarios lograron el cometido

¹⁹³ Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*, 2005, 36.

principal de darle continuidad y vitalidad a un arte que por su magra producción parecía sucumbir ante los vaivenes políticos y económicos.

En los capítulos siguientes nos adentraremos en las producciones del corpus en busca de los elementos que hemos enunciado. Por razones metodológicas hemos dispuesto la organización en tres aspectos de mayor relevancia en el corpus: la marginalidad, la memoria y la identidad.

CAPÍTULO III

EXPLORACIONES DE LA VIDA CONTEMPORÁNEA

La concepción de realismo que hemos abordado en la segunda parte de esta tesis nos ha mostrado la relación con movimientos previos que nutrieron el cine del que nos ocupamos. Las obras cinematográficas que integran el corpus de esta tesis, y los planteamientos que ellas revelan no están desligadas de los procesos previos. Por el contrario hemos visto tiene entre sus antecedentes casi medio siglo de producción cinematográfica y de reflexiones en torno al quehacer cinematográfico.

Con una distancia temporal de casi dos décadas, es posible volver la atención sobre ciertas obras que en el periodo entre 1990 y 2005 hicieron propuestas cinematográficas con estrategias diversas para mostrarnos el mundo de frente, asumiendo el riesgo de su apuesta estética y de sus planteamientos. En este sentido, la distancia temporal nos permite volver sobre la importancia de estas obras y comprender detrás de sus historias duras y crueles la poesía y la humanidad que contienen.

Precisamente, lo que vemos en el conjunto de películas es el resultado de las reflexiones sobre cómo acercarse a la realidad de manera auténtica. En este corpus en el lugar de los discursivos políticos colectivos aparece la voz del cineasta y en el de las formas estandarizadas se abren paso a propuestas más audaces y transgresoras de las normas asociadas a la codificación cinematográfica.

En Colombia, por ejemplo, la representación de la realidad bajo parámetros que instrumentalizaron la aparición de la miseria fue advertida y cuestionada desde el cine en el falso documental *Agarrando Pueblo* (1978). En este trabajo se pone de manifiesto el agotamiento de la manera en que la realidad social era registrada o recreada bajo el beneplácito de un discurso instalado, con el que

además se pretendió buscar el reconocimiento extranjero¹⁹⁴. A partir de cuestionamientos como este se proponen desafíos en la elaboración de los discursos cinematográficos para quienes se interesen en hablar de la realidad. Estos desafíos implican encontrar originalidad en las historias y creatividad para mostrarlas, y son los que estarán presentes en el corpus que analizamos.

En el primer apartado de este capítulo definiremos la aproximación a la poética marginal para avanzar en la definición del lugar de enunciación y de construcción de estos mundos. En el segundo apartado nos adentramos en el mundo marginal producido por el desplazamiento tanto nacional como transnacional. Por su parte, en el tercer apartado nos dedicaremos a un grupo que ha sido recurrente en el cine de la época, los jóvenes. Y finalmente, en el cuarto apartado de este capítulo abordaremos en el aislamiento como otra forma de marginación, y como otra posibilidad de relación con lo real. En todos los casos nos centraremos en el análisis de las películas del corpus en la cuales encontramos estas problemáticas, sin embargo, consideramos que bien podrían incluirse otras producciones del periodo que hacen parte del universo de nuestra investigación pero no de la muestra. Así mismo, es importante aclarar que en los capítulos siguientes los análisis estarán centrados en las problemáticas, y por lo tanto, no haremos alusión a los asuntos propios de la representación cinematográfica que serán tratados en el tercera parte de este trabajo.

1. Comprender lo marginal

Las poéticas de lo marginal se proponen como una novedad de la época, no porque sean inéditas en el cine latinoamericano sino porque se renueva la perspectiva desde la que se abordan. Así mismo, la renovación se da porque las problemáticas de la sociedad presentes en las películas son propias del momento histórico y revelan las situaciones profundas de la actualidad. Las perspectivas de

¹⁹⁴ Para una análisis de esta producción véase: Ana María LópezC., «Agarrando Pueblo: el doble discurso del documental latinoamericano», Revista, *El ojo que piensa Revista de Cine Iberoamericano*, 3 de diciembre de 2011, [http://www.eloquepiensa.net/eloquepiensa/index.php/articulos/135](http://www.elojoquepiensa.net/eloquepiensa/index.php/articulos/135).

aproximación al sujeto marginal de este momento requieren de una mayor complejidad si quieren distanciarse de elementos que como folclorismo y del paternalismo había configurado e instalado una mirada prototípica sobre la marginalidad. De esta manera es posible encontrar búsquedas de representación que abandonan el discurso político que estaba en el centro de la representación, para dar paso a la comprensión de lógicas sociales propias e internas que están instaladas al interior de los grupos marginales. En nuestro corpus es posible ver cómo en las producciones contemporáneas se recogen y al mismo tiempo se transforman las representaciones de lo marginal provenientes de los movimientos cinematográficos anteriores. Dicha transformación se da mediante la bifurcación de la representación por caminos disímiles que desestabilizan elementos propios del cine como el guión, los actores y los decorados.

Cuando hablamos de lo marginal, si bien estamos de acuerdo con lo que plantea Christian León, según lo cual «la marginalidad presenta una ubicación ambivalente respecto de las instituciones sociales: es exterior a ellas y sin embargo es su principio constitutivo»¹⁹⁵. Desde las narrativas contemporáneas hay un cambio en esta perspectiva, pues como lo afirma John Beverly, a propósito del cine de Víctor Gaviria, «es un deseo de hacer cine no sólo *sobre* sujetos “ordinarios”, pobres o desamparados, sino, en cierto sentido, *desde* esas posiciones»¹⁹⁶. Es en el reconocimiento del valor de estas vidas y su imposibilidad de redención donde se renueva la mirada, pues se sitúa frente a la historia dejando de lado cualquier ánimo aleccionador o redentor. En el caso chileno el cine del periodo, como lo afirman Claudio Salinas y Hans Stange, «presenta al sujeto popular, indistintamente, como sujeto en tránsito, sujeto brutal, como el bárbaro (extranjero), el marginal o el hombre invisible»¹⁹⁷. Debemos además agregar que estos autores hablan de presentación y no de representación, pues

¹⁹⁵ León, *El cine de la marginalidad*, 49.

¹⁹⁶ John Beverly, «Los últimos serán los primeros: Notas sobre el cine de Víctor Gaviria | laFuga», accedido 25 de mayo de 2013, <http://www.lafuga.cl/los-ultimos-seran-los-primeros/440>.

¹⁹⁷ Claudio Salinas y Hans Stange, «De Caluga o Menta a Taxi para tres: La representación del Sujeto Popular en el Cine de la Transición Chileno de los Noventa.», Universidad de Playa Ancha - Valparaíso - Chile., *Faro. Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información.*, accedido 26 de mayo de 2013, http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_salinas_stange.htm.

se trata de un reconocimiento con marcas identitarias más que una interpelación a las relaciones sociales de la realidad. Lo anterior plantea la necesidad de repensar el problema de la re-presentación y sus implicaciones en la enunciación. Por una parte, tras la representación emerge la existencia de un orden previo de las cosas, su interpretación, o incluso su transformación para que los sujetos se suscriban a los ideales correspondientes; mientras que en la presentación se propone abrir lugares de enunciación despojándolos de los ideales sociales preestablecidos.

En esto Gaviria es pionero y su narrativa es singular, aunque el método de trabajo propuesto desde la investigación basada en testimonios, con la que configuró un estilo desde su opera prima *Rodrigo D no futuro*, no constituyó un modelo de trabajo fílmico que generara una tendencia. No obstante, es posible ver en películas posteriores, que son completamente diferentes en su narrativa, una coherencia en el lugar de enunciación y la búsqueda por la presentación de sujetos marginales. Casos como *Bolivia*, *Johnny cien pesos*, *La libertad* y *La primera noche* son ejemplos de la diversidad narrativa de acercamientos al sujeto marginal que dejan de lado la moral burguesa, que según Beverly busca la redención de los personajes y representa el fracaso del proyecto comunista del siglo XX¹⁹⁸. Lo que tienen en común estas producciones es su capacidad para generar un discurso que abre espacio para la voz y las historias de aquellos que las protagonizan, y, que por lo tanto, las dotan de sentido y significación, es decir, son reivindicatorias.

La configuración de la marginalidad en el cine desde esta perspectiva resulta crucial en la construcción del realismo contemporáneo y, sobre este problema la crítica argentina ha sido abanderada. Eduardo Cartoccio propone dos aspectos concretos que diferencian y caracterizan esta aproximación:

Un primer aspecto sería el de la relación entre lo individual y lo colectivo, o lo particular y lo general. Quintín señala que uno de los aciertos del nuevo cine consiste en que en este los personajes no son los representantes o especímenes particulares de una determinada clase o sector social [...]. Otro aspecto del problema de la representación sería el del posicionamiento frente a aquello que se representa. [...] Se trata del posicionamiento enunciativo de la

¹⁹⁸John Beverly, «Los últimos serán los primeros: Notas sobre el cine de Víctor Gaviria | laFuga».

representación: la relación entre el enunciador, lo que enuncia y el enunciatario. E implica al mismo tiempo un conjunto de decisiones de puesta en escena (conscientes o no, intencionales o inintencionales, pero efectivas), y toda clase de procedimientos formales organizados relacionados de manera intrínseca con ese posicionamiento enunciativo¹⁹⁹.

Sobre el primer aspecto volveremos más adelante pues se trata de una característica que diferencia al cine contemporáneo principalmente de su antecedente inmediato el Nuevo Cine Latinoamericano, en el cual había un sujeto colectivo en el centro de la representación. El segundo es una consecuencia del primero en la medida que se abren espacios para la voz de los cineastas.

En este sentido se pregunta si este acercamiento es de corte neorrealista y por lo tanto es una idealización de los seres marginales, pero al contrario, el director como sujeto enunciador busca dar a estas temáticas un tratamiento cinematográfico que se desmarque de las dos vertientes que lo anteceden: el *Neorrealismo* y el *Nuevo Cine Latinoamericano*. Así mismo, se distancia de la idealización de lo marginal, pues es ahí donde confluyen el costumbrismo y el naturalismo. Debemos tener en cuenta que la representación será en todo caso una mediación en la que el director reordena el mundo, en el caso de lo marginal no deja de ser problemático como hemos visto sería, porque se trata de ingresar a mundos ajenos. La estética realista tampoco implica que deba tratarse de un cine insurgente o activista que se proponga realizar cambios en el orden social establecido, pues lo que concierne al trabajo artístico está más relacionado con el posicionamiento de discursos, la visibilidad de los sujetos y la mirada crítica en su tratamiento, que con la transformación social. Es de señalar que se trata de una mirada más cercana a la microhistoria, que se ocupa de relatos particulares y parciales, y por lo tanto no hay en ellos una representatividad de una clase o un colectivo social.

Para analizar la manera como aparecen estos sujetos en las películas de nuestro corpus hemos establecido *el comprender*: una categoría en la que confluyen los dos aspectos de la representación propuestos por Cartoccio: la

¹⁹⁹ Eduardo Cartoccio, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino.», *Question*, Primavera de 2006. Disponible en internet: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/289/226>. Acceso: 21 de mayo 2012.

relación entre lo colectivo y lo individual y el posicionamiento del enunciador. Además, porque contiene el discurso político, el punto de vista y el tratamiento cinematográfico. En términos investigativos este concepto está orientado a permitir una mayor inteligibilidad del objeto investigado. La construcción de conocimiento del mundo desde *el comprender* que está más relacionado con la intencionalidad que con la causalidad, por esta razón se convierte en una alternativa del acercamiento a los mundos que están fuera de normatividad.

A partir de la definición hermenéutica, *el comprender* como una categoría de análisis busca de forma manifiesta establecer una mirada desde el interior de los mundos narrados. En este sentido, coincidimos con la acepción filosófica del término que está asociado con la capacidad de ponerse en el lugar del otro y con la empatía. Encontramos en la definición del término los planteamientos de Scheler:

La existencia de las experiencias internas, de los sentimientos íntimos de los demás, nos es revelada por los fenómenos de expresión; esto es, adquirimos el conocimiento inmediato, mediante una 'percepción' lógica originaria y primitiva y no al cabo de un razonamiento²⁰⁰

Resulta coherente que este concepto esté vinculado con los discursos cinematográficos toda vez que proponen la percepción como una vía de acceso y de conocimiento.

Por lo tanto, cinematográficamente podemos hablar del *comprender* como un procedimiento de aproximación a los mundos marginales que busca distanciarse del juicio moral, para instalar una pregunta sobre las lógicas, las dinámicas y el sentido en estos mundos. También es necesario agregar que no se trata de hacerlo entendible para el espectador, pues esto implicaría adecuarlo a sistema de valores sociales. La comprensión se sitúa en la mirada de realizador, quien a partir de esta inquietud se recorre un camino hacia el interior de los sujetos y el sentido de sus vidas y sus actuaciones. Asimismo, nos permite interpelar la figura del sujeto moderno puesto que admite su diferenciación, y porque desde el *comprender* se validan formas de vida en las que aspectos como el ejercicio de la

²⁰⁰ Para ampliar esta definición véase: Nicola Abbagnano y Alfredo N Galletti, *Diccionario de filosofía* (México: FCE, 1998), 184.

ciudadanía y la vinculación con las instituciones sociales dejan de ser un requisito de valía social. Desde esta perspectiva es posible, por ejemplo, considerar que ante la ausencia e inoperancia de la justicia como parte del aparato social se establezcan y operen lógicas de justicias propias de estos mundos. La *comprensión* como categoría también nos permite articular el concepto del *Otro* que para las poéticas de lo marginal resulta fundamental. Esta alteridad construida y representada desde la categoría que proponemos se transforma, porque implica un desplazamiento en el lugar de la enunciación.

Además, serán objeto de análisis el espacio en el que se sitúan las historias, pues dentro de las poéticas marginales se observa la construcción de una paradoja propia de las dinámicas contemporáneas. A la vez que las historias se ubican en el espacio urbano, y frecuentemente en el centro de las ciudades, como el lugar por excelencia en el que se establecen y normalizan los mecanismos del ejercicio ciudadano, son estos los espacios de mayor exclusión e invisibilización de los sujetos.

Adicionalmente, debemos considerar la doble marginación producida por las migraciones contemporáneas del campo a la ciudad que se dan de manera forzada y tiene un marco de precariedad, lo cual las diferencia de los movimientos migratorios campo-ciudad que se dieron en otros momentos del siglo XX. Las migraciones son también transnacionales, y en casos como la migración Bolivia-Argentina se acentúan problemas como la discriminación y la estigmatización. Los motivos de estas migraciones transnacionales son los mismos: conflictos sociales, la presencia de multinacionales con alto grado de industrialización y la precarización del campo. Quienes quedan en el campo se convierten en sujetos solitarios que dejan de ser parte de una comunidad, como en el caso de Misael en *La libertad* y deben igualmente someterse al aislamiento dando lugar a otra forma de marginalidad.

Cuando pensamos en la *comprensión* como categoría de análisis podemos considerar aspectos cinematográficos a través de los cuales se busca el entendimiento de los mundos marginales, entre ellos se encuentran la voz y el *casting*. La voz encarna los modos del habla a través de los cuales se reconocen

posibles variaciones de la lengua. Este rasgo ha sido señalado por la crítica argentina. Al respecto Cartocio afirma:

En el caso del lenguaje esta actualización se hallaría tanto por el lado de la actualización de los registros sociolectales contemporáneos [...] como por el lado de la construcción de estilos de lenguajes más personales en cada director²⁰¹

En estas películas, las variaciones de la lengua estándar ocupan un lugar relevante como parte fundamental de la puesta en escena y de la dramaturgia. En este sentido, no hace concesiones con el público, pues los diálogos no se adecuan a la lengua normalizada. Su presencia en las películas es heterogénea, pues puede presentarse por contraste o abarcar la totalidad del filme. En este aspecto, es *Rodrigo D*, la película que inaugura un nuevo periodo, en el que se posiciona la voz y los modos del habla de grupos marginales. Como lo declara Gaviria esta ruptura tiene que ver con la decisión de seguir un camino sin discursos previamente elaborados «mi cine ha sido un cine antiliterario, comprometido con el texto de la realidad, con las formas de hablar, palabras y significantes a los que la televisión y el cine comercial les cierran la puerta»²⁰².

Por su parte, el *casting* está caracterizado por no actores o actores poco conocidos. Este rasgo implica en principio una diferencia con las producciones industriales, pero al mismo tiempo nos permite situar las acciones de los protagonistas en un mayor nivel de realismo. Sin embargo, no se trata de una regla general, pues no en todas las producciones priman los actores naturales, ni la presencia de actores profesionales de la televisión o el cine se convierte en un impedimento en la búsqueda de estos dos rasgos.

2. “No pudimos no verlos”

La frase que encabeza este apartado proviene del documental *Meikinof*. Tomamos la afirmación de Carmen Guarini, porque consideramos que esta

²⁰¹ Eduardo Cartocio, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino.»

²⁰² Víctor Gaviria, «¿Por qué hago cine?», *Revista de Estudios Colombianos*, N°33-34 2009, 9.

visibilidad de la que habla opera también para el cine. La aparición en las pantallas de mundos antes negados desenmascara la representación cinematográfica de la realidad y nos pone frente a la confirmación de lo que está presente.

La postura de la enunciación de Caetano puede verse desde la selección del título para su película: *Bolivia*. A pesar de que la historia transcurre en Buenos Aires, y de que el único nexo con el país andino es la procedencia del protagonista, el título le da relevancia al fenómeno migratorio y de esta manera pone en evidencia la discriminación y el rechazo instalado en Buenos Aires hacia los bolivianos. Las formas de discriminación son múltiples, y las que tienen lugar en esta historia muestran las más evidentes. Desde el inicio de la película es posible ir identificando brotes de violencia que se irán incrementado hasta el desenlace fatal. El intercambio inicial de Enrique, el dueño del restaurante, y Fredy está atravesado por el discurso xenofóbico en una forma eufemística pues se apela al desconocimiento como matiz de la discriminación confundiendo el lugar del origen del personaje, pero también la localización geográfica de los países de forma reiterada. Frente a la falta de precisión de su interlocutor para reconocer su procedencia, Fredy reafirma su identidad: *yo no soy peruano, soy boliviano*. Así se nos obliga a reconocer las diferencias alojadas en su acento, en su fisonomía y en su declaración de identidad.



Fredy y Rosa. Bolivia

Fredy no es un actor, no ha cambiado su nombre real y la caracterización de su personaje es mínima, lo mismo sucede con Rosa, que encarna a una inmigrante paraguaya. Las historias de Fredy y Rosa se cuentan a partir de la construcción de secuencias en las que se exponen puntos de vista que apuntan a

señalar acciones de violencia y situaciones de marginación y racismo hacia los inmigrantes bolivianos y paraguayos. Ambos personajes trabajan ilegalmente como empleados en un restaurante de barrio, y Enrique sabe bien que bajo esta condición puede cometer abusos porque de lo contrario la ley los ampararía. Esto se evidencia en la secuencia en la cual Rosa llega tarde a trabajar al restaurante, y el disgusto de Enrique es evidente sus gestos, principalmente en su mirada que la sigue. Al entrar al lugar Rosa saluda pero nadie, a excepción de Freddy le responde. Las condiciones laborales son claramente desventajosas y así lo deja claro Enrique cuando le reclama por su retraso, a lo que Rosa responde que ella no tiene problema en quedarse hasta tarde y no cobra horas extras. Sin embargo, pero no hay discusión posible porque Enrique le recuerda que ese era el arreglo.

La situación de Rosa nos recuerda que a diferencia de otras épocas el fenómeno migratorio femenino ha sido visibilizado, pues antes las mujeres se desplazaban como parte de grupos masculinos, generalmente, militares y obreros. Aunque ahora la decisión de migrar puede ser autónoma las situaciones no son mejores.

En el país de acogida, a menudo deben lidiar con largas horas de trabajo, obligaciones financieras (incluyendo el envío de remesas a sus familias), responsabilidades familiares (porque deben criar a sus hijos en el país de destino o sufren la culpa y las preocupaciones de haberlos dejado atrás, al cuidado de sus parientes), la aculturación (incluso la discriminación) y las expectativas sociales en el plano de la competitividad.²⁰³

La migración desde Paraguay y Bolivia a Argentina es un fenómeno que se ha presentado desde los años sesenta, en su mayoría ha estado motivada por factores económicos. Con el 15% de la población migrante en Argentina, Bolivia ocupa el segundo lugar después de Paraguay²⁰⁴. Es decir, que Freddy, boliviano, y Rosa, paraguaya, forman parte de este tipo de migración, son el rostro de esta estadística.

²⁰³ Organización Internacional para las Migraciones, «Las migraciones en América Latina y el Caribe - OIM_Migraciones.pdf», accedido 17 de octubre de 2013, http://www.eclac.org/mujer/reuniones/mesa38/OIM_Migraciones.pdf.

²⁰⁴ Ezequiel Texidó y International Organization for Migration., *Perfil migratorio de Argentina* (Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones, 2008).

En el desarrollo de la película, rápidamente se hacen presentes manifestaciones de violencia verbal e incluso la insinuación de una posible violencia física hacia el protagonista, que irá en crescendo hasta el final. El punto de vista de la narración hace que la atención se centre en Fredy esta elección hace que podamos percatarnos de la manera como es mirado, tratado y discriminado.

Por otra parte, en una producción como *La primera noche* se ocupa de otra forma de migración no menos problemática, pues la migración interna en Colombia se ha tenido el carácter de crisis humanitaria. Aunque se han realizado diversas piezas audiovisuales como video o cortometrajes, no tenemos conocimiento de largometrajes sobre este tema. Esta película a diferencia de *Bolivia* tiene un reparto compuesto por actores de la televisión. En esta historia, Toño —John Alex Toro— y Paulina —Carolina Lizarazo— son dos campesinos que se ven obligados a migrar a la ciudad como la salida para salvar sus vidas. Nos interesa destacar que para su director, «la principal intención de la película es hacer el conflicto más cotidiano con el fin de alejarlo de las cifras, y de esta manera hacerlo más humano desde un punto de vista que permita acercar a la gente al problema»²⁰⁵. La centralidad del desplazamiento como problema social se ve afectada porque durante la película se remite constantemente al triángulo amoroso existente entre Paulina, Toño y Wilson — Julian Román. La historia amorosa se instala en el argumento de tal modo que el verdadero drama, que es el periplo del desplazamiento, termina siendo el contexto del melodrama y opaca el drama humano.

²⁰⁵S.A «La realidad de país no permite finales felices Entrevista con Luis Alberto Restrepo.», *Revista Kinetoscopio*, 2003.



Paulina. La primera noche

El conflicto armado se presenta como una situación en la cual cada actor del conflicto juega un rol determinado sin dejar lugar para la ambigüedad al interior de cada uno como actor violento, generando una postura maniquea frente al accionar de los actores sociales del conflicto. Se hace difícil pensar en el desplazamiento como el drama que viven millones de colombianos sin embargo, esta película aborda el tema de manera frontal y desde la ficción, y es la primera que lo hace.

Aunque en los últimos tiempos, el desplazamiento ha alcanzado cifras inéditas, este fenómeno en Colombia no es un problema nuevo. Además de los procesos migratorios que conocemos como parte de la formación de las urbes latinoamericanas, en Colombia las diferentes formas de violencia a partir de la década del cincuenta han generado desplazamiento forzoso. Se trata de un conflicto que ha mutado, pero que presenta como característica permanente el escenario rural, por lo que una de sus consecuencias es el desplazamiento. Aunque debemos aclarar que, en la actualidad el desplazamiento también se presenta como un fenómeno inter e intra urbano, pero este es tema del que no se ocupa el cine del periodo.

En *La primera noche* la historia también remite al pasado como parte de la relación entre la ficción y la no ficción y de la búsqueda por construir una narración desde el *comprender*. Enmarcados en un ámbito familiar, los antecedentes se enuncian en escenas claves para el sentido de los hechos. Por ejemplo, cuando Joaquín, líder guerrillero de la zona y hermano de Elvia —la madre de Toño y Wilson—, le advierte sobre el escalonamiento del conflicto a causa de una posible incursión de los paramilitares, emergen en el relato los antecedentes:



Elvia y Joaquín La primera noche

—Bueno, entonces ustedes salgan corriendo a esconderse, que nosotras quedamos poniendo el pecho aquí!— replicó Elvia

—No, no Elvia, ¿es que usted también se va! O quiere que le pase lo mismo que a papá que lo mataron por quedarse cuidando un pedazo de tierra y un rancho — respondió Joaquín.

Entre sollozos Elvia le dice:

—Y es que usted cree que toda esa bala que ha estado dando por ahí nos va a resucitar a mi papá.²⁰⁶

El lugar de esta escena en la película es crucial, sin ella no puede justificarse la permanencia del conflicto que le da origen a la historia, ni acciones concretas del argumento como la muerte de Elvia y la venganza de Toño que al enterarse hiere de muerte al comandante de su batallón.

Además, ponen de manifiesto una causal de la violencia que está mediada por el dolor y por las dinámicas del conflicto bajo las cuales no opera el aparato estatal de justicia. Sin embargo, el lugar de diálogo en el relato no es la justificación de la violencia, ni el enjuiciamiento de la misma, sino que la voz de ambos hermanos muestra lugares diferentes desde los que se agencia el conflicto. Las dos posturas desde las que se asume el problema, ser víctima o convertirse en actor armado, dan cuenta de la soledad y el desamparo del campesinado. Aunque esta escena remita a formas de agencia, la película muestra la que sería una tercera, la huida. A través de esta podemos acercarnos al origen del nómada

²⁰⁶ Luis Alberto Restrepo, *La primera noche*, DVD (Círculo de Lectores, 2003), Min 31:13-31:38.

que propone León «este nómada de la calle no es un ser determinado por el trabajo, la siembra o la acumulación, sino por la violencia, el desplazamiento y la dispersión»²⁰⁷

La llegada de gentes a la urbe es una consecuencia de la necesidad de encontrar fuentes de supervivencia y en algunos casos como en la historia de *La primera noche* se encuentra en juego el resguardo de la vida misma. Esto constituye un fenómeno a partir del cual se reconfigura el escenario urbano, no solo en Colombia sino en las ciudades latinoamericanas. Como bien lo expresa *Maykinof*, se trata de nuevos elementos que empiezan a ser tangibles y son la prueba de que algo en lo profundo de la sociedad ha cambiando. Construir las imágenes de una Buenos Aires actual, por ejemplo, pasa por entender esta diferencia con el pasado reciente, aquí la cineasta resalta la presencia de los cartoneros que son un nuevo elemento del paisaje urbano.

—*Comienzo por filmar lo inmediato, la ciudad que se va volviendo cada noche más fría, la miseria que se disimula entre los transeúntes apurados por volver a casa, el acecho de los que recién salen a la calle a trabajar. Y la imagen que no puede faltar de Buenos Aires hoy, la de estos seres de la noche, que en pocos años nos mostraron el verdadero rostro del mundo global, se hicieron notar, no pudimos no verlos, y ahora ellos son los extras, lo que no se puede resolver se asimila*²⁰⁸.

²⁰⁷ León, *El cine de la marginalidad*, 54.

²⁰⁸ Carmen Guarini, *Meyniov*, DVD (Cine ojo, 2005), Min 4:40-5:16.



Extras de Ronda Nocturna.

Cartoneros de Buenos Aires. Mekynof

La reflexión de Guarini hace alusión al lugar que ocupan, los que ella llama los seres de la noche, en el rodaje de ficción del que participa como extras. La conformación de las ciudades cambia, la procedencia de sus integrantes es diversa y estas narrativas se mueven en dos direcciones: aproximándose a la explicación de las causas como una forma de *comprender* su procedencia y su situación; y por otra parte, abriendo nuevas preguntas sobre aquellos aspectos que aún resultan incomprensibles. ¿De dónde vienen? ¿Quiénes son? ¿Qué hacían antes de estar aquí? ¿Qué puede ser peor que esto? ¿Qué pasará con ellos?

3. Juventud como marca de marginalidad

En *Johnny cien pesos*, el *comprender* se expresa de dos maneras. En primer lugar se trata de un joven que comete un crimen y, aunque no se trata de la primera vez que delinque, será un hecho que marcará el rumbo de su vida. No solo se trata de un joven que no tiene un futuro promisorio por los antecedentes que presenta y por las condiciones que lo rodean, sino que la película construye como una causal de este no futuro el hecho de que se trata de un joven pobre y de que el entorno en el que vive no ofrece muchas alternativas. La película muestra que la vida de Johnny está marcada por las circunstancias de su entorno: la orfandad de padre y las dificultades de la madre, quien debe trabajar como empleada doméstica para sostenerlo. El desarrollo de la historia va llevando a Johnny a enfrentar el rechazo y la soledad, no solo de sus amigos y cómplices que lo dejan en último lugar, sino de su madre que en el momento más crítico y por

medio de una transmisión le advierte que no lo ayudará. Así, va quedando a merced de las circunstancias que lo llevarán a la cárcel por primera vez sin la esperanza de ser visitado ni de salir pronto de allí.



Johnny habla con su madre a través de la televisión Johnny 100 pesos

El director Graef Marino dice que en su regreso a Chile tras la dictadura lo primero que percibió «fue una generación adolescente desorientada, y que además había sido estupidizada por la dictadura. Los había transformado en no-lectores, no-videntes, mudos, en personas sin ideas ni pasiones». ²⁰⁹ Con esta película el director da cuenta de dos mundos que conviven, y que en este caso se enfrentan en una negociación judicial y simbólica. La figura del Otro que encarna Johnny, y la mirada que la sociedad construye sobre él, se hace a través de la ironía en la cual se crea una la campaña mediática que busca salvar un joven pero termina hundiéndolo.

En *Rodrigo D No futuro*, la situación de los jóvenes es mucho más trágica. Rodrigo es un joven que parece estar al margen de su propio contexto, pero es a través del contexto cómo accedemos a un mundo donde la relación con la muerte se manifiesta de diferentes formas. La muerte es cercana, hace presencia en aquellos amigos que han sido asesinados o porque saben que ellos mismos no tiene un expectativa de vida muy alta. En medio de la situación que viven estos jóvenes a los que parece no importarles nada, existe una conciencia clara de que aquello que hacen traerá consecuencias funestas para su vida. La expresión de la muerte está presente desde el inicio de la película y tiene múltiples variaciones que van desde la explicación de la existencia del alma, a través de la escena de

²⁰⁹ Mouesca y Orellana, *Cine y memoria del siglo XX*, 400.

una charla a la que asiste uno de los personajes, o la muerte de un ser querido como en el caso de la madre de Rodrigo, o incluso la aparición explícita de un cadáver. La historia se desarrolla principalmente en el barrio y sus inmediaciones el centro de la ciudad aparece en la distancia, y es el lugar donde los personajes cometen delitos. Sin embargo, en la secuencia final de la historia, Rodrigo está enfrente de una ventana a través de la cual se ve el centro de la ciudad. Pero se trata de una ciudad que no tiene nada que ofrecerle a este joven que, pese a su tristeza y a su desgano, lo único que busca es tocar la batería y formar un grupo de punk.

Rodrigo se lanza al vacío y este que es el final del argumento es en realidad el principio de la historia de la producción. La idea de hacer esta película se inicia con la crónica de un joven que quiere lanzarse desde el último piso del edificio de los juzgados de Medellín. La historia se transforma una vez se convierte en guión, de hecho, el Rodrigo de la crónica nunca se lanzó al vacío. Ángela Pérez, quien escribió la crónica cuenta que en su personalidad los dos jóvenes, el que intento suicidarse, Rodrigo, y el que protagonizó la película, Ramiro, no se parecía mucho, «se parecían entonces es en eso que Gaviria muestra con maestría en su película, tenía el sueño de existir en un mundo a su medida. Eran jóvenes y con horror veían que su realidad no les tenía nada preparado»²¹⁰. Como queda claro en la apreciación de Pérez, el problema de las historias reales llevadas a la ficción no está en el apego a la manera cómo sucedieron los hechos porque no tiene una finalidad informativa, sino que su valor reside en que logran hacer aparecer en la imagen algo que excede lo anecdótico, y que abarca una situación y un grupo social mayor.

²¹⁰ Ruffinelli y Universidad de Guadalajara Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, *Víctor Gaviria*, 180.



Rodrigo camina por la periferia.

Rodrigo contempla el vacío.

Rodrigo D No futuro

En el curso del argumento, la vida de Rodrigo y de los jóvenes se va haciendo cada vez más difícil, lo cual incrementa la tensión sobre el peligro que corre cada uno de ellos. Esta situación límite no tiene giros dramáticos para justificar la violencia o las acciones de los personajes, pues como afirma Gaviria, se trata de una confrontación con la realidad «que no está endulzada en ningún sentido dramático, en el sentido de que por muy miserable que sea una persona por lo menos es protagonista de su vida»²¹¹

La expresión *no futuro*, que proviene del punk, pone de manifiesto la acogida que este género musical tuvo en la ciudad, y con él se identificó un segmento de la población. La situación de violencia, pobreza y la falta de oportunidades que existe en los barrios periféricos encontraron en el punk la expresión de su malestar y por esta razón tuvo gran resonancia en las llamadas comunas de Medellín²¹². La historia de Rodrigo hace alusión también a este fenómeno, pues a pesar de estar rodeado de un contexto violento, y aunque en la película tiene lugar acciones violentas, el objetivo del protagonista es conseguir una batería y formar una banda de punk. Las interpretaciones de la película a menudo se hacen en relación con el problema social del sicariato que tuvo la ciudad y con las olas de violencia asociadas al poder económico del narcotráfico. Sin embargo, la focalización sobre un personaje no violento, concentrado en la música e invadido por un profundo sentimiento de tristeza por la muerte de su madre, pone en evidencia el punto de

²¹¹ César Montoya, «El cine colombiano tiene futuro.», *Revista Kinetoscopio*, Vol. 1 N°3 julio de 1990. Pág. 35

²¹² Aunque la ciudad está dividida políticamente en comunas, este nombre recibió una connotación peyorativa al usarse para designar las zonas marginales ubicadas en la periferia de la ciudad.

vista y el lugar de enunciación de Gaviria. El relato no sostiene a partir de los actos violentos y, estos no tienen una relación causal en la historia sino que son el contexto urbano en el que se desarrolla la vida de Rodrigo. El personaje principal a pesar de estar rodeado de personajes como Adolfo o Ramón que se dedican a delinquir y están armados, tiene otras preocupaciones como tocar la batería y construir un recuerdo de su madre. Mientras sus amigos se entrenan en peleas callejeras Rodrigo está ensayando con las baquetas.



Los intereses de Rodrigo son diferentes de los de sus amigos. Rodrigo D No futuro

En este sentido, estamos de acuerdo con la apreciación realizada por el crítico Orlando Mora, quien afirma que:

Cuando la obra se vio muchos no encontraron el grado de violencia que esperaban, ni la forma de presentación correspondió a lo que suponían. La verdad es que *Rodrigo D* renuncia a todo espectáculo y se centra en la vida de un grupo de muchachos de barrio popular.²¹³

La presencia de la música y en particular del punk en la película es otro rasgo de la aproximación a este mundo que se distancia de la expectativa de la violencia para dar lugar a una expresión de la misma. La relación del punk con la situación de violencia ha estado presente desde el inicio del género, el fenómeno musical tuvo su arraigo en Medellín en la época de mayor violencia. Así lo explica David Viola, líder de la banda I.R.A una de las más importantes del género en la ciudad «ante la encerrona que produjo la violencia de esos años, el hambre de

²¹³ Orlando Mora, «Parte de la Gran fiesta de Cannes», *Revista Kinetoscopio*, Vol.1 N°4 septiembre de 1990, 14.

muchos, la falta de oportunidades, ante todo lo que se nos vino encima, el 'punk' nos sirvió y aún lo hace como medio de expresión y como estilo de vida»²¹⁴.

Las diferencias entre *Rodrigo D No futuro* y *Johnny cien pesos* no solo son evidentes sino necesarias, pues ambas se sitúan en sociedades particulares y tienen un tratamiento completamente diferente. No obstante, ambas están centradas en jóvenes sin futuro, sin redención posible, y se ubican en una perspectiva crítica desde las cuales iluminan zonas oscuras que la sociedad no quiere reconer, ambos casos lo hacen a través de la violencia. En *Rodrigo D. No futuro*, la violencia se expresa como un modo de estar en el mundo y como una respuesta en la que no se trata de hechos aislados sino sistemáticos. La sociedad, en este caso, aparece como un objeto que es intervenido por personajes venidos de mundos oscuros que representan la periferia ²¹⁵.

Por su parte, la historia de *Johnny* da lugar a acciones de la sociedad que intervienen para solucionar una situación concreta. Las autoridades, el gobierno, los medios de comunicación y la sociedad civil se convierten en actores que conforman un *collage* en el que cada uno manifiesta la manera en que da respuesta al hecho. De este modo se construye una metáfora de la fragilidad del momento histórico que vivía el país tras el retorno a la democracia, en el cual, un joven inexperto con un arma que no sabía manipular hace que las instituciones y su capacidad de controlar la situación queden en entredicho. Queda claro entonces que el aparato judicial tiene que ceder ante la presión del Ejecutivo que le obliga a saltarse procedimientos reglamentarios. Del mismo modo las fuerzas armadas deben intervenir para buscar una salida al problema con la presión de las armas y, finalmente, los medios de comunicación asumen un rol oportunista desde el cual buscan sacar provecho de la situación. Como un sujeto marginal *Johnny* se

²¹⁴ S.A, «Resiste el "punk"», *Revista Semana*, 19 de febrero de 2006, <http://www.semana.com/cultura/articulo/resiste-punk/77389-3>. Acceso 24 de abril de 2011.

²¹⁵ En el momento en el que se desarrollo la película el fenómeno del sicariato y el narcotráfico era aún muy reciente y la información que había sobre él era precaria, parte del éxito de la película fue la capacidad de acercarse a este mundo que además de desconocido era temido y estigmatizado.

convierte en el centro de la información, pero esto lejos de ponerlo en una situación privilegiada lo termina aplastando cada vez más.



Carné escolar de Johnny.



Paty compañera de Johnny. Johnny cien pesos

La construcción de un encuadramiento identitario a partir del documento encontrado, estará puesta en juego como un aspecto desde el cual se justifican acciones que sitúan a los personajes en un lugar de mayor discriminación. En *Johnny cien pesos* esta situación está en manos de un periodista quien, en su búsqueda de información sobre lo sucedido en el centro de Santiago, encuentra en el patio trasero del edificio la mochila de *Johnny* que uno de los rehenes había tirado. El periodista encuentra en ella el carné escolar, lo que le proporciona información muy precisa sobre el joven, lo cual le permite continuar su indagación. No solo hay un aprovechamiento de la situación, sino que en torno a la historia de *Johnny* se desata una campaña mediática que tiene por nombre *Salvemos un joven para Chile* lo deja en una peor situación porque descubre pruebas de sus antecedentes delictivos.

4. El aislamiento como recurso

A través del *comprender*, lo marginal es entendido desde la pluralidad como un escenario donde tiene cabida la existencia del Otro con sus lógicas y diferencias. La aproximación de esta manera a los universos marginales en el cine hace visibles personajes y narra acciones que no son aceptables desde una perspectiva tradicional. En este sentido, se trata de obras que se inscriben en la postmodernidad pues como afirma Adolfo Vásquez Rocca:

La postmodernidad como descubrimiento, supone un giro de la conciencia, la cual debe adoptar otro modo de ver, de sentir, de construirse, ya no de ser sino de sentir, de hacer²¹⁶.

No obstante, la representación realista se arriesga a caer en posturas populistas desde las cuales opera el paternalismo, la conmiseración y la visión sobre el Otro como resultado de las circunstancias sociales. Este será un rasgo del cual busca permanentemente desmarcarse el cine contemporáneo, que reconoce en la representación fílmica mucho más que un soporte para el entretenimiento y la reproducción de los esquemas de valores tradicionales. Una de las obras más radicales en este sentido es *La libertad*, el recuento de una jornada de trabajo de Misael Saavedra, un hachero que vive aislado en la pampa. Se trata un sujeto alejado de los escenarios urbanos, por fuera de las lógicas económicas y cuyas acciones lo sitúan en el límite de lo primitivo. Se construye una imagen que remite a cierto primitivismo: el hombre y la naturaleza. En ella aparece el fuego que le permite cocer lo que se come y, una herramienta, un cuchillo con el que parte un trozo de carne que tiene entre las manos.



Misael come frente al fuego. La libertad

Devolver al personaje a este orden de lo natural propone, de entrada, una visión de lo cinematográfico más vinculado al registro directo, al purismo cinematográfico que aboga por un proceso despojado de la representación burguesa. Como motivo, el hachero ya ha sido explorado por el cine documental argentino²¹⁷, pero el objetivo de Alonso parece distanciarse de la intención de

²¹⁶ Vásquez Rocca Adolfo, «La postmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos.», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* Vol. 29 N° 1 (2011), <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1111140285A/25665>.

²¹⁷ Jorge Goldenberg, et al. *Hachero nomás*, Argentina, 1966, 20 minutos. Jorge Prelorán *Los hijos de Zerda*, Argentina, 1978, 60 minutos.

denunciar el aislamiento y precariedad en la que vive Misael. En relación a las condiciones de vida del protagonista, cabe notar que en el desarrollo de la Argentina es posible constatar cómo desde inicios del siglo XX, cuando se dio el proceso modernizador, «los efectos del cambio eran en su mayor parte solamente visibles en la capital y las pampas más próximas a ellas. Más allá de este radio de 800 kilómetros, la mayor parte del interior permanecía sumida en un atraso moribundo»²¹⁸. La manera como Alonso aborda la vida del hachero no se orienta tampoco a construir un discurso sobre la explotación de la tierra bajo figuras de alquiler o residuos latifundistas, lo cual resultaría cuando menos reaccionario en el cine contemporáneo.

La elección de titular la película *La libertad* abre varias posibilidades de interpretación. Una de ellas es asumir la situación que vive el personaje como un estado fuera de toda atadura o subordinación y, por lo tanto, un estado ideal. Desde esta premisa es posible entender la libertad como la vida que lleva el hachero: la libertad es vivir así. Sin embargo, aunque Misael pretende estar fuera de todo sistema, su forma de vida nos muestra esta imposibilidad, no solo sigue dependiendo del intercambio de su trabajo por dinero, sino que su posición no es lo suficientemente fuerte para enfrentarse a las leyes del mercado. Aunque vive aislado, busca comunicarse con sus familiares, saber cómo están y dar noticias suyas. La marginalidad del personaje no es un tema explorado en el film sin embargo, los planteamientos políticos que subyacen en la historia dejan entrever preguntas que no se resuelven fácilmente. Como acabamos de mencionarlo, uno de los elementos más relevantes en *La libertad*, y que la diferencian de otras producciones argentinas contemporáneas, es la ubicación espacial pues remarca el tema de las regiones y vuelve a plantear la clave centro-periferia. A diferencia de las ciudades donde la marginalidad se hace visible en las calles, en el mundo rural parece desvanecerse, aunque ciertamente continúa presente. Esto nos permite plantearnos algunas preguntas hipotéticas en relación con la vida de Misael, por ejemplo, si su estilo de vida corresponde a una elección consciente. En términos económicos, tampoco es posible decir que Misael y su modo de vida

²¹⁸ John Lynch y Angels Solà, *Historia de la Argentina* (Barcelona: Crítica, 2001), 16.

estén fuera del sistema. Apreciamos la vida del hachero y su libertad, su capacidad de vivir fuera de las reglas del mercado sin embargo, sabemos que Alonso intervino en la escena de la venta de la madera, generando una ficción y por unos instantes Misael pasó de asalariado a negociante.

Con este cambio sustancial que introduce el director, la vida de Misael se divide en dos: dentro de su territorio, se entra de modo irrestricto a la naturaleza; fuera de él, necesita transformar los resultados de su libertad en mercancía. El hachero que había convertido su necesidad en libertad debe resignarse, para mantener esta utopía individualista, a la mercantilización de su entorno, sujeto a permanentes mediciones físicas y monetarias. Ésta es la delimitación que Alonso dibuja sobre la vida que le sirve de base: o naturaleza libre o amenaza de la mercancía.²¹⁹

En la escena de la negociación de los postes, el regateo es el centro de la acción. Misael pretende vender los postes a dos pesos, pero su comprador no está dispuesto a pagar esta suma además, le dice que esta no es la madera que habían acordado, que de lo que ha traído solo sirve un cuarenta por ciento. Después de una puja, el comprador termina pagando un peso con ochenta, con la advertencia de que no traiga más madera. Finalmente, la relación termina siendo conveniente para ambos, pues el comprador se despide diciendo: *si llega a tener un lote de poste, pero que sea poste poste, tráigalo*. En esta puja, Alonso no solo observa, sino que instala a Misael en un rol de agente económico mediante una puesta en escena, que no solo no es documental, sino que se aleja de la representación de la vida del hachero que cambia su rol de asalariado.

Por otra parte, el título también funciona como una propuesta de interpretación dirigida al espectador. En este sentido, lo libera de toda sujeción a la historia y le permite entender la película desde su propia concepción de lo que es la libertad. Según Alonso, lo que él quería era «observar atentamente y poner al espectador en esta situación, que se pregunte qué tiene que ver lo que está viendo con su propia libertad, por ejemplo. La única manera que encuentro es no dar información, no poner diálogos, dejarlo solo al personaje»²²⁰. No obstante, esta libertad de interpretación, y de algún modo de creación otorgada al

²¹⁹Aguilar, *Otros mundos*, 70.

²²⁰Quintín, «El misterio del leñador solitario (entrevista con Lisandro Alonso)», *El Amante*, junio de 2001, 5.

espectador para rearmar la película a partir de sus criterios, resulta bastante estrecha, pues los elementos de la historia restringen la posibilidad de especulación. Lo que sí es posible es leer una versión de formas de vida presentes en la Argentina que pocas veces aparecen en el cine y que cuando lo hacen generalmente tienen una clara marca política.

En esta película no hay ningún interés en hacer señalamientos de tipo político sobre el poco desarrollo del campo argentino con relación al gran Buenos Aires como un tema histórico, en esto encontramos una relación con lo que hemos analizado en este capítulo. Como en otras producciones, lo que está presente es un juego retórico en el que la ausencia de un discurso explícito, asociado a las condiciones en las que vive Misael, se convierte en un potencial enunciativo. Más específicamente, este procedimiento de no enunciación da lugar a una figura de pensamiento que introduce la contradicción expresando, en este caso mediante las imágenes y las acciones, lo que se quiere decir, lo cual, a su vez, construye un discurso sobre el tema en cuestión.

El objetivo de Alonso es no documentar estas situaciones con una finalidad informativa, sino proponer una reflexión estética situada en el mundo rural, en el cual los personajes devienen actores de su misma existencia. Esta reflexión estética a su vez supondrá ubicarse en un escenario, que para el caso implica un desplazamiento físico e histórico, y que nos lleva a los inicios del siglo XX en el «que los personajes del campo eran un reducido número de arrendatarios agrícolas, peones, ganaderos o pastores y trabajadores estacionales»²²¹. Esta voluntad de salir de Buenos Aires fue definitiva para la creación de la película, pues como el mismo Alonso lo declara, en un momento la ciudad dejó de interesarle, se fue al campo, ahí conoció a Misael y se le ocurrió hacer la película. Posteriormente, este fue el método adoptado para las siguientes películas, principalmente en *Los muertos* y *Liverpool*, en las que el personaje y el espacio siguen siendo marginales.

²²¹ Lynch y Solà, Historia de la Argentina, 20.

Un personaje como Misael sería una novedad en el cine de la época, su ubicación rural, su particular manera de vivir y de ganarse la vida lo ubican en un intersticio entre el capitalismo y los residuos del feudalismo. La representación de estos lugares apartados y fuera de los sistemas de comunicación actuales, es decir, en los que pareciera no existir el celular, ni la internet, quizá remitan a un momento histórico diferente. Del mismo modo, la soledad de Misael plantea una ausencia de sociabilidad que para nuestros días puede convertirse en una paradoja, puesto que a la vez que es una condición en aumento en ciertas sociedades generalmente urbanas, el desarrollo de la tecnología conlleva un estado de conexión permanente, de presencia virtual sin importar las distancias.

Finalmente, el *comprender* como una categoría desde la cual aparece la marginalidad en el cine, está profundamente relacionada con la validación de la humanidad en su multiplicidad y se contrapone a la racionalidad desde la cual solo existiría una forma de humanidad verdadera. Los relatos que incorporan esta categoría en su punto de vista no están orientados a explicar causas, a justificar actuaciones, ni a proyectar castigos por el contrario validan voces y formas de existencia.

CAPÍTULO IV

DE LA MEMORIA AL PRESENTE

El presente capítulo estará dedicado a las producciones que tienen como temática central la memoria, sobre todo en relación con los acontecimientos violentos del pasado reciente. En el caso de Argentina y Chile, el objeto está claramente delimitado por las últimas dictaduras vividas entre los años setenta y finales de los ochenta. Para el caso colombiano, el ejercicio de memoria como tal se torna más difuso dadas las características sociopolíticas de país, y la difícil delimitación de periodos concretos así como la identificación de los actores. En este caso analizamos los elementos vinculados al conflicto que se introducen en las narrativas y los tratamientos otorgados.

Por una parte, encontramos producciones de ficción que abordan los hechos a modo de reconstrucción desde la puesta en escena, en esto casos veremos las implicaciones de dichos mecanismos de representación y también la manera en que los directores resuelven el desafío de narrar momentos traumáticos. Como plantea Ana Amado

Cuando la violencia y la muerte como acontecimiento “reales” ingresan en las ficciones del cine, tampoco pueden desprenderse del linaje realista adherido a la “verdad” del referente histórico. Quizás por esta razón actualizan más que cualquier otro género los interrogantes sobre el estatuto ético de este tipo de representación²²².

Por esta razón, nos interesa encontrar aquellos aspectos en los que este estatuto ético emerge en las representaciones estudiadas como la imposibilidad de realizar representaciones transparentes. El análisis de *Amnesia* y *Garage Olimpo* nos permiten encontrar los elementos que dentro de la narración trazan la desviación de la representación, abriendo caminos de interrogación a la construcción de la memoria. Asimismo, consideramos los avances de la reflexión sobre la memoria en el cine realizados a través de los documentales contemporáneos, en los cuales la imagen no recurre a su condición indicial y se convierte en la posibilidad de narrar la ausencia. Para esto nos ocuparemos de

²²²Amado, *La imagen justa*, 115.

dos documentales: *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* y *Los rubios*, ambos documentales cuestionan el uso de la imagen como un sustituto de la pérdida, o como la configuración del entendimiento del hecho traumático. En ambos casos, tanto en la ficción como en la no ficción lo que se pretende es abrir el discurso sobre la memoria, si bien en diferentes momentos y con diferentes estrategias, se buscan caminos que generen reflexiones diversas sobre lo acontecido.

Finalmente, y en relación a la dificultad que mencionamos sobre el cine de memoria en el caso colombiano haremos referencia a dos producciones que desde la ficción se aproximan al reconocimiento y a la búsqueda de sentido del conflicto nacional. Tanto *Soplo de vida* como *La sombra del caminante* tienen una mirada estilizada desde la cual proponen juegos retóricos que buscan situar el discurso de la memoria en la cinematografía nacional.

1. Contra el olvido

El refuerzo de valores vinculados con la identidad nacional enfocados a la defensa de la patria, la familia y la religión promovidos por los regímenes de derecha constituyeron una estrategia de justificación y ocultamiento de lo que estaba sucediendo en los periodos dictatoriales. Una vez en democracia, el reto de los intelectuales y artistas fue trabajar en la construcción de las imágenes y relatos del periodo. La alternativa en el cine fue vía el realismo, a través de este se propone volver a mirar el entorno y desde ahí construir la historia como memoria. La relación con el pasado se configura como una vía de conocimiento y una forma de aproximación a la realidad contemporánea. En este sentido, la construcción de la memoria se da en dos vías: por una parte mediante la reconstrucción de hechos histórico concretos ficcionalizados o en documentales sobre ciertos tópicos y, por otra parte, una reflexión sobre las repercusiones de los hechos históricos en el presente.

En relación a la reconstrucción de hechos concretos en la ficción, nos ocuparemos de dos producciones *Amnesia* y *Garage Olimpo*. Aunque lo sucedido durante los regímenes militares de Chile y Argentina ha ocupado ampliamente la producción cinematográfica en ambos países, estas dos producciones nos ofrecen condiciones particulares en su producción. *Amnesia* en el periodo inmediatamente posterior al final del régimen y *Garage Olimpo* casi dos décadas después. En ambas se vuelve sobre hechos traumáticos como la tortura, la desaparición, los crímenes de lesa humanidad y las consecuencias de los hechos en el presente.

Para este análisis planteamos la construcción del *punto de fuga* como una categoría desde la cual es posible encontrar los espacios de sentido que se abren en los relatos. En primer lugar, el *punto de fuga* remite a un concepto espacial en la imagen bidimensional en el cual confluyen las líneas paralelas en proyección cónica. Su objetivo es construir la perspectiva a través de la convergencia a un tercer punto del plano. El uso que le daremos al término será metafórico, pero a través del análisis veremos su utilidad para entender cómo en el relato aparecen puntos de convergencia fuera de la trama central, incluso fuera del horizonte veraz de la representación; y cómo en ellos hay un potencial interpretativo. Desde la constitución material de la imagen, principalmente en la pintura, este concepto ha sido usado para lograr un mayor realismo, en el cine este objetivo se desplaza y produce una relación inversa, en la cual el realismo más que en la apariencia se encuentra en la interpretación que dicha perspectiva ofrece. Aunque por definición las líneas paralelas «por más que se prolonguen no pueden encontrarse»²²³, el *punto de fuga* es el lugar de convergencia. Así en las películas el *punto de fuga* está dado como aquello que dentro de la noción de realismo pareciera más alejado de la imagen mimética pero que a su vez es lo que otorga mayor sentido.

En *Amnesia*, el título además de la alusión directa a la imposibilidad de recordar refiere a una secuencia específica del argumento, en la cual el Sargento Zuñiga —Julio Jung—, superior del soldado Ramírez —Pedro Vicuña—, le sugiere que olvide las situaciones vividas en el pasado que aún le atormentan.

²²³ DRAE, *El Diccionario de la lengua española*, publicada en 2001.

—Te doy un consejo muchacho, olvídate del pasado, preocúpate del futuro. Yo puedo presentarte gente que te puede ayudar. A mí me presentaron una persona que me ayudó a que olvidara todo lo negativo y que solo recordara lo positivo como una especie de amnesia controlada por ti mismo. Lo que te sirve bien, lo que no te sirve fuera, fuera!²²⁴.

Así mismo, el título también se puede entender como una alusión a lo que durante los años noventa tendría que vivir la sociedad chilena, un proceso de recuperación de la memoria y de lucha contra el olvido.

En esta película la reflexión está orientada a revisar cómo la extralimitación de los poderes llevó a los miembros de la institución militar a exceder los límites de su propio sentido de lo humano. Visto a través del paso del tiempo se enfatiza en la marginación de los personajes y en el propio tormento que han vivido durante todos estos años. Un recorrido que va desde los años de la dictadura hasta el presente, opera como el hilo conductor de la historia. Además de reconstruir un pasaje concreto, como en el caso de *Garage Olimpo*, *Amnesia* también logra mostrar que en el presente aún quedan cuentas pendientes, incluso al interior de la institución militar, como consecuencia de los abusos cometidos dentro de la misma.

En 1994, año en el que se estrenó la película chilena, no se había consolidado en el cine un discurso sobre la Dictadura, tampoco se pensaba en términos de memoria histórica. De hecho «*Amnesia* es la única cinta de los 90 que aborda el motivo de los campos militares de detención de manera abierta»²²⁵. El argumento de la película se ubica temporalmente en la transición y espacialmente en Valparaíso, pero la historia extiende desde el régimen y espacialmente se sitúa en el desierto. A partir de las acciones de los personajes se construye el desierto como el lugar del sinsentido, lo cual se convierte en una estrategia discursiva y en un *punto de fuga*. Adicionalmente, como lo sugiere Sergio Salinas, «el uso de lo surreal o irreal dejaba entrever que la censura seguía presente, que incluso en

²²⁴ Gonzalo Justiniano, *Amnesia* (S.I., 1993), Min 51:30-51:30.

²²⁵ Ascanio Cavallo, *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición, 1990-1999*, 1. ed (Santiago de Chile: Grupo Grijalbo Mondadori, 1999), 80.

democracia ésta continuaba interiorizada como una forma de insidiosa de la autocensura»²²⁶. Como veremos a continuación la coherencia de los personajes se corresponde con la ubicación espacio temporal de la película y esto permite un desarrollo causal del argumento.

Amnesia es una película narrada desde la visión del protagonista, el soldado Ramírez. Esta postura será además estratégica, porque aunque no se posiciona del lado de las víctimas tampoco favorece la postura de los victimarios, sino que tiene el foco puesto en la humanidad del personaje, lo cual excede cualquier ideología. De este modo, se construye un matiz en la representación de las Fuerzas Militares mostrando más allá de la Institución sobre la que recaen los señalamientos, la historia de personajes atormentados por el pasado, introduciendo una complejidad que problematiza la visión dicotómica. El tránsito fluido entre el pasado y el presente genera relaciones causales en las acciones de los personajes, principalmente en Ramírez quien busca tomar venganza en contra de Zuñiga por sus abusos de poder durante el servicio. En una de las escenas situadas temporalmente durante la dictadura, Ramírez se niega a obedecer la orden de ejecutar prisioneros en medio del desierto; a través de esta acción el personaje encarna el juicio y la razón. A la negación a obedecer la orden de un superior y dejar huir a uno de los prisioneros sobrevivientes, se suma los cuestionamientos que le plantea a Zuñiga en su primer encuentro tras el fin de la dictadura; en ellos indaga por las razones que existían en ese entonces para asesinar a los prisioneros. El personaje de Ramírez se construye como una antítesis de los valores castrenses, esto se refuerza en el diálogo con uno de los prisioneros en medio del desierto. Mientras Ramírez mira el cielo estrellado del desierto atacameño durante la guardia, el prisionero *Alvear*, un periodista español, que se encuentra en un calabozo le dice:

—*Esa, allá arriba es Orión. El cinturón de Orión. Allá a la derecha La Cruz del Sur. La ves. Todo nuestro destino está escrito en ella Ramírez*

²²⁶Sergio Salinas, «El olvido que no conviene», *Revista Kinetoscopio*, febrero de 1995, 19.

— Ves a Sagitario? Ese es tu signo, son hombres valientes, hombres que no obedecen una orden cualquiera²²⁷.

Ramírez escucha atento, y permanece en silencio. El sinsentido de las órdenes se hace presente también en la secuencia inmediatamente siguiente cuando el Capitán Mandiola —Nelson Villagra— habla a través del equipo de comunicación.

—Todo esto se está convirtiendo en algo muy raro Marambio. Yo hace meses que pedí mi traslado y todavía me tienen aquí. Ya ni siquiera vienen a dejar prisioneros, sabe lo que me está pasando Marambio, es que yo ya ni sé qué guerra estamos peleando. Ustedes dicen hay que matar, y eso es muy fácil. Pero un hombre es un hombre, y soy yo el que está al frente de un ser vivo que me mira. Entiende. Cambio²²⁸.

Estas dos escenas generan una perspectiva de la situación creando *puntos de fuga*. Por una parte, las reflexiones del Capitán Mandiola, lo muestran en un estado de confusión, de haber perdido el rumbo de lo que están haciendo. Más tarde las acciones de Capitán se mostraran las consecuencias de este estado de confusión. Pero los cuestionamientos de un hombre no son suficientes para detener el aparato institucional, porque Zuñiga, quien encarna la representación de la institucionalidad, será el encargado de que las prácticas de tortura física y psicológica no se terminan. La barbarie que encarna Zuñiga se impone en el campamento y obliga a Ramírez, con un arma en la frente, a disparar contra los dos últimos prisioneros.

²²⁷ Justiniano, *Amnesia*, Min. 33:46-34:18.

²²⁸ *Ibid.*, Min. 34:55-35:50.



Prisionero Álvear

Capitán Mandiola. *Amnesia*

Con los *puntos de fuga* que encontramos en esta película se plantea una posibilidad a la representación de hechos violentos desde el realismo. El diálogo que instala entre pasado y presente, la interpretación que genera del pasado como un espacio de irracionalidad y la instalación de un presente inquietante con asuntos pendientes, nos permite plantear que el problema de la realismo en la representación se aleja de la relación del argumento con los hechos concretos que pone en escena, y se traslada a la posibilidad de dar cuenta de el momento histórico en la que no se justifican las acciones, ni se aboga por su comprensión.

Amnesia compone un cuadro con diversos matices de lo ocurrido en la dictadura, encarnando de este modo los temas más contundentes de la violencia política: el asesinato y la tortura de civiles; pero al mismo tiempo abre lugar a un atisbo de humanidad que aparece entre la demencia del terrorismo de Estado. A pesar de que opta por un punto de vista crítico en el que los señalamientos pasan a un segundo plano, el argumento no puede escapar del realismo de la historia por lo que al igual que en el contexto en que ocurren los hechos, terminan imponiéndose las órdenes.

Garage Olimpo, por su parte, aparece en 1999 más de una década después de finalizado el régimen. Esta producción da cuenta de los horrores del régimen argentino a través de la cotidianidad que transcurre en un centro de detención clandestino. La delicada complejidad de las prácticas del aparato dictatorial en las que se hacen evidentes las implicaciones sociales, económicas y políticas de la dictadura son el centro de la historia. El espacio se convierte en protagonista de esta historia, no solo por la fuerza con la que se construye y por la manera en que determina las relaciones, sino porque hace una alusión histórica a centros de

detención clandestina. A este lugar, localizado dentro de la ciudad de Buenos Aires, es llevada María —Antonella Costa— una joven que trabaja como alfabetizadora en un barrio marginal de la Capital. María es sustraída de su casa en presencia de su madre por hombres armados que se presentan vestidos de civil y que se identifican como del ejército. Félix —Carlos Echeverría—, es arrendatario de una habitación en la gran casona de la madre de María. En principio no está claro quién es este hombre, sabemos que trabaja en un garaje, por lo que resulta inexplicable que lleve frecuentemente cajas de ropa usada y que tenga en su habitación colecciones de relojes, encendedores, lapiceros y vajillas nuevas.

Cuando María es llevada al *Garage Olimpo*, inmediatamente le es impuesta una venda negra y es nombrada como A01. Mientras es conducida al “quirófano”, como es llamada eufemísticamente la sala de tortura, un hombre le advierte que no volverá a ver

—*Este es el mundo de los sonidos para vos, desde ahora no vas a ver más, nunca más. Y si vez algo te voy a sacar los ojos con una cuchara*²²⁹.

La venda funciona como un dispositivo que es impuesto con parte de la despersonalización que opera en el centro y que determina la vida del detenido. Como sostiene Valeria Manzano:

‘Poner la venda’, entonces conforma uno de los dispositivos centrales con los que el filme subraya el ritual de iniciación aquello que Pilar Calveiro denomina ‘experiencia concentracionaria’. Con los ojos vendados, la prisionera accede al ‘otro’ mundo marcado por su nuevo nombre numerado (A-01) y por la presencia inminente del otro artefacto central del rito de pasaje: la tortura²³⁰

Una vez María llega a la sala cierran la puerta, y encienden una radio. Allí es interrogada y torturada durante más de diez horas sin dar información. Este tiempo parece insuficiente, por lo que el siguiente turno debe continuar con el interrogatorio.

²²⁹ Marco Bechis, *Garage Olimpo*, DVD (S.I, 1999), Min. 17:59-18:09.

²³⁰ Valeria Manzano, «Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)», en *El pasado que miramos Memoria e imagen ante la historia reciente* Feld Claudia, y Jessica Stites Mor (Comp.) (Buenos Aires: Paidós, 2009).



Félix y María se reconocen a través del espejo. Garage Olimpo

Félix es quien debe continuar con la labor, para esto entra a la sala sin mirar, y mientras se lava las manos María le pide agua, él le responde que no puede tomar nada, pero al levantar la mirada ambos se reconocen en la imagen reflejada del espejo²³¹. Félix toma a María en sus brazos, ella piensa que a él también lo han capturado. Rápidamente, se da cuenta que no es así, pues la puerta se abre y Félix la suelta bruscamente como quien se ve atrapado. Alias el Tigre, jefe del Centro, irrumpe para decirle a Félix que tiene quince minutos para hacerla hablar, y que después vaya a su oficina.

De esta manera ella descubre que es su verdugo. A partir de este momento, se empieza a tejer entre ellos una compleja relación en la que se pone en juego el uso de poder por parte de él y necesidad de sobrevivir de la prisionera. Félix se convierte en el protector de María, le dice que no debe quitarse la venda porque si ve a alguno de ellos está muerta.

—Haceme caso en todo lo que te diga— le dice²³².

Sin embargo, ambos saben que tal protección es limitada y que Félix no puede evitar que María sufra las vejaciones por parte de otros funcionarios del lugar, no puede liberarla, ni darle noticias a su madre.

Lo que esta película pone de manifiesto mediante la relación de Félix y María va más allá del vínculo de los detenidos con sus captores. La relación de ambos se inicia fuera del centro, en la casa, donde las condiciones son otras y también los roles, pues Félix es el arrendatario y María la hija de la propietaria, la relación

²³¹ Los juegos visuales que propone Garage Olimpo y el tratamiento visual general fundamentales en la configuración de la película serán objeto de análisis en la tercera parte de esta tesis.

²³² Bechis, *Garage Olimpo*, Min.37:27-37:28.

de poder es contraria. Lo que esta relación articula es la vida dentro y fuera del centro de reclusión, y la cotidianidad dentro de este que se exagera cuando Félix se ve obligado a vivir en el *Garage Olimpo*.

A lo largo de todo el film se establece una dualidad entre la vida en el centro y la vida afuera. Ambas se permean entre sí, sin que esta permeabilidad altere las condiciones de ninguna de las dos. Es así como los procedimientos que sigue el director van construyendo una imagen de la ciudad vista desde los sobrevuelos, los recorridos de los personajes o intervenciones de la organización militar. Todo transcurre en una aparente normalidad, en tiempos pausados en los que no pareciera pasar nada extraño o en los que rápidamente se asimila cualquier acción inusual. La escena que describimos a continuación opera como un *punto de fuga* en el que el relato se construye a partir de la sociedad civil.

En esta escena, Francisco, un compañero de María, es capturado. Tres hombres lo persiguen mientras corre a través de una cancha en medio de un partido de fútbol, ante esta irrupción, los comentaristas deportivos que transmiten el evento por la radio hacen una narración que más parece parte de las jugadas pues se limitan a describir el hecho como sucede, incluso haciendo algunas especulaciones justamente sobre los hombres que lo siguen, que están armados, y que pueden o no ser de la policía, pues no llevan ningún uniforme. La voz de la narración deportiva no contiene ninguna alteración, por el contrario conserva la entonación deportiva.

—*Qué es lo que pasa Jorge Visconti ahora?, se mete un particular en estadio de juego en el campo mismo, a punto de comenzar el segundo tiempo hay un particular y tres personas que lo siguen desde atrás.*

—*Así es, una escena pocas veces vista en el fútbol argentino, se trepa al enrejado, lo bajan a este particular, perseguido por algunos hombres que estimo son de la policía o vaya a saber de dónde.*

—*Están armados, eh! ¡Están armados!*²³³

²³³ Ibid., Min.34:34-34:58.

En el centro de detención la radio hace parte de los sonidos cotidianos, incluso sobre ella recae un código que constituye un elemento documental, pero este aspecto lo desarrollaremos con mayor detenimiento en la tercera parte dedicada al lenguaje cinematográfico propiamente dicho.

Dentro del centro de detención la dinámica de lo cotidiano está dada por la división del trabajo y la manera sistemática de tratar a los detenidos. Se registran, se vende, se tortura y si son útiles para realizar alguna tarea permanecen recluidos si no son “legalizados” —según se les dice son puestos a disposición de poder ejecutivo nacional— sin embargo, más tarde descubrimos que es la manera eufemística de decir que serán ejecutados. La entrada y salida de detenidos, las torturas y las órdenes se combinan con las tareas cotidianas ejercidas por quienes son de utilidad para ello. Así es como María tiene contacto con Nene, un detenido que gracias a sus conocimientos de mecánica resulta de ayuda con los trabajos del centro.

Mientras tanto, la madre de María la busca incesantemente, primero va a la comisaría donde le han dicho que la llevarían, allí se encuentra con otra mujer que acude en busca de su marido. Ambas empiezan a encontrar coincidencias entre los sucedido y se acompañan en la búsqueda. Entre los lugares que visitan se encuentra una iglesia donde el capellán del ejército supuestamente podría ayudarlas, pero rápidamente descubren que como parte del aparato pide nombres de conocidos.

La construcción que realiza Bechis en esta película está compuesta por fragmentos de historias, de situaciones y espacios vividos por las víctimas de la dictadura argentina. No es la historia de un lugar concreto o de una persona en particular, y es por esta razón que muchos se reconocen en el argumento. Así mismo, la construcción del espacio hace parte de este reconocimiento porque aunque la película se desarrolla principalmente en el interior del garaje, Buenos Aires está presente como espacio bien sea mediante los sobrevuelos de la ciudad o en escenas que suceden en la calle, con esta estrategia se vincula la ciudad como escenario y se pone en evidencia una participación de la ciudadanía, como

víctimas, como victimarios o como silenciosos testigos. En este sentido, coincidimos con la opinión del crítico Diego Batle cuando afirma:

Así, aunque hay referencias bastante reconocibles a los denominados "vuelos de la muerte", a lugares (el apuntado Club Atlético, Automotores Orletti o la ESMA) y a responsables (Jorge *El Tigre* Acosta, Alfredo Astiz o Jorge Bergés) del sistema de represión y tortura, la película se distancia afortunadamente de la visión apologética y de la denuncia vacía para ofrecer una historia con hondura psicológica y hasta una buena dosis de tensión y suspenso²³⁴.

Uno de los problemas que plantea la puesta en escena de estas temáticas es la imposibilidad de la representación de los hechos traumáticos. Como lo propone Jacques Rivette, se trataría de la dificultad de la puesta en escena que desde la reconstrucción correría el riesgo de caer en el espectáculo y sus consecuencias.

Por múltiples razones, fáciles de comprender, el realismo absoluto, o lo que tiene su lugar en el cine, es en este contexto imposible; toda tentativa en esta dirección es necesariamente incompleta (así como inmoral) todo intento de reconstrucción o de maquillaje es irrisorio y grotesco, cualquier aproximación desde el sentido tradicional de «espectáculo» da lugar al voyerismo y a la pornografía.²³⁵

No obstante la imposibilidad de abordar aspectos específicos de la representación, películas como *Garage Olimpo* resultan fundamentales como parte de la memoria. Volver sobre los acontecimientos con el fin de abrir espacios de crítica y reflexión son ejercicios que exigen la construcción de un pasado histórico sin tabúes, que no renuncia a su representación porque significaría también renunciar a la memoria. Estamos pues ante un paradoja, la imagen del hecho en tanto que memoria es a la vez necesaria pero su carácter continúa planteando lo irrepresentable.

Según Casetti, el problema de la representación requiere de «medidas como la opacidad, la resistencia, la dispersión pues nos dicen que la representación no

²³⁴ Diego Batle, «Los recuerdos del horror», *La Nación Online (lanacion.com)*, 2 de septiembre de 1999, sec. Espectáculos, acceso 24 de abril de 2012, <http://www.lanacion.com.ar/151907-los-recuerdos-del-horror>.

²³⁵ Pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement *inachevée* (« donc immorale »), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du « spectacle » relève du voyeurim et de la pornographie. Jacques Rivette, "De l'abjection", En: Cahiers du cinéma n°120, junio de 1961.

es el encuentro de ausencia y presencia sino la tensión abierta entre un sustituto y un sustituido»²³⁶. El debate en torno al problema de la representación es abordado por este autor en diferentes aspectos: filosófico, estético y militante, pero lo que está en el centro es justamente la pregunta por cómo desde lo cinematográfico es posible realizar una apertura despojándose del sentido tradicional del término representación. Esa apertura la encontramos en estas dos producciones, porque ofrecen una mirada del problema haciendo uso del lenguaje cinematográfico de ficción, sin por ello perder de vista la imposibilidad que implica abordar el referente.

En América Latina la explotación del horror como espectáculo ha sido señalada por la crítica y por los cineastas, no solo en el marco del *Nuevo Cine Latinoamericano*, sino también en periodos posteriores. En el caso de estas dos películas, el tratamiento y la postura crítica desde la que abordan el tema las ubica más cerca de la memoria histórica que del espectáculo de entretenimiento, pues se trata de una aproximación que no busca ser tranquilizadora, ni mucho menos ordenadora del episodio histórico. Desde la ficción, si bien se reconfigura un relato en torno a los hechos acaecidos, estos tienen dos características: primero, generan una apertura al presentar lo que hemos denominado *puntos de fuga* y, segundo, sus historias bien pueden inscribirse en la microhistoria porque no buscan explicar el hecho ni dar cuenta de su totalidad, son siempre incompletas. Como ya lo hemos visto, los *puntos de fuga* nos permiten identificar elementos del argumento que enuncian un universo presente desde el cual la lectura y la interpretación se abren. En *Amnesia*: la enfermedad encarnada en el protagonista, en el presente, y la locura como un estado del absurdo, en el pasado, y como el verdadero final de la historia. Dentro de la lógica realista las secuencias finales de la película proponen una solución en la que se pierde el orden y la lógica de la situación, que como hemos visto conservan coherencia con el desarrollo del argumento. La primera de ellas cuando el Capitán Mandiola prende fuego al campamento, decreta el fin del conflicto y libera a los prisioneros, como una respuesta al abandono y al absurdo que emergen con el paso del tiempo en el

²³⁶ Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*, 1994, 234.

desierto. En esta secuencia se evidencia que el tiempo ha desaparecido pues se pierde la ubicación, la noción de la fecha. El comportamiento de Mandiola es un *punto de fuga* porque ofrece una perspectiva de las cuales los hechos se presentan desde el absurdo sin embargo, nuevamente será Zuñiga quien interrumpe dando disparos al aire para restablece el orden militar y obliga a Ramírez a disparar contra los prisioneros.



Fin del campamento en el desierto. Amnesia

En la solución del presente, Ramírez y Carrasco tienen finalmente la oportunidad de tomar venganza contra Zuñiga, lo tienen amarrado, primero intentan ahorcarlo pero en el transcurso Zuñiga pide un acuerdo, y después les pide perdón, dice que él recibía órdenes y así justifica sus acciones. Esta vez la locura la encarna Ramírez quien saca su arma dispuesto a disparar, y será Carrasco quien restituya el orden impidiendo que lo haga. Al final, es imposible instalar la venganza como una salida pues de algún modo eso permitiría generar en el relato una suerte de justicia que inscribiría el filme en una lógica del espectáculo y de sustitución de la realidad. Por esta razón, más que la imposibilidad de la representación, la película propone es la imposibilidad de la normalización y el ordenamiento de los hechos del pasado en el presente.



Ramírez amenaza a Zuñiga.

Escena final. Amnesia

Garage Olimpo por su parte, propone como eje de la narración, y como desestabilización del mismo, la representación de la cotidianidad. En la medida que la película construye el relato sobre la cotidianidad en el lugar de la detención, esta se ve deformada y llevada al límite. La introducción de elementos de decoración que buscan sustituir el espacio de la casa demuestra la imposibilidad de cualquier relación como se daría en términos habituales, es decir, fuera del centro de detención. Así mismo, los esfuerzos de Félix por mostrar que tiene el control de la situación, y que María no tiene necesidad de escapar sino que él la puede invitar a salir, se ven frustrado. En primer lugar, porque se trata de una acción anómala que está vinculada al cumplimiento de una orden y a la relación de poder establecida entre ellos, y en segundo lugar, porque una vez en la calle María intenta escapar nuevamente. Adicionalmente, al regresar al *Garage*, se dan cuenta de que todos están desalojando el lugar, lo que da fin al remedo de convivencia y al simulacro de relación entre Félix y María. Finalmente, ella es llevada en el camión con los demás detenidos y así se termina cualquier posibilidad de liberación. La imposibilidad que supone el referente de la dictadura se traslada a la relación entre los dos personajes, no solamente se reitera que los roles claramente definidos son inamovibles sino que la noticia de la muerte del 'Tigre', que motiva el abandono del lugar, se plantea como la presencia de una institucionalidad que está por encima de los sujetos.

La aproximación desde la ficción a hechos como los ocurridos durante las dictaduras implica una complejidad mayúscula porque supone la puesta en escena del acontecimiento. Sin embargo, consideramos que como lo afirma Rancière respecto al Holocausto:

Se prohíbe que se proponga una imitación para el goce estético. Pero, por otro lado, se dice que el acontecimiento inaudito de la exterminación, apela a un nuevo arte de lo irrepresentable²³⁷.

Pero la comprensión de lo irrepresentable no se homologa necesariamente con el uso de la ficción sino como lo propone el autor «el problema no es saber si se puede o se debe o no representar, sino qué (sic) se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin»²³⁸. Como queda claro, en estas dos películas se produce un desajuste entre el hecho y su representación que busca desestabilizar la racionalidad que lo pudiera hacer comprensible.

2. La imagen clausurada

En el apartado anterior, vimos cómo el tratamiento de la memoria desde la ficción permite generar reflexiones en torno al problema de la puesta en escena de episodios traumáticos. En este apartado nos concentraremos en dos películas documentales del corpus, cuya característica es la cancelación de la imagen referencial en la construcción de procesos de memoria. Se trata de *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* —en adelante *El astuto*— y *Los rubios*, la primera chilena y la segunda argentina. Las dos se sitúan temporalmente en el presente y a través de diversas estrategias narrativas, entre ellas la puesta en escena, traen los hechos del pasado como parte de la recuperación de la memoria histórica. En este apartado nos centraremos en la relación del relato con el hecho narrado, y no tanto en la forma cómo se construye desde el lenguaje cinematográfico que será desarrollado de manera amplia en la tercera parte de esta tesis. No obstante, en ocasiones será inevitable hacer alusiones a las técnicas de representación puesto que no siempre es posible hacer separaciones tangenciales.

Más que una reconstrucción del pasado, en esta producciones se trata de hacer evidente su relación con el presente, y esto se realiza a través de las

²³⁷ Jacques Rancière y María Emilia Tijoux, *El viraje ético de la estética y la política* (Santiago de Chile: Eds. Palinodia, 2005), 40.

²³⁸ *Ibíd.*, 41.

búsquedas y las interpretaciones que hacen las nuevas generaciones: en *Los rubios* a través de la historia de Albertina Carri y en *El astuto* mediante las versiones que, jóvenes y niños nacidos después de 1973, tiene del Golpe de Estado. La relación con la historia reciente se reactualiza no solamente desde la elaboración de sus consecuencias sino desde una búsqueda estética en la que el proceso se incorpora como parte de los hallazgos. Adicionalmente, este documental estrenado en 2004 responde al exceso de la imagen de archivo que durante 2003 ocupó las pantallas por la conmemoración de los 30 años del Golpe²³⁹. En *El astuto*, varios grupos de niños de colegios y jóvenes universitarios son interpelados frente a los hechos históricos, proponiéndoles que creen representaciones sobre el Golpe Militar sin utilizar imágenes de archivo solo teniendo como base lo que saben del acontecimiento. Como resultado de este ejercicio se construyen diversos episodios que incluyen puestas en escena, teatralización, juegos lúdicos, entre otros. La opción de buscar grupos etarios y sociales diversos ofrece un panorama del Chile actual que va lentamente transformando la visión del pasado y, al mismo tiempo da cuenta de las polarizaciones y prácticas excluyentes presentes hoy. Igualmente plantea preguntas por cómo la Historia está siendo recibida por las nuevas generaciones. El desarrollo del documental tiene un orden secuencial del hecho en cuestión. En principio cada uno de los episodios plantea el problema y la lógica desde la que lo abordan, a medida que avanza la película se va desarrollando la historia, llegando a los momentos de mayor dramatismo en la representación de la muerte de Allende y de mayor violencia después de esta. La estrategia ordenadora que da unidad de sentido al documental, como totalidad, es el montaje, es a través de este como las diferentes representaciones entran en diálogo y construyen un discurso.

²³⁹ Eltit, Diamela: "La memoria pantalla. Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria" en RCC n.32. P 32. Nov 2005 Citada en: Iván Pinto, «Cine, política, memoria.: Nuevos entramados en el documental chileno. | laFuga», Revista, *La Fuga*, accedido 16 de noviembre de 2013, <http://www.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341>.



Representación infantil del Golpe.



Cortometraje "Llora pero no olvides"

El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos

En este caso la imagen documental ha sido eliminada como parte de la estrategia, pero en cambio la enunciación de los nombres de Augusto Pinochet y Salvador Allende, como protagonistas, se usan de manera indiscriminada y se convierten en ocasiones en la única orientación para el espectador.

En total se realizan nueve episodios entre los que se encuentran puestas en escenas de gran elaboración como el cortometraje titulado "*Llora pero no olvides*"; así como, la escenificación de un grupo de jóvenes que están realizando un asado en un parque; o la representación infantil de la captura de Fidel Castro y la toma del poder por parte de Pinochet. Si bien, la calidad y las estrategias de cada uno son disimiles, todos cumplen con el objetivo de hablar del Golpe Militar sin embargo, la intención de hacerlo creativamente deriva con facilidad en la polarización o en extremos superficiales que desdibujan por completo la Historia o cualquier relación del presente con la misma, como en el caso de los niños que extrapolan el conflicto entre Allende y Pinochet a un concurso de baile presentado bajo formato de concurso televisivo. En este caso, el lenguaje soez y las amenazas, por parte del que representa a Pinochet, serían las únicas señales de la disputa, este intento de metaforización carece de toda elaboración y su aporte en el conjunto del documental es incipiente, pues solo sirve de transición sin articularse con las demás narraciones.

Como lo hemos referido, el que logra mayor elaboración es el cortometraje que presenta como argumento la confrontación entre padre e hijo, quienes se enfrentan desde opciones políticas diametralmente opuestas. El padre es un militar que cumple órdenes mientras que el hijo es un militante de izquierda. El

encuentro entre ambos, y la mediación de la madre se presentan de manera fragmentada, alternando las tomas previas y la preparación de la actuación con las tomas definitivas que cuentan el argumento. Esta intervención es la más acabada y la mejor realizada en términos de puesta en escena sin embargo, no presenta mayor novedad ni en sus estrategias formales, ni en sus planteamientos, pues consiste en la escenificación de enfrentamientos verbales entre padre e hijo que derivan en una escena en la que el padre captura y agrede físicamente a su hijo sin saber de quién se trata, porque tenía la cara cubierta con un pasamontañas. Finalmente, la madre anciana, en medio del dolor mantiene vivo el recuerdo de su hijo desaparecido.

Más sugerente resulta la representación que no hace alusiones a los hechos de 1973, sino que actualiza las diferencias sociales de la época. En ella, un grupo de jóvenes se reúne en un parque con la intención de ficcionalizar la historia de uno de ellos que proviene una clase baja, y que trata integrarse con sus amigos pero no puede. En su afán de hacer evidentes las diferencias socioeconómicas se plantean diálogos que se tornan ofensivos, y que se intensifica hasta convertirse en un conflicto. A partir de esta situación se pierden los límites de los roles que cada uno asume en la ficción, y terminan volcados sobre la relación de amistad que tienen en la vida real. Todo esto desata el malestar, la confusión y la percepción para el protagonista de estar siendo ofendido por sus amigos. En este episodio no hay alusiones concretas al Golpe Militar ni a las diferencias ideológicas que tuvieron lugar en el momento histórico, sino que se muestra la permanencia en el presente de las diferencias económicas que determinan la posición social. A través, de la homologación de las diferencias económicas con las diferencias ideológicas se muestra de qué manera se mantienen las estructuras y cuáles son las estrategias, pues a pesar de que estos dos jóvenes son amigos en la vida real, tienen claro que mientras uno tiene que comprarlo todo a crédito, el otro goza de privilegios como el manejo de recursos líquidos, suministros cotidianos de calidad y viajes al extranjero, entre otros. Así lo deja ver el siguiente diálogo.

—Viene el guarda parque. Amigo, ven, venga amigo, Javier ven pa ca.
Amigo

Dirigiéndose al guarda parque

—Amigo yo quiero pagarle a usted, pero quiero que mi amigo le pague pa que él aprenda a manejar su plata, y la waeá con plata, plata que no tiene pero igual. Dale extiende tu mano, loco.

Después de pagarle al guarda parque le pregunta a Javier

—¿Has pagado algo sin crédito alguna vez en tu vida?. No, pero con cariño, hai tenido plata en tu poder alguna vez weon? Pa consumir, pa pagarle a tu vieja el doctor, pa la wea que sea?.

—No²⁴⁰.

Adicionalmente, en el desarrollo de este episodio emerge un segundo elemento de discriminación, pues las diferencias de clase se refuerzan con la orientación homosexual de Javier. Este aspecto es capitalizado por los directores, quienes articulan el tema de género con otro de los episodios en los que los estudiantes colegiales expresan su interpretación del hecho a través de una lucha por cambiar las condiciones de su colegio para que acepten mujeres.



Universitarios en el parque. Javier a la derecha. Alumnos luchan por un instituto mixto.

El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos

La lucha política se manifiesta en la solicitud de hacer que el Instituto sea mixto, y la manera de hacerlo es aprovechar un nuevo gobierno, sumar fuerzas

²⁴⁰ Perut Bettina y Iván Osnovikoff, *El astuto mono Pinoche contra La Moneda de los cerdos*, DVD (perutosnovikoff, 2004), Min. 12:40-13:07.

entre el centro de alumnos, el centro de padres y la Rectoría. Posteriormente, ante la falta de respuesta se consideran mecanismos de presión como tomarse el colegio. El final, de este episodio, es la representación del Instituto intervenido por un gobierno que tiene como misión restablecer el orden, impedir los cambios y para esto se implementa como medida la detención de los líderes. El discurso de género es usado como excusa y no logra ninguna profundidad, por el contrario se convierte en una alusión a planteamientos clichés entre los que se mencionan acabar con la masturbación o tener compañeras y novias. Quien presenta argumentos en contra dice que las mujeres significan una distracción que haría disminuir el rendimiento académico, por lo que a la hora de hacer una votación de quienes quieren que el colegio sea mixto, es tachado de homosexual.

En relación al discurso de género que acabamos de referir no se propone un desarrollo ni se construye un discurso de inclusión, sino que se trata de una excusa para presentar el proyecto político de Allende como la construcción de un proyecto que se metaforiza y se desdibuja con las intervenciones posteriores.

En esta producción los diferentes episodios se van articulando por medio de un montaje alternado, de esta manera el punto de vista de los realizadores va quedando plasmado. Sin embargo, el montaje no logra una articulación armoniosa, pues como afirma el investigador chileno Pablo Corro:

Los temas y los tonos saltan de secuencia en secuencia. Parece que los autores intentaron abrir el debate sobre las causas del conflicto institucional a la exposición del sustrato ontológico del malentendido, la palabrería, la propensión al caos, la hostilidad como modalidad de encuentro, y la negatividad enquistada en toda significación²⁴¹.

Lo que busca el documental es encontrar una manera diferente de referir el hecho en cierto sentido, lo que se propone es deshabituarse la manera como reflexionamos en torno al hecho a partir de imágenes fijadas en la memoria colectiva. Por lo tanto, es pertinente pensar en los planteamientos de Jakobson que proponen que si deseamos obtener una forma expresiva podemos recurrir a la metáfora, la alusión o la alegoría, pues según el autor «los tropos vuelven el objeto

²⁴¹Pablo Corro Pemjean, «El astuto mono Pinochet y La Moneda de los cerdos, Perut +Osnovikoff, 2004», *www.unavuelta.com*, 14 de septiembre de 2004, http://perutosnovikoff.com/wp/wp-content/uploads/2009/01/unavuelta_pablocorro.pdf.

más sensible y nos ayudan a verlo»²⁴². La noción de realismo que propone Jakobson se ajusta a la búsqueda de sentido que impone a la percepción una nueva forma; pero además con la consideración de que los tropos que se forman a partir de estas interpretaciones pueden resultar más fuertes que las imágenes de archivo del hecho mismo, las cuales tienen amplio reconocimiento y, por estar habituados a ellas en el contexto inmediato, se reducen la conmoción. Aunque es también necesario señalar que los niveles de interpretación están concentrados en la carga violenta de los hechos y están despojados de la reflexión política lo cual genera una visión descarnada y vil de los hechos.

En conjunto, este documental logra poner de manifiesto la vigencia de la polarización social y económica de ciertos sectores sociales y la forma en que operan estas estructuras. La iniciativa de generar la participación de los protagonistas en la creación del acercamiento al problema permite acceder a los imaginarios más significativos para cada grupo, así como entender la persistencia de problemáticas sociales que continúan sin resolverse. Sin embargo, la falta de orientación se vuelve problemática puesto que el referente tiene un peso histórico y tratado de esta forma se convierte en un sainete que refuerza la deformación del hecho. En el trasfondo lo que le daría sentido son los cuestionamientos que de allí surgen, por ejemplo, cómo en el marco de las instituciones educativas es enseñada la Historia. Pese a que el montaje opera como un organizador sintagmático del conjunto, como lo veremos en la tercera parte, la coherencia y la novedad del documental son reducidas, dando lugar a una polisemia que somete a la producción a interpretaciones contradictorias. Como lo declara al inicio, las historias y personajes de este filme fueron creadas en dinámicas de improvisación y creación colectiva, el uso de esta estrategia pone en evidencia la desinformación de las nuevas generaciones, la incompreensión del pasado reciente y las señales de polarización que aún persisten.

Por su parte, en *Los rubios* hay una intención fundamentalmente distinta, pues no se trata de explorar los imaginarios de otros sino que la relación con el

²⁴² Roman Jakobson, «Sobre el realismo artístico», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1991), 71-79.

presente se da a través de la necesidad de interrogar el propio pasado. Mientras que en *El astuto*, los directores se marginan del problema expresando que son otras subjetividades las que construyen el documental, en *Los rubios* pasa todo lo contrario, pues la directora Albertina Carri expone toda su subjetividad y su propia historia. En esta medida se compromete con la construcción discursiva del documental y en algún sentido, ella misma, vive una transformación en el transcurso de la realización. Ambos documentales tienen procedimientos en los que las imágenes de archivo no tienen lugar, pero los procedimientos de construcción de la representación son diferentes, un asunto del que nos ocuparemos en profundidad más adelante.

Los rubios es una de las producciones de nuestro corpus que más escritos ha generado, no solo porque su radical oposición a la configuración de la memoria de modo institucional suscita un gran interés, sino porque sus planteamientos son en sí mismos un desafío para la sociedad argentina y para la aproximación a la memoria histórica. De lo que se trata es de una respuesta a la manera en que se posicionaron imágenes de la memoria, pues como afirma Guarini

En el periodo ubicado entre los años 1985 hasta casi fines de los noventa, gran parte de los documentales, vídeos testimoniales y programas de televisión producidos introdujeron las voces de víctimas y testigos, pero también algunas pocas imágenes producidas durante el periodo de la dictadura [...] Estas imágenes, así como un cierto número de fotografías, comenzaron a ser incluidas como únicos elementos de ilustración del pasado, promoviendo una interpretación un tanto unívoca y literal de los hechos²⁴³.

Los rubios es una producción con múltiples entradas, pero al mismo tiempo con una enorme dificultad de aproximación. Es en sí misma un ejercicio de comprensión de la ausencia, de la obsesión y de la imposibilidad de construir con ello un filme ordenador de la realidad. Este sentimiento que transmite la película de indefinición queda bien resumido en el párrafo inicial de la crítica de Gustavo Noriega, publicada en la Revista *El Amante*:

²⁴³Carmen Guarini, «El “derecho a la memoria” y los límites de su representación», en *El pasado que miramos Memoria e imagen ante la historia reciente*, 1era ed. (Buenos Aires: Paidós, 2009), 255-277.

Empecé a escribir esta nota un número disparatado de veces y otras tantas, avergonzadísimo, seleccioné todo el texto escrito para después tocar graciosamente la tecla Delete. Es la versión digital de aquella vieja imagen, la del escritor que arruga una tras otra y tira al tacho de basura hojas de papel que saca de una ruidosa máquina de escribir. No es tanto el síndrome Barton Fink el que me ataca -el miedo a la hoja en blanco- sino otra cosa. Siento que al querer exponer la extraordinaria riqueza intelectual de *Los rubios* mi escritura se hace fría y analítica, sin poder transmitir la inmensa emoción que experimenté las tres veces que vi la película y todas las veces que pensé sobre ella. Quizá sea este párrafo autorreferente el que me saque del atolladero.²⁴⁴

La sensación de perder en el análisis parte de la esencia de la película plantea a la vez su complejidad y transmite lo inasible que resulta la experiencia de configurar el propio recuerdo. Aunque su clasificación resulte problemática, *Los rubios* es un documental sobre la memoria de la dictadura argentina salvo que se aleja del modo de representación verosímil para el tema, es decir, aquel que reconstruye los hechos y, reivindica las posturas ideológicas, se apoya en testimonios, presenta a los desaparecidos a través de fotografías y ordena el hecho traumático para ser comprendido.

En primer lugar, es necesario clarificar el objeto del documental de Carri, especialmente porque en ella se cruzan la biografía y el recuerdo personal con la Historia nacional, lo cual dificulta su comprensión. Claramente, no se trata de una exaltación de Roberto Carri y Ana María Caruso en su rol de intelectuales detenidos desaparecidos, tampoco se trata de un espacio para entender, a través de la memoria de testigos, lo que la generación de ellos estaba tratando de lograr. En cambio, se trata de la mirada de una hija sobre la ausencia de sus padres, es la historia de una niña que a los tres años perdió a sus padres y cuyos recuerdos son difusos, al punto de que no está segura de cuáles son sus recuerdos y cuáles son cosas que se ha imaginado a partir de las historias que le han contado. Como afirma la autora, más claramente, sus intereses eran:

Hay mil maneras de contar una historia, y a mí no me interesaba hacer una película sobre Roberto y Ana María, su vida y su muerte, porque para mí el tema principal de todo esto es la ausencia. Quería construir una película sobre la ausencia, sobre la ficción de la memoria, sobre el

²⁴⁴ Gustavo Noriega, «Haciendo centro en el vacío», *El Amante*, octubre de 2003, 2.

vacío que siento como generación, y todo eso relacionado con mi tema personal²⁴⁵.

La ausencia se materializa de la manera más evidente a través de la sustitución de la protagonista por una actriz que interpreta sus reflexiones, reacciones y sentimientos. La estrategia se hace explícita desde el inicio con la intervención de la actriz, quien se presenta y luego dice que en esta película interpreta a Albertina, este gesto nos sitúa en un terreno de otredad y de sustitución²⁴⁶. Como personaje, Carri ocupa la dirección de la película, es ella la que decide qué pasa, cómo y cuándo, redefiniendo de este modo no solo la relación con el equipo y con lo que se va mostrando del proceso de elaboración de la película sino el lugar de enunciación desde el rol social como hija de detenidos-desaparecidos, que, como veremos más adelante, la conecta con un correlato más amplio. A lo largo de la película vamos comprobando que el juego de ausencia-presencia con el intercambio de registros ficción-documental contiene parte de la imposibilidad de restitución expresada en la representación actoral, pues hace falta la Albertina Carri verdadera, en su corporeidad y su sentir para poder entender la dimensión del dolor causado por la ausencia. La tesis queda expuesta también cuando se muestra a Albertina escribiendo en un cuaderno la siguiente frase que sintetiza el sentido del documental: *Exponer la memoria en su propio mecanismo al omitir, recuerda.*

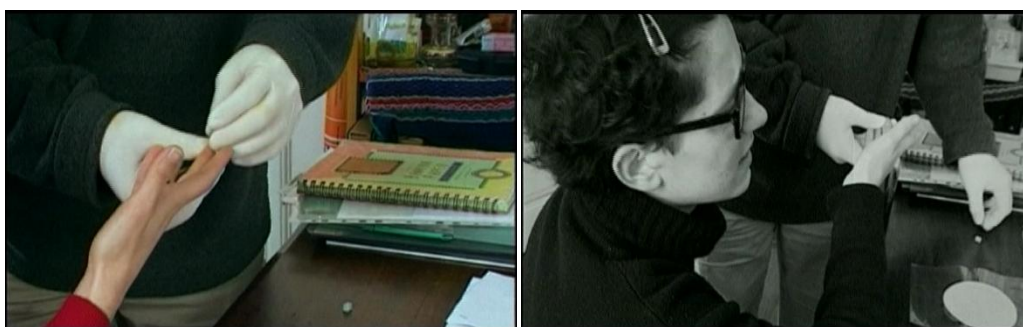
Los niveles de significación se abren en tanto que los dos registros se complementan, y tanto, la ficción como el documental se convierten en ficciones de la memoria. El uso de recursos fílmicos tales como: el paso de blanco y negro a color, la puesta en escena, la animación de Playmobil, la música, efectos visuales de *loop* o *ralentí* y en conjunto la estrategia de montaje van articulando los fragmentos hasta convertirse en un solo registro que los unifica.

Sí bien se trata de una mirada completamente personal, la historia de la directora está entrecruzada con la Historia reciente del país, y queda claro que

²⁴⁵ Nazareno Brega, Agustín Campero y Javier Porta Fouz, «Entrevista a Albertina Carri. Identidad», *El Amante*, octubre de 2003.

²⁴⁶ En adelante nos referiremos a la interpretación de la actriz como Albertina y las apariciones de Albertina por su apellido Carri.

este rol social de hija de desaparecidos conecta Carri y su documental con otras historias y con prácticas como las pruebas de sangre. La visita a un médico forense que realiza este procedimiento evidencia la conciencia de pertenecer a una generación y un grupo en particular de hijos que buscan indicios de sus padres desaparecidos. La escena de la visita al forense se duplica, no basta la representación de la toma de muestra de sangre de Albertina, se requiere la sangre de la verdadera protagonista. La forma no exime a Carri del procedimiento, pero además la opción de incluir la escena en el registro documental conecta esta pieza y la experiencia del trabajo de memoria con producciones en las cuales los procedimientos de verificación de la identidad son centrales.



Toma de sangre de la actriz

Toma de sangre de Albertina. Los rubios

Los rubios se estrena en 2003, es decir, los últimos años de periodo seleccionado y establece un punto de inflexión en el tratamiento de la memoria pues muestra las posibilidades creativas y posiciona un debate sobre el cine de la memoria desde el cual restablece el lugar de enunciación de los hijos de desaparecidos. En primer lugar, cuando incorpora en la narrativa documental la emisión del pronunciamiento del INCAA —Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales— y crítica la narrativa institucionalizada de la memoria, y la necesidad de reconocimiento que reclama la generación de sus padres. En segundo lugar, al oponerse a construir la imagen de sus padres a través de la fotografía cuestiona un símbolo de la memoria: la fotografía de un desaparecido que es insignia de los familiares. A través de estas dos estrategias Carri deja claro que su film no es un homenaje, sino que instala el vacío de la ausencia como una opción documental, en la cual se reafirma que la fotografía no sustituye la presencia, la presencia se invoca por la vía contraria, se perpetua al no permitir

que el espectador tenga imágenes reconocibles de sus padres. Además, Carri no puede darle al público la certitud de una imagen porque es justamente de lo que carece: el recuerdo. Como lo afirma Gustavo Noriega:

Más que recuperar las figuras de Roberto Carri y Ana María Caruso, *Los rubios* pone en escena la imposibilidad del cine de reconstruir lo irreparable. La película es el documento de una frustración. Albertina Carri despliega todo un repertorio de elementos para poner en evidencia la dificultad de recrear un recuerdo remoto y difuso²⁴⁷.

Adicionalmente, queremos subrayar que en el registro documental, el equipo de producción va ganando protagonismo progresivamente. En principio, la presencia del equipo se muestra en una clave de construcción del proceso, en la cual juega con la lógica de ausencia-presencia que hemos analizado; así Carri es quien en el documental hace sus apreciaciones y da las indicaciones a la actriz. A medida que se desarrolla la historia, la presencia del equipo va tomando fuerza y se va confundiendo con la ficción, con el código del registro a color, y hacia el final, es claro que este grupo de personas reunidas en torno a la filmación empiezan a ocupar otro lugar, el lugar de *Los rubios*. En el plano final, el equipo se pone las pelucas y caminan todos juntos, más que una interpretación literal de la conformación de una nueva familia este gesto de cierre evoca dos aspectos de la película. En primer lugar, la conversación sostenida previamente sobre el ser rubio, retomando las declaraciones de una vecina, remite más a una condición de diferencia que a una característica física, por esta razón, ponerse la peluca que generó un señalamiento hacia sus padres puede interpretarse como una forma de retoman sus banderas, no tanto en el sentido ideológico y político sino como una defensa de la diferencia. En segundo lugar, tiene un sentido integrador de las dos Albertinas, pues aunque no es la primera vez que Carri aparece en el registro de ficción, a color, si lo hace con mayor soltura. En la secuencia final los integrantes del equipo están en la casa de campo, al amanecer se levantan, buscan sus pelucas y se las ponen en escena, menos Carri quien ya la tiene puesta. Salen al campo a hacer la toma final de la película en la que Carri mira a través de la

²⁴⁷ Gustavo Noriega, *Estudio crítico sobre Los rubios: entrevista a Albertina Carri*, Colección Nuevo cine argentino 9 (Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009), 19.

cámara a los miembros del equipo, después Albertina con su peluca rubia camina por el campo y da la espalda. Mientras camina inicia la letra de la canción final: *Puedo ver y decir, puedo ver y decir y sentir: algo ha cambiado para mí no es extraño. Yo no voy a correr, yo no voy a correr ni a escapar de mi destino, yo no pienso en peligro.* Carri toma la cámara y dice:

—Claro y además es mucho más lindo, la película termina con Ana Lía sola²⁴⁸.

La canción continúa como sonido de fondo mientras todo el equipo camina por el campo y da la espalda. Aunque el registro está a color, característica que se ha empleado en toda la película para la ficción, esta imagen se propone como el final del documental.



Albertina (Ana Lía) camina sola.

El equipo de producción con pelucas. Los rubios

En los dos cierres están el campo, el lugar que sabemos era el de la infancia y el de la fantasía, así como el de la crueldad de los niños preguntando por la ausencia de sus padres. El cierre nos da indicios de que la película puede entenderse como el camino que Carri tenía que hacer para volver allá, porque allá comienza y allá llega: al campo. El campo como el lugar del recuerdo y donde simbólicamente aceptaría esa parte de ella escindida, la misma que no podía protagonizar el documental, porque como lo expresa en el proyecto presentado al INCAA, es necesario *ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes*. Sabemos, por Albertina, a través de declaraciones que han sido previamente ensayadas con Carri y repetidas en varias tomas, que los recuerdos de Carri remiten a único deseo en la infancia: que

²⁴⁸ Albertina Carri, *Los Rubios* (SBP, 2003), Min 1:18:30.

los papás regresen, y regresen pronto. Este deseo imposible se propone como la conclusión de la película, a la vez que se enfatiza en su permanencia, se pone presente que después de hacer este documental, como dice la canción final, *algo ha cambiado*.

El uso de la imagen ceñida a su función referencial de la realidad y la construcción narrativa asociada a una convención son replanteadas en ambos trabajos, pues en ninguno de ellos tenemos una imagen conocida alusiva a lo que sería el tópico principal de cada una de las producciones. Como afirma Niney «el cine documenta (sic) en tanto crónica “bio-gráfica no es un frente a frente de sujeto/objeto, cámara/acontecimiento, sino una inter-relación ternaria filmador/filmado/espectador que incluye la posición del filmador en la película y la mirada del espectador en su dispositivo»²⁴⁹

Esto implica que la construcción cinematográfica accede a otros niveles de elaboración discursiva en los cuales se supera la dicotomía entre la realidad y su representación abriendo otras posibilidades de diálogo entre las propias subjetividades de los realizadores y las estrategias para dar cuenta de ellas. Las convenciones del formato documental se superan a la vez que a través de la ficción se replantea la relación con la realidad y la subjetividad. El objeto de la memoria ya no es el acontecimiento, la imagen del referente se cambia por el vacío que ha dejado, y que es precisamente el que hace necesario el ejercicio.

3. Memoria oblicua

Las formas de la memoria en el cine están sujetas al realismo del soporte y a la figuración del mundo. Sin embargo, esto no quiere decir necesariamente que siempre se construya una puesta en escena sustitutiva de la realidad. Uno de los elementos sustanciales del cine es el tiempo y como lo vimos con el caso de

²⁴⁹ François Niney y Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Estudios Cinematográficos, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*, trad. Miguel Bustos García (México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009), 481.

Amnesia, la posibilidad de generar vínculos de dos momentos distantes en el tiempo constituye una potencia narrativa. Así mismo, como lenguaje permite múltiples posibilidades para hacer referencia a temáticas complejas, a partir de un abordaje que haga uso del potencial del lenguaje narrativo se podrá conjugar una reflexión profunda con una puesta en escena creativa e innovadora. En *La sombra del caminante* encontramos tanto la presencia de momentos históricos como espacios geográficos distantes, articulados por el uso de la imagen en blanco en negro y por el relato oral. Las elecciones estéticas y narrativas realizadas por Guerra inscriben esta película en lo que podríamos decir es un plano no figurativo de la representación del conflicto central del filme. Si bien, la historia que está detrás tiene referencias concretas a la violencia, el argumento se suscribe a un presente alejado de los escenarios de conflicto y de su representación.

El argumento se centra en encuentro de dos personajes, y será a través de esta relación que se exploren posibilidades narrativas para aproximarse al tema central: el conflicto armado colombiano. Si bien se trata de una puesta en escena completamente realista no veremos en ella imágenes de la confrontación armada, no solamente debido a la imposibilidad que el referente supone sino que se trata de una opción narrativa. La puesta en escena se aleja de los escenarios del conflicto y se acerca a universos cotidianos, y se la sitúa en una Bogotá contemporánea. Desde esta ubicación propone desplazamientos geográficos que se van comprendiendo con el desarrollo del argumento. El primero y más importante de ellos es la figura del *hombre de la silla* que sale de un escenario rural, en el cual esta acción constituye una práctica para pasar riachuelos sin mojarse los pies, y se traslada a un escenario urbano.

De esta manera, lo problemático no será la imagen del acontecimiento que ha sido clausurada, sino que la imposibilidad de enunciativa se traslada al discurso oral de los personajes y a su relación. Además de la imagen que no se puede mostrar, en esta película estamos ante una historia que no se puede nombrar. Este hecho inserta en la narrativa un misterio sobre la vida de los personajes que se convierte en el leitmotiv del argumento. Se genera un tabú a partir de elementos aparentemente triviales, como el nombre del protagonista o las razones

de sus reacciones. El problema de nombre se mantiene para el espectador, pues nunca se dice, e incluso en los créditos finales se indica la participación del actor como nombre del personaje *el hombre de la silla*. Se trata de dos personajes sombríos que se encuentran y se ayudan, pero su relación está atravesada por este ocultamiento. Si bien algunos pasajes de la película son literales en relación al conflicto, la puesta en escena está enfocada en situaciones cotidianas que le van permitiendo a cada uno de los personajes romper el silencio paulatinamente. Aunque el conflicto colombiano no es nuestro objeto de estudio, la problemática planteada en esta película nos obliga a reflexionar sobre lo que para este caso resulta objeto de imposibilidad enunciativa. En primer lugar, se trata de un conflicto que se ha caracterizado por la dificultad de encuadramiento ideológico, político e histórico. Parte de su complejidad consiste en que no se puede definir fácilmente ni delimitar temporal o espacialmente, puesto que tampoco tiene punto de inicio ni causa concretas que permitan vislumbrar el momento para un final definitivo, sino que sus dinámicas se transforman de manera permanente. En este contexto, los discursos que se construyen como memoria tendrán dificultades adicionales como situar un momento específico y actores determinados, así como referirse a un conflicto que aún no termina. A diferencia de los regímenes del cono sur, aquí se dificulta identificar una procedencia unánime de los actos violentos, así como señalar a los victimarios pues estas categorías pueden variar dándole mayor complejidad a la conflicto.

La amistad entre los dos personajes se presenta como el eje del argumento, pero también es el punto más crítico, pues se trata de una amistad imposible de consolidar debido al pasado que cada uno deberá enfrentar. La presentación de los personajes solo hace referencia al presente y se resuelve de manera clara y en las dos primeras secuencias de la película. Mientras *el hombre de la silla* —Ignacio Prieto— se presenta en la primera secuencia realizando el que serán su elemento principal, la silla, a partir de la madera de un ataúd, Mañe —César Badillo— será presentado como un hombre que solo tiene su dignidad. Así lo declara cuando doña Marelvís —Inés Prieto— llega a cobrarle la renta. Mañe es un hombre lisiado, objeto de burla e insultos, su caracterización es la de una

víctima que sufre los vejámenes sistemáticamente. Por su parte *el hombre de la silla*, se presenta desde el primer encuentro como aquél que podría poner fin a los abusos, una suerte de salvador. La película se desarrolla en Bogotá, y este escenario se va volviendo protagónico en la medida en que se tejen relaciones con el entorno, el encuentro entre los dos personajes comienza después de que Mañe ha recibido una paliza por parte de un trío de jóvenes del barrio, *el hombre de la silla* lo recoge y lo lleva al lugar donde vive, que no es más que una improvisada casucha hecha de plástico. Allí le limpia las heridas y a partir de un tronco de madera le construye una nueva prótesis. Mañe se recupera y cuando se levanta entablan un primer diálogo en el que nos dejan claro el tabú que la película instala.

—¿Disculpe mano usted cómo se llama?

—¿Usted cómo se quedó cojo?— responde *el hombre de la silla*

—Esta joda sabe horrible, esta agüita.

—Sabe a mierda²⁵⁰.

El hombre de la silla no solo no dice su nombre, sino que le hace saber que de ciertas cosas no se habla. Así, se pacta un silencio que cancela la posibilidad de saber más del otro, su nombre, su identidad, su pasado. La conversación continúa y Mañe hace otra pregunta que tampoco tiene respuesta.

—¿Usted porque me ayudó?²⁵¹

Esta relación de silencios y ocultamientos será la clave de la narración. Pese a esta circunstancia, durante toda la película los dos personajes trata de construir la confianza que les permita deshacerse de sus máscaras.

No revelar la identidad se vincula con la sombra como otro elemento de la narración que se advierte desde el título. Este elemento se convierte en un motivo en la película en dos sentidos, primero la condición de salud del protagonista, quien debe permanecer a la sombra pues no puede recibir rayos solares y el sentido metafórico que se desprende de la sombra como comprobación de la

²⁵⁰ Ciro Guerra, *La sombra del caminante* (Círculo de Lectores, 2004), Min. 22:49-23:09.

²⁵¹ *Ibid.*, Min 23:19.

materialidad de la existencia. El primer aspecto se expresa en una escena en la que *el hombre de la silla* recibe los rayos del sol tan solo por unos segundos y cae desmayado de inmediato. Si bien en este punto de la película desconocemos las razones por las que esto sucede, estas condiciones nos remiten a una interpretación de Gubern según la cual la heliofobia es:

Un temor obsesivo a los rayos solares, interpretado por algunos psicoanalistas como reflejo filogenético de la adoración primitiva y/o miedo al sol unido a sentimientos de culpa que se acompañan de una necesidad inconsciente de castigo²⁵².

Más tarde, en la película, nos daremos cuenta de que su condición es la secuela de una herida de bala en su cabeza, también nos enteraremos de que el encuentro con Mañe le ha significado un viaje al pasado, lo cual le recuerda los crímenes cometidos y, por siguiente la culpa.

Por otra parte, como potencia narrativa y simbólica, la sombra además invoca otras connotaciones, así lo afirma Gubern «la sombra es un certificado de corporeidad, es decir, de existencia verdadera»²⁵³, en este caso el certificado de existencia como sobreviviente. La película incluye una escena que además de servir a la tensión dramática, será la prueba de las razones por las que *el hombre de la silla* no debe ser identificado y su presencia más parece la de un espectro. Oswaldo Jaimes es un sargento retirado y es el propietario de la casa donde Mañe arrienda una habitación. Tras un encuentro en la calle con Mañe, en el que como es habitual le insulta y le humilla, ve tras él al *hombre de la silla* y cae desmayado. *El hombre de la silla* lo lleva al hospital a pesar de que Mañe insiste en que no le ayude, más tarde, cuando Jaimes se recupera dice querer conocerlo y agradecerle su ayuda sin embargo, cuando lo ve nuevamente se desmaya y muere a causa de un infarto. Esta reiteración del desmayo señala la expectativa frente a este personaje aún misterioso, y acelera el ritmo de la narración, pues en adelante Mañe insistirá en forjar la confianza para saber de quién se trata. Igualmente, se

²⁵²Román Gubern, *Máscaras de la ficción*, Colección Argumentos 279 (Barcelona: Editorial Anagrama, 2002), 16.

²⁵³Ídem, 16

refuerza la idea espectral, pues en el momento que es visto por Jaimes aunque hace sol, y *el hombre de la silla* abre una sombrilla no se proyecta su sombra.



El hombre de la silla es visto por Jaimes. La sombra del caminante

Por otra parte, la sombra se vincula con dos elementos del relato, la muerte y la dualidad. La muerte porque ambos personajes son sobrevivientes de situaciones extremas de violencia, de este modo se construye una metáfora de la sombra como aquello que estando en lugar del sujeto no posee ninguna materialidad, los personajes son la sombra de ellos mismos porque ambos estuvieron a punto de morir. Es una manera también de despersonificar la historia y remitirla a una conciencia colectiva de gentes que se refugian en el anonimato de las grandes ciudades o a los que huyen ante las amenazas como es el caso de Mañe.

La dualidad, por su parte, se expresa en el juego de opuestos. Este juego además presenta una característica que es también propia del trasfondo de la película, se trata de que los roles son intercambiables. En principio *el hombre de la silla* aparece para ayudar a Mañe sin embargo, en varias situaciones es Mañe quien le ayuda: primero cuando la policía le quita la silla, segundo cuando a causa del sol se enferma y tercero cuando está a punto de morir. Adicionalmente, la dualidad se expresa al final de la película a través del opuesto cuando descubrimos que se trata de víctima y victimario en una acción violenta concreta. Entendemos, entonces que la imposibilidad de conocerse en profundidad y de hablar del conflicto tenía su causa más profunda en ello. Pero la dualidad también se expresa en la construcción de los personajes, mientras *el hombre de la silla* se presenta como quien encarna la rudeza y la maldad por tratarse de un asesino,

Mañe emprende acciones extremas como cuando se niega a ayudar a Jaimes y cuando le roba al *hombre de la silla* la planta que necesita para sobrevivir. Finalmente, un tercer aspecto de la dualidad se expresa al final, cuando por las circunstancias Mañe descubre que se trata del asesino de su familia, pero a la vez de su amigo, y a pesar de todo, incluso de que *el hombre de la silla* le ha pedido no ser sepultado, él se hace cargo de enterrarlo. En esta escena Mañe considera enterrar la cinta de video que *el hombre de la silla* le entregó y en la que está consignada la verdad, pero decide no hacerlo, pues este es el símbolo de la memoria y de la verdad, que de paso sirve para mostrar la necesidad de construir memoria histórica en Colombia, a la cual la película hace su aporte.

La representación de la memoria tiene lugar desde un juego retórico en el que se metaforiza el conflicto a través de la relación de los personajes. Aunque al final el relato se hace más claro con las explicaciones que contiene la cinta, las respuestas sobre las razones que tuvo el personaje para actuar no se terminan de explicar. Esta película también cancela la imagen de la confrontación, del hecho violento, pero no por ello desplaza su importancia, sino que abre caminos para su tratamiento. En la filmografía colombiana el conflicto armado aparece más de manera tangencial que como argumento central sin embargo, existe la percepción de que la cinematografía está centrada en la ruda realidad. *La sombra del caminante* propone una manera de aproximarse a este tema pero sin hacer uso de la representación figurativa del mismo.

El problema de la memoria también se vincula con el desconocimiento de circunstancias históricas. El cine de ficción como hemos visto, puede contar historias que más allá de su realismo inmediato construyen narrativas en las que la atmósfera y las lógicas de la sociedad son la mejor manera para reconocer una época. Desde esta perspectiva, la película *Soplo de vida* se aproxima a la memoria del pasado reciente en Colombia. En esta producción, Luis Ospina se propone hacer cine negro, y desde esta apuesta de género se presenta una sociedad atravesada por la violencia y la corrupción. El argumento es claramente de ficción, pero es la vía por la que Ospina hace una lectura de la realidad colombiana, así queda claro cuando afirma que «todos los días en Colombia

vivimos en una película de cine negro»²⁵⁴. En este caso, las reglas del género se capitalizan para dar cuenta de un fenómeno social particular, y por lo tanto lo que se produce es una adaptación del mismo conservando parte de la búsqueda original del cine negro. Como afirma Antonio Santamarina en el cine negro se caracteriza por «películas que ofrecen, desde la ambigüedad en la que se instalan sus contenidos, un retrato metafórico, y en presente, de los males que aquejan a la sociedad norteamericana de la época»²⁵⁵

El protagonista, Emerson Roque Fierro —Fernando Solórzano— es un investigador destituido que presta sus servicios a clientes particulares. Inicia la investigación del asesinato de *Golondrina* —Flora Martínez— por solidaridad con la madre de Martillo —Edgardo Román—, un boxeador retirado que resulta acusado del asesinato. Las pistas llevan al detective a reconstruir la vida de esta mujer para lo cual recorre distintos lugares y hurga en sus relaciones con hombres de ámbitos contradictorios.

Los escenarios que construye Ospina nos remiten a dos espacios. El primero de ellos urbano, situado en el centro de Bogotá, y el segundo rural, ubicado en el departamento de Tolima. Ambos espacios son lugares en los que la corrupción, la delincuencia y abuso de poder tienen presencia. Si bien la correspondencia con el género le permite al director crear un juego estético, lo que nos interesa en primera instancia es hacer evidentes los elementos por los cuales esta producción puede considerarse como parte de la memoria histórica. La película explora las circunstancias de la vida nacional que proveen la historia de hechos turbios y personajes criminales para configurar un relato crítico.

²⁵⁴Oswaldo Osorio y Arango Hernán, «El cine no paga», Revista Kinetoscopio, Vol.11 N°53 Abril de 2000.

²⁵⁵ Antonio Santamarina, *El cine negro en 100 películas* (Madrid: Alianza, 1999), 13.



El mago en el centro de Bogotá.

Medardo Ariza. Soplo de vida

No solamente se trata de hacer alusiones generales, como en el caso de un político corrupto como Medardo, sino que la película integra situaciones que hacen referencia a la atmósfera de un momento histórico claramente identificable, y por lo tanto, la lectura de la memoria se puede hacer a partir del universo en el que se desarrolla el argumento. Entre los elementos que muestran lo anterior con claridad se encuentra una secuencia destacada por el director, y que incluso no tiene mayor relevancia en la progresión dramática. Se trata de una secuencia en apariencia desarticulada del resto del relato, y que además no tiene ninguna explicación. Hacemos referencia a la escena en la que son asesinados los personajes de la fonda *La carrilera*, en la cual Fierro y El mago se detuvieron en medio del viaje. Al respecto, el director explica la relación que guarda esta escena con la impunidad en Colombia.

Hay cosas que desconciertan a la gente en la película y cuando la gente sale del teatro me preguntan, por ejemplo, ¿Quién mató a ese gordo? Yo le digo que yo tampoco sé, ¿Usted sabe quién mató a Gaitán, usted sabe quién mató a Galán, usted sabe quién mató a Garzón, usted sabe quién mató a la gente en La Mejor Esquina? Entonces eso es una cosa que yo metí ahí muy gratuitamente, porque la violencia en Colombia se ha vuelto tan gratuita que nunca tiene explicación, entonces a veces la película abandona su narrativa y lo hace cinematográficamente, porque sale el carro que se va, llega otro y es como si se filtra la realidad dentro de un discurso supuestamente de ficción²⁵⁶.

Vale la pena señalar que hechos como la muerte de Jaime Garzón, humorista, y de Luis Carlos Galán, político, son magnicidios por tratarse de personas públicas de relevancia periodística y política para el país, y que incluso

²⁵⁶Osorio y Arango Hernán, «“El cine no paga”».

en casos como estos la justicia no logra esclarecer los crímenes. De esta manera, los hechos gratuitos del argumento cobran sentido porque hacen parte de la descomposición social y política, y otorgan coherencia al contexto en el que se sitúa la historia. El asesinato mencionado, que además se realiza con un arsenal desmedido, no solamente ambienta el clima de terror de la época, cuando se libraba en Colombia una guerra entre carteles de la mafia, sino que es presentado como un hecho trivial y cotidiano; la razón es que en los años ochenta estos episodios eran frecuentes.



Asesinato de personajes de la fonda La Carrilera. Soplo de vida.

Nadie sabía de qué se trataba y si alguien sabía se callaba por miedo. De este modo, en la película no se construye un mundo sino una historia dentro de un mundo particular situado temporalmente.

La marca de temporalidad de la película es lo que nos permite hacer una lectura de un momento histórico, pues de lo contrario se homologaría con el uso instrumental de la violencia. Además de lo que hemos mencionado, el indicio más claro de ubicación temporal está en relación con la introducción en la trama de una catástrofe nacional: la erupción del volcán Nevado del Ruíz. Desde el inicio la narración se plantea este marco temporal, y está presente en toda la película porque sin este hecho no tendría explicación la muerte de *Golondrina*. Adicionalmente, este desastre es también una consecuencia de la corrupción, puesto que se trató de una tragedia anunciada, y por esta razón se ha denunciado la responsabilidad de las autoridades quienes no actuaron como correspondía, mínimamente con la evacuación del Municipio de Armero que quedó sepultado tras la avalancha. El lugar de Armero en *Soplo de vida* es también parte de la

construcción del escenario en el que la corrupción y la negligencia son una práctica instalada.

El descubrimiento del asesinato se cuenta a través de la estructura de *road movie*, cuando Fierro y el Mago emprenden un viaje para llevar las cenizas de *Golondrina* a su pueblo. La historia se cuenta a través de un *flash back* en el que Fierro va recordando la historia. Esta estructura opera también como un viaje de la memoria porque se dirige al lugar de la tragedia, símbolo de la pérdida, de todo aquello que quedó sepultado. Es al mismo tiempo el reconocimiento del periodo de la guerra entre carteles del narcotráfico que dejó consecuencias para Colombia tanto en el contexto nacional como en el ámbito internacional.

Soplo de vida es una propuesta de reconocimiento a la confluencia de factores sociales, históricos y culturales que nos permiten comprender mejor el complejo entramado de corrupción y violencia en Colombia. La extrapolación del género conecta este contexto político y social con otras narrativas, a partir de lo cual se revalúan los discursos de la violencia en Colombia como un rasgo de identidad, pues como afirma Larraín «se está haciendo la misma sobre generalización indebida de atribuir un rasgo psicológico individual a todo un colectivo, pero además de mostrar la inadecuación o falencia de todo un pueblo en oposición a lo que se considera la identidad propia»²⁵⁷.

Cuando articulamos los tres últimos elementos de los que nos hemos ocupado, temporalidad, reconocimiento y memoria, es posible entender que la mirada de Ospina sobre el fenómeno de la violencia está más vinculada al conocimiento de la propia historia en un momento particular que a reforzar características de la comunidad nacional. Por el contrario, el uso de un género altamente estandarizado para un problema que bien puede mostrar situaciones particulares logra generar una mayor perspectiva y poner este fenómeno en relación con historias de otros contextos, como aquel en que tuvo lugar el surgimiento del género. Así, la relación con la realidad está mediada por un género, y esto implica, primero que debe realizarse con creatividad para generar

²⁵⁷ Jorge Larraín, *Identidad chilena*, 1. ed, Colección Escafandra (Santiago, [Chile]: LOM Ediciones, 2001), 38.

una apropiación y segundo exige la exploración y uso de códigos estético, de lo cual nos ocuparemos en la tercera parte de este trabajo.

CAPÍTULO V

RASTROS DE LA IDENTIDAD FRAGMENTADA

En este capítulo nos proponemos abordar el problema de la identidad desde dos perspectivas. En primer lugar, desde la visión de los Estudios Latinoamericanos en los que la pregunta por la identidad se instala como parte del reconocimiento de las propias construcciones culturales no occidentales, que han sido desde *la invención de América*, momento en el que se ha impuesto el paradigma euro-céntrico, objeto de borraduras y exterminio, lo cual lo ha convertido en un sustrato. Como afirma Paulo Antonio Paranaguá «desde el descubrimiento de América, las imágenes importadas de Europa ayudaron a aclimatar la cultura occidental en el Nuevo Mundo. Mecanismo complejo de adaptación, mestizaje e hibridación»²⁵⁸ Por otra parte, la necesidad de situar la identidad en un momento contemporáneo en el que el modelo de la globalización, que tiende hacia la homogeneidad cultural nos remite a las implicaciones discursivas de la narración como un modelo desde el cual es posible comprender estos dos fenómenos. Nos encontramos entre dos puntos de articulación del debate teórico «la identidad, sustancial o formal y la identidad narrativa»²⁵⁹. Los rastros de la identidad latinoamericana se diseminan a través de los discursos que en forma de narración reconfiguran un modelo de pensamiento en el que se incorporan elementos diversos de la propia historia, pero que se distancian a través del relato generando otras significaciones. Si bien no pretendemos hacer una reconstrucción histórica y sistemática de los momentos en los cuales la identidad ha entrado en conflicto, nos parece que la relevancia del tema y las evidencias encontradas en el corpus nos obligan a pensar cómo en las narrativas contemporáneas se problematiza y se hace presente. Hacer evidente las apariciones de estos rastros nos permite señalar elementos propios de la narración del cine de este momento que históricamente también representa una

²⁵⁸ Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 277.

²⁵⁹ Leonor Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades* (Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005).

coyuntura en relación a la necesidad de preguntarse por la identidad en el contexto globalizado. Como lo propone Arfuch:

El contar una (la propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo “sucedido”, acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre partir de un “ahora” que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente —y diferida— sujeto a los avatares de la enunciación²⁶⁰.

Si bien encontramos niveles diversos de esta manifestación, nos adentraremos en el tema por lo más inmediato. En el primer apartado haremos referencia al control de la identificación como una estrategia que busca insertar a los sujetos en un orden establecido a partir del marco normativo. En un segundo apartado y en un nivel de mayor complejidad nos centraremos en la propuesta narrativa de *La estrategia del caracol*, porque este filme articula diversos aspectos de la reafirmación identitaria desde la disputa del espacio habitacional, remitiendo a contextos históricos y geográficos diacrónicos. Así mismo, a través de la mirada de Carmen Guarini en *Meykinof* podemos acceder a la imagen contemporánea de un espacio geográfico a partir la conformación de un grupo que se reúne con fines específicos. Finalmente, en el tercer apartado dos películas nos ofrecen la mirada del extranjero en la construcción de la propia identidad. En *Y las vacas vuelan* una doble ficción es la estrategia por medio de la cual se enuncia la diferencia. Así mismo, el cineasta Raúl Ruíz se sirve de un alter ego extranjero para reafirmar la identidad desde los rasgos fijos más distintivos.

1. La identidad bajo control

La identificación actúa como mecanismo de control que le permite a las instituciones del Estado hacer un ejercicio de poder que favorece la segregación. A través de las verificaciones policiales se muestran los dispositivos de control que han sido diseñados para reforzar la marginación. En *Bolivia*, Fredy es cuestionado por la policía en medio de la noche. Dos hombres que visten de civil y se movilizan

²⁶⁰ Ibid., 27.

en un carro particular se detienen al ver a Fredy que camina por la calle. Lo inspeccionan, revisan sus pertenencias, le piden de manera brusca que muestre su documentación y le advierten que no puede trabajar. Fredy dice que está de paso visitando un familiar y que sabe que no puede trabajar. Finalmente, los agentes lo amenazan diciéndole que si lo vuelven a ver por ahí lo llevarán detenido. Aunque Fredy no ha sido sorprendido en flagrancia, las autoridades sospechan de su proceder y su presencia en las calles les resulta amenazante.



Fredy es requisado por la policía. Bolivia

Así mismo, en *La primera noche* Toño es sometido a controles mientras camina por las calles de Bogotá en busca de un poco de comida. A su paso se encuentra con dos agentes de policía que lo requisan y le piden que muestre su documentación. Toño no es inmigrante, pero ahora es prófugo de la justicia, y sabe que no le conviene revelar su identidad, por esta razón entrega un papel diferente a su cédula de ciudadanía que el agente le devuelve diciéndole que no sirve para nada y le exige que le muestre la cédula de identidad. Toño le responde que no la tiene y el trato del agente se vuelve agresivo y lo inspecciona de manera violenta.



La policía exige documentación a Toño. La primera noche

La situación es evidentemente diferente porque Toño no es ilegal sin embargo, ambos tiene que esconder su identidad. El control de la identidad por parte de la institucionalidad refuerza la situación de marginalidad que viven los personajes y muestra como desde la sociedad normalizada no existe un lugar para ellos. La inclusión de esta escenas, si bien no trae consecuencias para sus protagonistas muestra las señales de discriminación y expresa los prejuicios que están asociados a la fisonomía particular, en el caso de Freddy, o a la apariencia en el caso de Toño.

Los controles de la documentación son un procedimiento que se limita al marco normativo y por lo tanto la identidad no se expone realmente. La relación entre iguales, en cambio, genera diálogos que nos permiten conocer un poco más de la identidad de los personajes. En *Bolivia*, Rosa y Freddy comen solo cuando ha pasado la hora del almuerzo y hay un poco más de calma en el restaurante, en este momento tienen una conversación en la que Freddy le pregunta a Rosa cuánto tiempo que lleva trabajando en el bar y desde hace cuánto vive en Buenos Aires. Rosa, aunque lleva más tiempo que Freddy, dice que no se acaba de adaptar y manifiesta el deseo de volver a su país. Además, gracias a esta conversación sabemos que la única razón de Freddy para estar allí es económica, que no lleva muchos días en la ciudad y que dejó en su país a sus esposa y tres hijas. El diálogo nos permite acceder a una dimensión personal e íntima de los personajes que aporta al conocimiento de situaciones límites que tienen que vivir los protagonistas. En este sentido la decisión del director es permitir que los protagonistas tengan una voz para mostrar su punto de vista, el encuentro entre ellos es el escenario posible para que se muestren como son porque entre ellos

pueden hablar de las verdaderas razones por las cuales abandonaron su país, y de la necesidad de buscar en Buenos Aires oportunidades para obtener dinero para el sustento de la familia. Esta conversación sirve para entender mejor el lugar desde el que se cuenta la historia así como revelar la verdadera identidad de los personajes.

La incursión en la sociedad desde un ejercicio ciudadano activo exige el cumplimiento de reglas que normalizan la participación a través del ámbito laboral, social y familiar. Los jóvenes hermanos, protagonistas de *La primera noche* hacían parte de la sociedad civil como campesinos, pero las circunstancias de su entorno los obligan a convertirse en actores del conflicto, en principio, y prófugos de la justicia, después. Wilson se une a la guerrilla y Toño al ejército. No se trata de elecciones políticamente coherentes con los idearios de cada uno de los grupos, sino que la decisión es consecuencia de las precarias opciones que tienen. Hacer parte de Fuerzas Armadas Colombianas le ofrece a Toño la posibilidad de tener una libreta militar, que le será exigida en cualquier oportunidad laboral a la que quiera acceder. Por su parte, Wilson en la insurgencia guerrillera se legitima frente a un vínculo familiar que como queda claro en la discusión de su madre con Joaquín reivindica la propia historia. Los tres actores armados reconocibles del conflicto colombiano hacen presencia en la zona obligando a los jóvenes a tomar partido. Por una parte, la presencia de la guerrilla queda clara en relación familiar y se refuerza en una secuencia en la cual el Ejército Nacional, a través del sargento de la zona, cita a los habitantes de la población para advertirles que tiene información según la cual ellos cooperan con el grupo ilegal. Finalmente, los paramilitares entran en escena en una acción armada que da fin a la vida de Elvia, quien como personaje cobra relevancia, pues asume decididamente la opción de quedarse a sabiendas del peligro que esto representa para su vida. Así mismo, los ideales de Toño quedan comprometidos, pues estar cerca de la comunidad a la que pertenece y sentir que está siendo atacada, sin que el batallón al que pertenece haga nada, lo llevan a la insubordinación frente a la negligencia del superior de hacer frente al ataque del que está siendo víctima la población civil. De esta manera, ambos jóvenes quedan fuera de la legalidad, Wilson como guerrillero

y Toño como desertor del ejército, por lo tanto no será posible que ninguno de los dos acceda a las opciones normalizadas de ejercicio de derechos, de acceso al mundo laboral ni a las instituciones sociales en general.

Como hemos en primer lugar, el control de la identidad supedita a los personajes a un estado que podría ser transitorio, como por ejemplo, el de indocumentado, o ilegal; y lo convierte en una característica sustantiva. Esta identificación contribuye a marcar el destino de los personajes a partir de una caracterización que no da lugar otros aspectos de la propia subjetividad. Por lo tanto, como afirma Larraín entendemos que:

La identidad cultural como algo que está en permanente construcción y reconstrucción dentro de nuevos contextos y situaciones históricas [...] no concibe la construcción de la identidad únicamente como un proceso discursivo público, sino que también considera las prácticas y significados sedimentados en la vida diaria de las personas²⁶¹.

Si bien las narrativas exploran situaciones históricas particulares, la presencia del control es significativa como procedimiento, pues prevalece como parte de un orden institucional que reconoce solo el sentido público de la identificación y la construcción transitoria de la misma.

En segundo lugar, el sentido público de la identidad se da también a través del control social. Por esta razón, la identidad también es objeto de ocultamiento en los casos en los que el pasado acosa y reconocer la propia identidad implica hacer cargo del pasado. Por eso, solo revela con quienes se comparte dicho rasgo, así sucede con Rosa y Fredy. Esta situación la encontramos también en *Amnesia*, donde se reitera en varias secuencias que Zuñiga ha cambiado su identidad. Cuando Ramírez pregunta por él en el mercado le dicen que es paraguayo y está recién llegado, y posteriormente cuando van al actual trabajo de Zuñiga, él mismo se lo cuenta, señalando un casillero le dice:

—Ese soy yo Alcántara, ¿qué te parece? Quién iba a pensar que yo iba a terminar convertido en Alcántara. ¡Putá la weaaa! Ramírez. “Hay que desaparecer, parece que se nos pasó la mano”. “Tenemos este trabajo para ti”, después no lo

²⁶¹ Larraín, *Identidad chilena*, 15-16.

*volví a ver. Bueno, a veces aparecen en la tele dándose la mano con los mismos que antes teníamos presos. ¡Putá! Cómo si nadie se acordara de nada*²⁶².

En este caso la identidad debe ocultarse como parte de la borradura del pasado. Así, la denuncia de la impunidad frente al terrorismo de Estado se instala en la película no solo como una práctica individual sino casi como parte de la imposibilidad de restaurar el orden democrático.

2. Reafirmaciones y disputas

Pensar en la lucha por el espacio habitacional como el resumen de la defensa de la dignidad nos remite a un largo expediente de sucesos histórico consecuencia de la desigualdad y la inequidad. Esta es una situación que en el mundo contemporáneo parece ser cada vez más radical. La lucha territorial presenta múltiples facetas, entre ellas, en el escenario rural las reivindicaciones de las comunidades indígenas son parte de las disputas contemporáneas. Así mismo, las ciudades capitales se han convertido en territorio de disputa en el que la posesión de la propiedad está concentrada y se hace cada vez más difícil contar con espacios dignos para vivir. Esta problemática da lugar a narrativas que exponen diferentes puntos de vista y ponen en evidencia las maneras en que se presenta este fenómeno. No solo se trata de la huida como consecuencia de conflictos bélicos como lo vimos en el caso de *La primera noche*, o caso de inmigración con en *Bolivia*, sino que la acumulación de la propiedad privada por parte de las oligarquías reduce los espacios habitacionales del resto de la población. *La estrategia del caracol* es una película colombiana que lo expone de manera clara, y lo plantea no solo como un hecho aislado sino como una práctica. Expondremos ampliamente el argumento y la estructura del film con el fin de realizar un análisis de los elementos que en ella encontramos. En la primera secuencia, un periodista que cubre para las noticias el desalojo de una casa en un sector céntrico de Bogotá, encuentra a uno de los afectados, Gustavo Calle Isaza —Luis Fernando Múnera— quien declara lo siguiente:

²⁶² Justiniano, *Amnesia*, Min. 1:04:22-1:05:14.

—Lo que está pasando aquí ahora y todos los desalojos que han dejado un montón de gente sin techo y hogares llenos de luto, se deben única y exclusivamente a dos motivos: primero a la injusticia de la justicia y segundo la falta de estrategia de la clase inquilinal²⁶³.

Este personaje nos da dos elementos claves para comprender la película. Primero, el hecho de que la historia excede el argumento, pues muestra que no se trata de un caso aislado, sino que por el contrario, ha sido una situación sistemática. Segundo, un elemento que ubica a los personajes en un terreno de lucha, y que los tipifica como una clase: la inquilinal. Desde este punto de vista el relato adquiere un tono épico de lucha de clases, además porque lo que va a desarrollar el argumento es el desalojo de la casa Uribe que se convirtió en una gesta legendaria. El planteamiento inicial refiere un hecho anterior: el desalojo de otra propiedad llamada *La pajarera*, en el cual la fuerza pública se enfrentó con los habitantes de la casa. En esa ocasión, el fuego cruzado solo se detuvo cuando los inquilinos gritaron que se rendían porque un niño había muerto en medio de las balas. Este hecho sirve para mostrara que al momento del desalojo de la cas Uribe, los habitantes sentía temor de vivir la misma situación. Ante esta situación, se plantean dos estrategias: la primera, dar una batalla legal que libra Romero — Frank Ramírez—, un habitante de la casa que ha cursado estudios de derecho, y la segunda, liderada por Jacinto —Fausto Cabrera—, un inmigrante español que propone una novedosa estrategia sin antecedentes de trasladar la casa completa a otro lugar. Por lo tanto, dos fuerzas se encuentran la vía jurídica y la vía de hecho, ambas por la defensa de la dignidad. Por otra parte, la casa Uribe representa para el propietario legal su patrimonio económico, y para quienes la habitan representa, más que el sentido de la propiedad privada, perder el lugar donde han vivido por largo tiempo, y que de acuerdo con la ley, por no mediar ningún contrato, sería los legítimos dueños. No es gratuito que la película plantee el conflicto entre un colectivo, ya que se trata de una vivienda compartida, y la defensa de la propiedad privada, pues como veremos más adelante, lo que

²⁶³ Sergio Cabrera, *La estrategia del caracol*, DVD (Círculo de Lectores, 1993), Min. 4:30-4:48.

permite esta confrontación es la articulación de dos discursos ideológicos opuestos.

La estrategia que plantea Jacinto, tramoyero de teatro, consiste en pasar a través de poleas entre dos torres la casa entera, es decir, enseres muebles e inmuebles incluidas las paredes interiores, las puertas y las ventanas. Para esto requiere contar con la aprobación de los vecinos, quienes en principio se resisten, sobre todo la dueña de la casa (o la habitante más antigua) misia Trina —Delfina Guido— una mujer profundamente católica que solo accede a llevar a cabo la estrategia cuando encuentra un milagro. La aparición de la virgen tras un cuadro de las ánimas del purgatorio desata la fe de la mujer en la propuesta del español porque representa la posibilidad de trasladar la imagen. Los vecinos y ella misma, interpretan la aparición como la protección divina, pero además la religiosidad y las manifestaciones de esta son parte de la construcción residual de visión esencialista de la identidad latinoamericana y el lugar preponderante de la religión católica y las creencias en lo sobrenatural.

El conjunto de personas que viven en la casa encarna una variedad de personajes populares y marginales entre los que se encuentran un travesti, un culebrero, un hombre postrado y un ladrón. Además, queda claro que los credos entre misia Trina y Jacinto son completamente opuestos, pero esto no es impedimento para unirse en torno a una causa mayor que todos requieren. De este modo, la película se convierte en una metáfora de la lucha ideológica y utópica, un imposible que pertenece al pasado. La historia se cuenta como una gesta ejemplar por medio del relato del culebrero, lo que somete el hecho a una doble ficción dentro de la película, pues las narraciones de la figura tradicional del juglar antioqueño son de dudosa credibilidad porque es reconocido por hablantinoso y embaucador, pero también porque sus relatos son producto de sus correrías y de su exageración, además cuenta anécdotas con moralejas y ofrece soluciones poco ortodoxas para todos los males. Este narrador, también ofrece sus propias reflexiones sobre lo sucedido, lo que ayuda a comprender el carácter de los personajes.

—Romero nos había prometido una prórroga, pero no todos creíamos en Romero, ni tampoco creíamos en la estrategia. Prisioneros de nuestro pasado, nuestro egoísmo y nuestra ignorancia nos debatíamos entre la confusión y la duda²⁶⁴.

También Calle, como víctima de este desalojo, protagoniza algunas secuencias y nuevamente hace gala de su característica locuaz para hacer señalamientos de lo acontecido, esta vez para la prensa que informa sobre el desalojo de la casa Uribe.

—Para sacarnos de esta casa otra vez lo mismo, que las amenazas, que la cortada de la luz, que las intimidaciones, que las golpizas que la cortada de agua, que los chantajes, que los sobornos, que los testigos falsos, mejor dicho otra vez el terror²⁶⁵.

Frente a estas acusaciones, la respuesta del dueño de la casa, que espera la diligencia, es dar la orden de callarlo a la fuerza. Estas acusaciones generalizadas son acciones que han tenido lugar en la película, por ejemplo, los mecanismos ilegales que han usado el propietario y su abogado para recuperar la casa, lo cual legitima la intervención de Calle y fundamentan las acciones de los habitantes.

Aunque los habitantes de la casa se unen en una batalla para defender su derecho legal sobre la propiedad, los recursos legales no son reconocidos. La estrategia de Jacinto se pone en marcha y todos participan de diferente manera, al final la fachada, que es lo único que queda, es detonada de modo controlado por los antiguos habitantes liderados por el viejo anarquista español. Cabrera disemina a lo largo del filme apuntes ideológicos con los que pone de presente las diferentes posturas políticas y religiosas. Entre las más relevantes de ellas se encuentran las que encarna Justo, un comunista, que cuando se le pregunta por la estrategia, opina que:

—Pues que si misia Trina no está convencida, no está convencido nadie.

²⁶⁴ Ibid., Min.29:33-29:52.

²⁶⁵ Ibid., Min.1:37:18-1:37:32.

—Usted está convencido — replica Romero

—Pues allá los compañeros dicen, y yo opino igual, que esa es una solución poco ortodoxa, porque corresponde a una posición de clase pequeño burguesa de clara tendencia anarquista y porque además es individualista y no corresponde al proceso²⁶⁶.

Justo no emprende ninguna resistencia, pero siempre deja claros sus puntos de vista. Al final, cuando están instalando las cargas de dinamita, también emite su posición.

—De todas maneras quiero dejar claro que no estoy de acuerdo con acciones de tipo terrorista, hubiéramos seguido una línea de masas, hubiéramos buscado un mecanismo de consulta.

—No diga guevonadas Justo, si esta casa no fue para nosotros, no fue para nadie— responde Jacinto²⁶⁷.

Jacinto como creador de la estrategia lidera su ejecución, construye modelos de la torre y del entorno de la casa para mostrarles a los habitantes lo que harán. También trae algunas estrategias que conoció en el frente, como la de los espejos.

—Ya hablé con don Diógenes él coloca mañana unos espejos que dejan ver las esquinas desde el portón. Antes de cualquier cosa tenemos que golpear la puerta de don Diógenes, él cheque por los espejos y nos hace una seña.

—Y eso para qué— replica uno de los habitantes.

—Es una vieja táctica republicana, es para no tener que salir a la calle mirando a todos lados, eso despierta sospechas²⁶⁸.

Las alusiones de la participación de Jacinto en el frente se completan en la secuencia en la cual habiéndose cumplido nuevamente el plazo del desalojo, el proceso de traslado no ha sido finalizado y los recursos legales se reducen.

²⁶⁶ Ibid., Min. 29:53-30:18.

²⁶⁷ Ibid., Min. 1:36:23-1:36:39.

²⁶⁸ Ibid., Min. 34:22-34:35.

Jacinto no estaba dispuesto a entregar la casa sin pelear, mientras escuchamos como música incidental el himno anarquista *A las barricadas*, lo vemos preparando bombas molotov. Mientras tanto, Romero da la batalla legal con el último recurso que les queda, quitar el número de la puerta y argumentar que el procedimiento tiene vicios de forma y fondo, y que la propiedad que se proponen desalojar no existe. Mientras tanto Jacinto espera en la torre cantando el himno.



Romero defiende la casa Uribe

Jacinto está preparado para la batalla.

La estrategia del caracol

La presencia de los elementos político-ideológicos de la película están en consonancia con discursos teóricos de la época que argumentan la muerte de conceptos como el pueblo, la clase o el partido. La narración que hace el culebrero nos muestra que estas ideas fueron fundamentales en la gesta, el viejo republicano español empeñado en defender la dignidad y el sentido de clase inquilinal fue lo que les permitió librar la batalla contra la oligarquía corrupta que buscaba recuperar el patrimonio familiar. Sin embargo, no se trata de un relato ideologizado sino que más bien de la revaloración de un relato particular, pues como afirma Arfuch «la pérdida de certezas, la difuminación de verdades y valores unívocos, la percepción nítida de un decisivo descentramiento del sujeto, de la diversidad de los mundos de vida, las identidades y subjetividades, aportó a una revalorización de los “pequeños relatos”»²⁶⁹. A la vez, la película plantea el reconocimiento de valores colectivos, los que encarnan Jacinto, y que pertenecen a otro momento histórico, pero también asigna una valoración no menos relevante a identidades subjetivas como la de Gabriel/a, proponiendo la articulación de dos

²⁶⁹ Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades*, 22.

momentos históricos diferentes: el de las utopías políticas con ideales colectivos y las reivindicaciones de subjetividades diversas.

La reconfiguración de la identidad se da también en relación con el plano espacial y geográfico. Sin embargo, esta característica conlleva una dificultad para fijarse como parte de la identidad porque existe en ella un sentido de transitoriedad que les quita su carácter permanente. La movilidad propia de esta época, la intervención de agentes externos que modifican o redefinen lo nacional y los límites de una acción conjunta que lo demarcan son factores de inestabilidad. Esta transitoriedad es explorada por Carmen Guarini en *Meykióf*, una producción que se propone realizar el detrás de cámara de una ficción con el objetivo de ver qué pasa entre un grupo de personas reunidas con un propósito particular y con la intención de ver como las decisiones se convierte en imágenes. La delimitación temporal está dada por tiempo de duración del rodaje y la delimitación espacial por las calles de Buenos Aires, escenario de la filmación. Así mismo, las acciones están delimitadas por el argumento de la ficción en el que un *taxi-boy* se encuentra una noche con la muerte a través de antiguos amantes. La aproximación que se propone este acompañamiento del rodaje no se presenta desprovista de un marco de interpretación, pues a diferencia de otros detrás de cámara que tiene por objeto publicitar las producciones y mostrar a las estrellas, el trabajo de Guarini está enmarcado dentro de la antropología visual que es su especialidad, y desde una perspectiva documental, pues como ella misma lo afirma al comienzo de la película es la primera vez que está en un rodaje de ficción. De ahí que su interpretación del rodaje se distancie de cualquier intento de instrumentalización que se pudiera hacer con este tipo de producciones, y más bien se convierte en una mirada crítica de las noches de Buenos Aires, y del grupo que se reúne en torno a la filmación. Advertimos desde el título que lo que veremos es una deformación o mejor es una adecuación de un producto altamente tipificado. Lo anterior se manifiesta en el cambio que introduce en la escritura de la expresión, pues lo que originalmente en inglés es *making off* se convierte en un registro españolizado escrito arbitrariamente *Meykinof*; de este modo se produce una apropiación de una parte del concepto pero sin aceptar sus reglas.

Guarini va haciendo una narración que nos guía por el proceso en el que se construye la ficción. Su trayectoria como documentalista le permite ver lo que otros no advierten. En esta producción se surca el límite de lo ficcional y lo real, cuando la narradora se pregunta por lo que hay de real en medio de la construcción de la ficción. Pero también Cozarinsky reflexiona sobre su objetivo: la construcción de la fantasía en una realidad áspera. La ficción exige la búsqueda de la perfección cuya estrategia es la repetición de tomas una y otra vez, lo que para una documentalista le resulta aburrido. Sin embargo, nos preguntamos si no se trata de la misma estrategia cuando se repiten imágenes similares en este documental; la misma acción desde distintos ángulos que es también necesaria porque es a través de ella que se construye el estatuto de lo real. Por ejemplo, en el caso de los cartoneros que son filmados una y otra vez, no se trata también de la estrategia que le permite autenticar la imagen del Buenos Aires actual. Pero también la fuerza de esta imagen reside en que «guarda su vigencia como archivo, registro, prueba, testigo, documento»²⁷⁰. La repetición en este sentido es la figura que construye la huella de la realidad, de la imagen verdadera, que ahora nos permite identificar la ciudad con un momento preciso, la imagen infaltable de la Buenos Aires de hoy como dice ella misma.



Cartoneros de Buenos Aires. Meykinof

Más allá de los problemas formales que analizaremos en la tercera parte de este trabajo, se pone de manifiesto la posibilidad del cine para mostrar sus propios mecanismos, y a través de ellos los desplazamientos y las construcciones, como dijimos transitorias, de eso que somos y nos identifica. Así, al exponer el

²⁷⁰ Leonor Arfuch, «Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada», en *Educación y la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, ed. Daniela Gutiérrez et al. (Buenos Aires: Manantial FLACSO-Argentina : Fundación OSDE, 2006), 83.

mecanismo de la construcción narrativa se expone el mecanismo de construcción de la identidad en su carácter móvil y relativo.

Las reflexiones que van guiando la narración se dan en torno a lo real y lo ficcional, las diferencias, las estrategias de cada uno, pero sobre todo se dan en torno a la contradicción que encarna esta diferenciación. Las reflexiones sobre la forma en el cine dejan entrever que la propuesta de fondo está más cerca de lo que Jean Louis Comolli plantea como cine crítico cuando afirma que «a través del flujo sin fin de sus objetos audiovisuales indiferentes, el liberalismo dominante no produce solamente mercancías, difunde *formas*, es decir modelos y normas de pensamiento. [...] Ir contra esas formas, es hacer sentir otro tiempo, otra especie, otra lógica»²⁷¹. Las palabras de Comolli nos permiten pensar que aunque marginales en su consumo y su difusión, las películas de las que nos ocupamos son un cine crítico que desde la reflexión de las formas así como desde el abordaje de temáticas propias del entorno y la época buscan encontrar sentidos y convertirse en discursos alternos a los hegemónicos sobre las identidades contemporáneas.

3. El Otro como constructor de identidad

La definición de la identidad latinoamericana también se da a través del conflicto y la diferenciación con los Estados Unidos²⁷², y en el cine ha sido a través de la búsqueda de independencia de la industria norteamericana. Una de las maneras de entender esta diferencia es a partir de la forma como una estrategia para subvertir categorías mayores de las orientaciones narrativas hegemónicas. Al respecto del modelo norteamericano y en particular del *American way life*, Raúl Ruíz plantea lo siguiente:

²⁷¹ Jean-Louis Comolli, *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, 1a ed. en español. (Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007), 102.

²⁷² John Beverly, «John Beverly-Dos caminos para los estudios culturales centroamericanos», *Revista Istmo*, *Revista Istmo*, accedido 10 de septiembre de 2013, <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/caminos.html>.

Un sincronismo tal entre la teoría artística y el sistema político de una nación dominante representa un caso histórico raro; y lo más raro aún, su aceptación por la mayor parte de los países del mundo. [...] Entre los políticos y a los actores existen lazos de intercambiabilidad, puesto que los unos y los otros se sirven del mismo médium tratan de dominar las mismas técnicas de representación y practican la misma lógica narrativa²⁷³.

Para el director chileno la forma de pensamiento que se expresa a través del sistema narrativo encarna un orden de valores, y en el caso de la narrativa norteamericana este orden es el que transmite a través de las producciones cinematográficas, pero también a través de las teorías y los manuales de lenguaje cinematográfico.

Esto es lo que Ruíz replantea en su obra *Cofralandes I - Hoy en Día*. Este es el primero de una serie de cuatro documentales sobre Chile, en la cual cada uno de los capítulos tiene completa autonomía. En esta producción Ruíz ofrece una mirada del Chile del momento en que se produjo la serie en el 2002. A través de este primer capítulo se ponen en juego el discurso sobre la identidad nacional y la ruptura con la narrativa documental. Aunque no se desarrolla un relato cronológico o una tesis particular, esta producción se articula en torno a un eje narrativo que le permite ser inteligible para el público. Se trata de un viaje a Chile en el que un periodista extranjero, Bernard va a escribir artículos y su acompañante, un chileno, le servirá de interlocutor. Al igual que en *Los rubios*, encontramos una trasposición del personaje principal, la enunciación propuesta por Ruíz está personificada en un francés que en su rol de extranjero se pregunta por asuntos propios de la chilenidad. Ruíz radicado en Francia después del Golpe Militar ocupa en este filme el lugar del nacional sin embargo, sabemos que su mirada contiene la distancia del exilio y en la secuencia final se hace evidente la confusión y el conflicto que esto le produce. El viaje que emprenden los dos personajes nos permite adentrarnos en una doble observación; la del extranjero, tanto el viajero como aquel que está radicado en el país, así como la visión del local que habla con conocimiento del contexto pero desde una perspectiva temporal distante por lo que también se convierte también en un ejercicio de memoria.

²⁷³ Raúl Ruiz, *Poética del cine*, 1. ed, Biblioteca transversal (Providencia, Stgo. [i.e. Santiago, Chile]: Editorial Sudamericana, 2000), 31.

Las imágenes construidas en esta producción apelan en primera instancia a lo onírico, a través de esta estrategia el director entrar en un universo inverosímil de imágenes surrealistas, de cortes abruptos así como de expresiones de rasgos identitarios nacionales. Es así como se configura un universo fílmico en el que tienen lugar las imágenes, las acciones, los textos y las explicaciones de lo que definiría la identidad chilena.

Las primeras imágenes corresponden a un sueño que referencia el narrador, en el cual, en el patio de una vieja casona se encuentra un grupo de hombres disfrazados de Noel, o *viejos pascueros* como se le llama en Chile. La cámara se desplaza por el patio en un *traveling*, y simultáneamente, en voz en off, un narrador lee el poema *En el fondo del lago* de Diego Dublé Urrutia. A través de este texto se hace una referencia temporal: *Soñé que era muy niña, que estaba en la cocina escuchando los cuentos de la vieja Paulina. Nada había cambiado: el candil en el muro, el brasero en el suelo y en un rincón oscuro el gato, dormitando.* En el desarrollo del documental, no se tendrán alusiones a la infancia de Ruíz, sino a la sensación de elementos estables o permanentes, lo cual que nos permiten inferir el sentido de lo que había cambiado desde su partida hasta ese momento.

En la misma secuencia se escucha un audio de radio militar, donde Patricio pide hablar con Augusto para informarle que el suicidio era falso y que los tres edecanes van saliendo de La Moneda, este audio de archivo se interrumpe con la voz en coro de los personajes vestidos de Noel quienes realizan un juramento en el que prometen defender su barba. Al fin, la secuencia concluye con un grupo de hombres que visten traje de mozos de restaurante y tiene en la mano una charola que golpean con un huevo. Se acercan a una ventana a través de la que se observan unos cuerpos humanos tapados con papel periódico. Esta secuencia se repetirá al final con algunas variaciones, y acompañada de fórmulas procedentes de oraciones religiosas pero cuyo texto ha sido modificados para invocar productos típicos o de consumo como el cochayuyo, el mote con huesillo o el Nescafé. Más allá de buscar una significación en relación con los elementos que aparecen, consideramos que lo que Ruíz propone con estas imágenes es una

síntesis de acontecimientos que se ubican en el terreno de lo absurdo, y lo hace a través del sueño como la estrategia que le permite iniciar el viaje. Lo mismo ocurre con las imágenes de las animitas, esta creencia popular tiene lugar en el filme a través de una señora que anuncia como un espectáculo que en su jardín hay treinta animitas juntas. Allí el narrador explica que las animitas son aquellos inocentes que murieron sin merecerlo y por esta razón se les da derecho a hacer milagros.



Viejos pascueros.

Animitas. Cofralandes.

Así como esta encontramos explicaciones sobre aspectos propios de rasgos identitarios chilenos como el mestizaje y el acento. La explicación sobre el mestizaje es presentada bajo el formato usado en los documentales para introducir las opiniones expertas sin embargo, la persona que habla no es identificada mediante créditos como sucede con este tipo de participaciones. Lo que tenemos en créditos en la pantalla es una pregunta: ¿son indios los chilenos?

—En cierto sentido, Chile es uno de los países más mestizo, genuinamente mestizo de los países de América Latina o de Hispanoamérica que es un término, yo diría, más preciso. Primero que todo porque es un mestizaje muy temprano. Primero que todo porque es un mestizaje muy temprano, que después se fue perfeccionando durante todos siglos de la colonia, incluso también durante los siglos de la República. Y porque digo un mestizaje con un proceso social muy intenso que alcanzó a todos los chilenos, yo diría todos los chilenos, excepto los

que son descendientes muy cercanos de europeos que han migrado a Chile en el siglo XX tenemos sangre indígena, no necesariamente chilena²⁷⁴.

Así mismo, para explicar las particularidades del español del Chile, Ruíz recurre a un experto, esta vez en un escenario menos formal, pues lo introduce a través de los clubes sociales regionales y en medio de una reunión informal el experto explica lo que ha observado en la pronunciación en términos fonéticos. Se trata de un discurso experto que utiliza terminología especializada, que se complementa con ejemplos de las formas de la pronunciación no chilena para establecer diferencias. La particularidad de la pronunciación se enuncia como una característica si detenerse en ello. El relato del documental continúa con la presencia de un dibujante que está en la escena y que es el que retoma el hilo conductor. El dibujante es también un extranjero, un alemán radicado en Chile que sostiene una conversación, primero con Bernard sobre los dibujos y luego con un inglés que también vive en Chile y con quien habla sobre el paisaje. Las conversaciones de los extranjeros presentan las razones por las cuales viven Chile, qué los trajo allí, así como también algunas características, por ejemplo, lo mucho que los chilenos extrañan su país cuando están lejos. A través de los extranjeros es que el director se permite reflexionar sobre su condición de expatriado.

Aparecen, así mismo, relaciones de intertextualidad que remiten a figuras chilenas representativas, entre ellas se encuentra la cantautora Violeta Parra y la escritora Gabriela Mistral. La primera queda fijada en el título de la serie porque Cofralandes hace alusión a su canción *Hay una ciudad muy lejos*. En la canción, Cofralandes es una ciudad mítica a la que se van los pobres *porque allí el hambre no aflige*. Además de las alusiones que hace a los pobres, la letra de la canción está escrita en un registro oral popular a través lo cual se genera una inclusión social, y un reconocimiento al trabajo de Parra. Por su parte, el poema de Gabriela Mistral, *Todas íbamos a ser reinas*, del que se incluyen las tres primeras estrofas no se articula con la narración, sino que más bien constituye una unidad de

²⁷⁴ Raúl Ruíz, *Cofralandes I - Hoy en Día (Rapsodia Chilena)*, Digital (Disponible en internet, 2002), Min. 19:59-20:23, <http://www.arcoiris.tv/scheda/es/149/>.

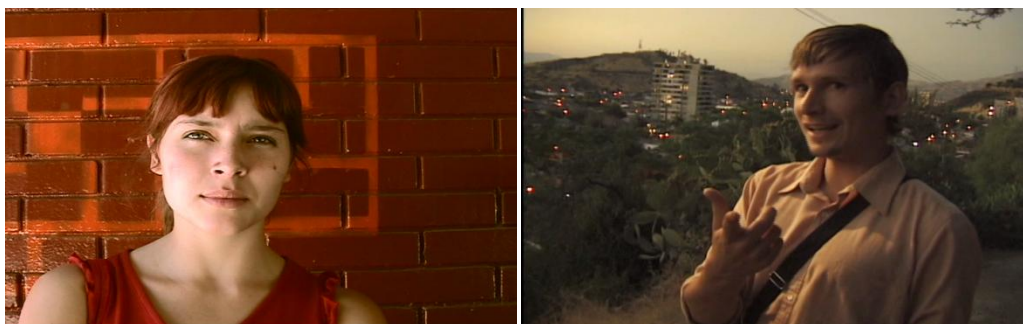
sentido autónoma en la cual los versos del poemas no tiene una funcionalidad discursiva, sino que es la presencia de la figura lo que es relevante.

En esta producción la narración se construye con fragmentos de la memoria sobre el espacio, los imaginarios y hechos concretos del pasado. Hace énfasis en aquello que es distintivo como rasgos fijos porque son los que pueden dar consistencia a una imagen de país. Dicha imagen, sin embargo, está atravesada por el paso del tiempo, los cambios y las confusiones a las que induce la distancia y el paso del tiempo. Por esta razón, se hace comprensible que Ruíz elija la figura de los extranjeros para articular la narración mediante un punto de vista que permite generar extrañeza en situaciones cotidianas. Igualmente, la figura del exilio se propone tanto como una condición de quien habla como una situación colectiva, imágenes de personas que caminan por la calle con maletas de viaje o quienes esperan para ser entrevistados en lo que sería el trámite de un visado, o incluso directamente mensajes de cartas postales, desde o hacia el extranjero, que aparecen como texto sobre imágenes de lugares lejanos, lo cual ponen en evidencia desplazamientos de larga duración.

La mirada de Ruíz es a la vez la de una identidad fija, contaminada y móvil que no pretende decir cómo son los chilenos sino más bien cómo después de casi treinta años de vivir en el extranjero él ve a Chile.

Por otra parte, la relación que emerge entre el extranjero y la cultura se propone como un juego de espejos que busca entender al otro desde la propia perspectiva. Un intento de esta búsqueda es lo que presenta Fernando Lavanderos en *Y las vacas vuela*. Lo que propone esta película es la mirada de un extranjero que busca entender a los chilenos, que según él, dicen cosas que no sienten. La estrategia de la narración que se desarrolla mediante la personificación de un realizador danés Kai —Magnus Errboe— que está haciendo un cortometraje, es a la vez la que Lavanderos ha empleado para seleccionar al actor. Se genera de este modo una ficción que aborda la mentira como tema central de la trama, pero al mismo tiempo tiene como finalidad descubrir la verdad;

como sucede al final del filme cuando en la última escena el protagonista le cuenta la verdad a la actriz.



María Paz, casting para el cortometraje

Kai actor del filme. Y las vacas vuelan

Aunque la historia se concentra en las relaciones de pareja, el planteamiento va más allá cuando se pregunta por las razones que tienen los chilenos para mentir:

*—¿Por temor a caer mal?, ¿O por qué es casi una costumbre?*²⁷⁵

El extranjero funciona, en este caso, como una figura que tiene licencia decir, lo que cree el director, esto es posible evidenciarlo en los textos del guion presentados como los pensamientos de Kai.

*— Mejor pretender cosas positivas que decir las cosas como son. Acá un sí es un no. Todo el mundo lo sabe y es mejor dejar las cosas así. ¿A qué le tienen miedo? ¿A la soledad? Cuando se evidencia la soledad, cuando se disipa la fe, se despeja la verdad y la imagen se hace más nítida, más despiadada. Uno hace lo que puede para no ver bien*²⁷⁶.

El argumento inicia con la realización de un casting donde le pregunta a un grupo de mujeres si dicen la verdad. El resultado de este ejercicio da algunos indicios de lo que se pretende mostrar como un rasgo generalizado sin embargo, la idea de la mentira subyace como un leitmotiv en tanto que se presenta un doble engaño. Al partir de la idea ficticia de que realiza un cortometraje, el personaje principal se somete a las circunstancias creadas, pues aunque él considera que

²⁷⁵ Fernando Lavandero, *Y las vacas vuelan*, DVD (Versión digital disponible en internet, 2004), Min.23:19-23:25, <http://www.cinepata.com/peliculas/y-las-vacas-vuelan/>.

²⁷⁶ *Ibid.*, Min. 23:29-24:25.

está mintiendo a la protagonista, él también es engañado porque en realidad ella sabe que se trata de un actor. En este sentido, la búsqueda del protagonista de comprender por qué los chilenos buscan mantener un orden a través de la mentira termina siendo un fracaso, porque finalmente él hace parte del mismo juego.

El argumento de *Y las vacas vuelan* es sencillo, la trama no ofrece un conflicto central, ni los personajes son complejos, tampoco las acciones que desarrolla generan una progresión dramática o un ritmo sostenido. Sin embargo, en el año 2003 en el Festival de Valdivia la película tuvo gran acogida por parte del público. Es posible que la respuesta del público se deba dos aspectos, por un lado en la intriga que genera un extranjero buscando una mujer para un supuesto cortometraje y por otro, la resolución que deja ver que es él quien ha sido engañado. Ambos constituyen un guiño en términos de construcción realista, pues como lo afirma Vera-Meiggs es «la tendencia del país a ocultar constantemente su verdadero rostro»²⁷⁷. Es a través de la construcción de un mundo cerrado que se vehiculan las relaciones con lo real, de este modo el artificio, incluso más que la ficción, es la presencia de Kai y que sea él quien se pregunte por este rasgo de la identidad chilena. La inquietud que el extranjero plantea, pero sobre todo la escena final, confirman la hipótesis de la película, el público lo sabe y su aceptación también lo confirma. Sin embargo, más allá de la mentira, el engaño o el ocultamiento del verdadero rostro, lo que nos hace pensar la película es en la imposibilidad de construir cualquier imagen verdadera, cualquier imagen total que dé cuenta de la vida de manera completa, porque siempre habrá niveles de comprensión fuera del alcance del Otro.

De este modo, el realismo estético más que definirse por su pureza en la representación se caracteriza porque a través de él es posible acceder a niveles de mayor abstracción constitutivos de la realidad. En el cine, el desafío se incrementa porque al tratarse de un arte mimético, la representación realista se ofrece como la materialidad inmediata para comprender el mundo. Así mismo, en la contemporaneidad, con la proliferación de artefactos que se ocupan de registrar

²⁷⁷ Vera-Meiggs, «Y las Vacas Vuelan, de Fernando Lavanderos», Enciclopedia del cine chileno, *Cine Chileno*, accedido 10 de septiembre de 2013, <http://www.cinechile.cl/crit&estud-10>.

la vida y transmitirla en directo, y de generar un consenso en relación a la noción de lo que es real, la función del arte es abstraerse de las trampas del dispositivo que sugieren que en la apariencia se encuentra el realismo. A través de los mecanismos que se exponen en *Y las vacas vuelan* es posible encontrar rastros de imaginarios, de formas de pensar y construcciones sobre el comportamiento de los chilenos. Como afirma Quintana «lo importante es tomar consciencia de que los procedimientos de carácter estructural, formal o técnico desvelan el pensamiento de una época»²⁷⁸

²⁷⁸ Quintana, *Fábulas de lo visible*, 269.

TERCERA PARTE

PROCEDIMIENTOS FORMALES Y LÍMITES MÓVILES ENTRE FICCIÓN Y NO FICCIÓN

Las filmografías que estamos estudiando proponen transformaciones formales respecto al cine predominante en momentos históricos precedentes. Estas transformaciones son indicios de los cambios en la apropiación del cine como soporte de expresión y dan cuenta de procesos más amplios socialmente como los que referimos en la primera parte en relación con la legislación, la formación y la circulación. Las narrativas que encontramos en el periodo son diversas y nos permiten evidenciar cómo en este momento particular fue cambiando la manera en que los cineastas responden a problemas de un nuevo orden desde una transformación en la forma de aproximarse a las temáticas y en el uso del lenguaje cinematográfico. Los desafíos planteados por el mundo globalizado y por los cambios políticos y económicos que los tres países estudiados sufrieron desde inicios de los noventa, se traducen en la narrativa fílmica en el abordaje de aspectos de la sociedad que son reveladores de un estado de situación de la época. Se profundiza el drama social, el desarraigo y la composición de las ciudades a partir de procesos migratorios y asentamientos desordenados. Por otra parte, asistimos al recuento de hechos históricos recientes, realizado con estéticas contemporáneas, como ya lo hemos visto en la segunda parte, definiendo el trasfondo de las películas, lo cual está profundamente relacionado con las estrategias narrativas, las transgresiones y las innovaciones en el lenguaje cinematográfico.

En la tercera parte de esta tesis nos preguntamos, por la construcción de la mirada que está presente en este corpus de películas. Cómo se construyen y cómo se narran estas películas, cómo los cineastas transforman en imágenes su visión de este momento y cómo articulan sus reflexiones sobre los problemas que abordan. Si en la tradición del *Nuevo cine latinoamericano*, se construía una relación con el pasado colonial, en este momento se establece con el pasado represivo, pero sobre todo con el pasado político y sus consecuencias, y con el rostro que ha mostrado el fin de siglo. Así mismo, respecto a lenguaje cinematográfico hay una mayor conciencia del dispositivo y su potencialidad. Por esta razón, las películas se distancian los marcos genéricos que las suscriben como ficción o como no ficción, y por lo tanto se pone en tensión esta relación. Nos proponemos analizar cómo los elementos de la configuración formal de las

películas articulan la narración. Así mismo, cuál es el lenguaje de estas películas, sus particularidades, aciertos y estrategias, cómo utilizan o subvierten las reglas de la narración del lenguaje cinematográfico, sobre todo aquellas que se han posicionado de manera más fuerte a partir del cine clásico. A partir de lo anterior, buscamos conocer cuáles son las implicaciones de la utilización de elementos cinematográficos en función de las narrativas y qué particularidades presentan.

CAPÍTULO I

NARRAR FICCIÓN, NARRAR NO FICCIÓN

Las producciones del corpus de esta investigación son una muestra de la cinematografía contemporánea de los tres países elegidos. En ellas, como lo vimos en la segunda parte, quedan plasmadas las historias que están vinculadas a este momento histórico particular. El posicionamiento y circulación de estos discursos está en consonancia con procesos más amplios en el campo de las artes y la comunicación. Por una parte, en este grupo de películas se evidencia la inquietud por explorar las posibilidades estéticas de la imagen, lo que es también una consecuencia del desarrollo tecnológico que ha permitido un mayor riesgo estético. Por otra parte, en el periodo que hemos abordado entre 1990 y 2005 encontramos un amplio espectro en las búsquedas narrativas que conlleva reflexiones sobre las elaboraciones formales de los relatos cinematográficos. Al inicio del periodo la ubicación de los filmes en las categorías de ficción y no ficción podría ser más evidente, sin embargo debido a la complejidad de las historias es posible realizar una lectura de las historias como evidencia de situaciones concretas lo cual dificulta su clasificación. Además, nos planteamos como eje de reflexión la pregunta sobre la necesidad y pertinencia de la dicha clasificación. Casos como *Rodrigo D No futuro*, *Johnny 100 pesos*, o *Amnesia*, son en principio claramente identificables como filmes de ficción, no obstante, tanto desde las estrategias formales como desde la construcción discursiva se produce un quiebre con el hermetismo propio de la ficción en la creación de mundos diegéticos, y se abren fisuras desde las que emerge el carácter indicial de la imagen cinematográfica generando un vínculo con los contextos a los que pertenecen las historias. A esto se suma, que los sistemas de producción bajo los cuales se han realizado las películas del corpus no se corresponden con una lógica industrial desde la cual se supedita la ficción a formas estandarizadas en la producción y en la narración. Adicionalmente, la proximidad de los cineastas con las historias es determinante en el posicionamiento enunciativo porque compromete su visión en lo que están contando. Las imágenes que produce el cine contemporáneo ponen

en evidencia una tensión entre la realidad y sus maneras de representación, dicha relación será cada vez más explícita en los cambios discursivos y con las transformaciones narrativas, principalmente en el caso de las películas realizadas en los últimos años del periodo como por ejemplo: *Los rubios*, *La sombra del caminante* o *Meykinof*.

En este capítulo nos proponemos reconocer cuáles han sido los planteamientos más relevantes desde los que se ha generado la distinción entre ficción y no ficción. Por lo tanto, debemos remitirnos a la historia del cine y a la configuración del lenguaje cinematográfico. Así mismo, a las prácticas que generó el nuevo soporte como las piezas informativas que fueron mostrando la necesidad de diferenciar los estilos y los objetivos de las producciones. De la misma manera, la condición inmanente del cine nos obliga a reflexionar sobre la relación con la realidad, principalmente en las películas del corpus.

1. Construir la diferenciación

Este primer apartado estará dedicado a la discusión teórica referida a la definición de la ficción y la no ficción. Esta es una discusión que se anticipa desde la consolidación del cine como invento, puesto que fue necesario aclarar la finalidad del mismo para poder definir su destinación. Para nuestro propósito trabajaremos con los planteamientos teóricos que han sido predominantes tanto para la ficción como para la no ficción.

En relación con la ficción, la estandarización que se presentó durante el periodo clásico fue determinante en la definición del lenguaje audiovisual como un sistema y un paradigma de representación, sin embargo, este fue un proceso que se dio paulatinamente y a partir de elementos que incluso exceden lo cinematográfico. A partir de lo que plantea Bordwell, podemos ver como se consolidan y estandarizan procedimientos propios de la narración. Al respecto, podemos mencionar como a propósito del pleito Kalem, en el que se discutía un tema de derechos, se da lugar a la definición de drama: «en 1909 el juzgado de primera instancia decidió: 1) que cuando las películas eran proyectadas, se

convertían en una dramatización, definiéndose drama como una sucesión de acontecimientos»²⁷⁹. Este caso llama nuestra atención porque se hace una definición específica de un procedimiento general y transversal. La sucesión de acontecimientos es una operación necesaria en toda narración audiovisual y no se circunscribe al drama. La tipificación del cine clásico que desarrolla Bordwell considera aspectos como, por ejemplo: el desarrollo de la continuidad espacial, el encuadre centrado, el plano contra plano y la iluminación de tres puntos. Incluso más profundamente, plantea tres sistemas lógicos determinantes en este cine — narrativa, tiempo y espacio— así como la relación entre ellos «un estilo no solo consta de elementos recurrentes, sino también de una serie de funciones y relaciones definidas por los mismos. Estas funciones y relaciones están definidas por un sistema»²⁸⁰. A partir del uso de estos sistemas las decisiones visuales y las operaciones de montaje cobran sentido según esta lógica. Si bien no es nuestro propósito realizar un estudio comparado o histórico, estas consideraciones son útiles para comprender la conceptualización y el uso que le damos a dichos elementos. Esta estandarización da lugar a la configuración de un discurso hegemónico en la narración cinematográfica que se posiciona a través de la industria norteamericana. Como lo analiza Ismael Xavier; se trata de todo un discurso capaz de transmitir principios y valores, que contó además con herramientas didácticas sobre el hacer.

Estos verdaderos manuales de la buena continuidad, de la historia adecuada, de la buena interpretación o de la buena construcción dramática, [...] constituyen una compilación significativa que documenta muy bien cómo toda la ideología del espectáculo y de la fábrica de los sueños no quedó sólo en el estadio práctico de la producción de filmes²⁸¹.

Entre otras cosas, este planteamiento nos recuerda que las principales teorías, tanto para el campo de la ficción como para la no ficción, han sido producidas principalmente por las escuelas anglosajonas y, en las cuales las producciones latinoamericanas difícilmente son incluidas como parte del corpus de análisis que sirve para su definición.

²⁷⁹ Bordwell, Staiger, y Thompson, *El Cine clásico de Hollywood*, 144.

²⁸⁰ *Ibid.*, 6.

²⁸¹ Xavier, *El discurso cinematográfico*, 60.

La separación de la ficción y no ficción ha tenido un eje de discusión proveniente de dos enfoques bajo los cuales el soporte cinematográfico ha sido entendido. En primer lugar, el cine como arte está vinculado a la posibilidad creativa, que se materializa en primera instancia en el uso para el entretenimiento y, posteriormente, bajo el desarrollo de las narrativas de ficción. En segundo lugar, el cine funcionó como un soporte que permitió aproximarse a las realidades lejanas y desconocidas, lo cual le otorgó un carácter testimonial y de evidencia bajo el cual se define el estatuto documental del mismo. Es necesario aclarar que nos referiremos al documental como la forma clásica de la no ficción, pues como lo veremos con los planteamientos de Grierson, se trata de un cine de realidad que desde muy temprano se diferenció del conjunto de producciones cinematográficas sobre lo real.

Grierson fue uno de los primeros y más importante documentalistas, además de la realización se preocupó por definir el documental como un género mayor, diferenciándolo del cine de variedades, y una de las primeras cualidades que enuncia es que el documental «de los exotismos ha pasado a incluir films dramáticos»²⁸². Esta declaración nos muestra que desde sus comienzos existió en el cine documental una preocupación por la progresión dramática y por la construcción de narraciones estructuradas. Así mismo, Grierson propone diferenciar el documental de la multiplicidad de producciones de la época, entre las que encontraban episodios para noticieros, revistas, dramatizados educativos, o científicos, este autor argumentaba que la distinción era necesaria porque el documental contenía «las virtudes habituales de un arte»²⁸³. Así mismo, desde los inicios se muestra la inestabilidad a la que está sometido el documental puesto que es permeado por los discursos de cada época, por lo tanto, para entenderlo debemos considerar las definiciones históricas, así como los planteamientos y los análisis del documental contemporáneo.

Así mismo, Jean Vigo, subraya que el documental social «se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidades por el punto de

²⁸² Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*, 139.

²⁸³ *Ibíd.*

vista defendido inequívocamente por el autor»²⁸⁴. Se destacan dos elementos presentes en el documental: las virtudes artísticas y el punto de vista del autor. Ambos permanecen y son definitivos para entender las transformaciones del mismo y su relación con la ficción. Además de estos dos, las condiciones de producción ha sido otro punto de diferenciación. Al respecto Flaherty presentaba las ventajas del documental en 1937 con relación al cine de estudios:

El filme de espectáculo debe someterse a determinados imperativos de método que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad: como norma general, debe basarse en un tema romántico y tiene que obedecer a las exigencias del divinismo. Además, las escenas reconstruidas en los estudios, por muy bien hechas que estén jamás reflejan con absoluto verismo los ambientes que pretenden representar. Estas limitaciones, y algunas más a las que por causa mayor se halla sometido el film de espectáculo, demuestran de forma indirecta las ventajas del documental.²⁸⁵

Lo que este planteamiento corrobora es la manera en que los discursos en torno a las diferencias entre la ficción y la no ficción fueron forjando su separación. No solo se fueron contraponiendo los asuntos materiales de las prácticas, sino problemas de la representación de la realidad y la verdad.

Por otra parte, el régimen de la percepción que se propone para la ficción es la construcción de un punto de vista que le permita al espectador disfrutar de la *transparencia* del dispositivo en el cual la fragmentación es entendida como el mecanismo por el cual se naturaliza lo visto. Como lo entiende Xavier

La tradición cinematográfica denominada como Naturalista, se caracteriza por la construcción de un espacio cuyo esfuerzo apunta en dirección a una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico, y a la interpretación de los actores que busca una reproducción fiel del comportamiento humano, a través de movimientos y reacciones “naturales”, [...] la ilusión de que los espectadores están en contacto directo con el mundo representado, sin mediaciones como si todos los aparatos del lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso como naturaleza)²⁸⁶

²⁸⁴ *Ibíd.*, 137.

²⁸⁵ *Ibíd.*, 152.

²⁸⁶ Xavier, *El discurso cinematográfico*, 56.

Lo que nos interesa de esta descripción es que en sí mismos, los elementos enumerados han sido un criterio para la definición de la ficción vinculándola *a priori* con el sistema de producción industrial y su ideología. La estandarización que se dio como parte de este sistema también fue un proceso en el que se incluyeron elementos procedentes de otros movimientos como el *Expresionismo Alemán* y el montaje soviético.

Un aspecto que va a reforzar las diferencias materiales de los rodajes, es la necesidad de la producción industrializada de condiciones óptimas y con ello la búsqueda del control de factores externos que inciden en las condiciones de producción. Este control es entendido como la posibilidad de evitar que condiciones externas, como el clima, obstaculicen las labores de rodaje. Pero esta noción tiene otras acepciones como el control de la creación y lo que pasa en la imagen, que será parte de las búsquedas estéticas llevadas a cabo en el documental. Autores como Bill Nichols señalan este criterio para definir el documental, pues justamente en este tipo de cine debe controlarse lo que pasa en la imagen a fin de validar los argumentos que presenta y que son la forma en la que se construye la argumentación.

Al definir el documental estrictamente en términos de control del realizador sobre las variables que ofrece la definición, también se dejan de lado todas las cuestiones sociales (frente a las estrictamente formales) a que invita un estudio del «control»: ¿qué relaciones (de poder, jerarquía, conocimiento) tienen lugar entre realizador y sujeto; qué formas de patrocinio o consentimiento se dan; quién poseerá y distribuirá la película y con qué fin?²⁸⁷

El control como una categoría de la realización es desplazado, según la argumentación de Nichols, a la historia puesto que este es el dominio en el que el documentalista no puede ejercerlo. Sin embargo, los elementos visuales de la imagen sí pueden ser controlados con el objetivo de que la apariencia de la imagen sea verdadera y de estructurar una narración coherente. Adicionalmente, el control se ejerce en el proceso de montaje mediante las decisiones de lo que se incluye en el corte final y las variaciones que pueda tener la construcción

²⁸⁷ Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, trad. Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte (Barcelona: Paidós, 1997), 43.

discursiva en el proceso mismo. En este sentido encontramos un punto de cruce en ambos registros, una característica propia de la imagen fílmica que es la exigencia intrínseca de guardar relación con el mundo real y que estará presente en ambos registros aunque con objetivos diferentes; mientras la ficción busca construir la apariencia de verdad del mundo diegético, el documental busca la credibilidad del espectador en las imágenes presentadas. El desplazamiento del control como noción definitoria le vale a Nichols la afirmación de que los documentalistas se empeñan en «representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios»²⁸⁸, haciendo a su vez hincapié en que la ficción cifra su distinción en el carácter imaginario de las historias, lo cual no será necesariamente cierto. Como veremos en nuestro corpus, el origen de las historias de las películas de ficción puede estar claramente vinculado a un hecho real, sin que esto las convierta en documentales. Películas como *Bolivia*, *Rodrigo D* o *Garage Olimpo*, nos permiten ampliar la reflexión en este sentido. Por lo tanto, entendemos que esta diferencia atañe otros factores que tiene que ver con las finalidades y con la forma de recepción.

La diferencia entre documental y ficción también ha sido tipificada a partir de aspectos como la selección de temas, los espacios de rodaje o la finalidad social. Sin embargo, estos planteamientos se han ido transformando, al punto que como lo señala Breschand, «la noción de “documental” es tan nebulosa como pueda serlo la de “ficción”: ninguna definición agota, los contra ejemplos surgen por todas partes»²⁸⁹. La revisión de los conceptos, tanto de documental como de ficción, nos llevan a pensar que esta separación se ha dado y ha servido como un modo de organización de las formas de producción y la legitimación del régimen visual desde el cual se aprehende la realidad. La clasificación del cine en estas dos categorías ha servido también como una validación de la supremacía de la ficción por su carácter masivo con la asignación del entretenimiento como su función prioritaria. Los desarrollos narrativos han permitido demostrar que tanto los códigos como las funciones asignadas a cada uno son intercambiables, por esta

²⁸⁸ Ibid., 44.

²⁸⁹ Jean Breschand, *El Documental: la otra cara del cine* (Barcelona [etc.]: Paidós, 2004), 4.

razón en la actualidad en el centro del entretenimiento pueden estar documentales o formatos que se promocionan por su alto grado de vinculación con la realidad.

La multiplicación repentina y exponencial de los documentales en la gran pantalla, así como el nuevo interés de un público que durante mucho tiempo los había considerado propios del dominio de la televisión, cambiaron notablemente la situación. Aunque el género documental no es nuevo, el fenómeno actual que lo acolcha lo es en gran parte. Con el siglo que comienza llega la hora de la venganza de los hermanos Lumière²⁹⁰.

Así mismo, la función de la ficción parece ampliarse cada vez más a través incluso de la consolidación de la forma artística como una forma de conocimiento asociadas a la percepción y al sentir²⁹¹.

2. Esquemas narrativos, espacios de exhibición y ordenamiento discursivo

La definición tanto de la ficción y como de la no ficción hace parte de la relación que se establece con los públicos. Los estilos, las reglas y la configuración narrativa le permiten al público establecer el tipo producción que está viendo. Además de los factores de producción, también la exhibición y recepción son parte de la lógica de la distinción. Bordwell, por ejemplo, incluye el punto de vista del observador como parte del reconocimiento del registro, lo que quiere decir que la ficción también se define a partir de los mecanismos por los cuales el espectador comprende una película. Por su parte, como sostiene Altman «la teoría de recepción de los géneros requiere textos cuya categoría genérica sea reconocible de manera inmediata y transparente; los textos que la historia del cine ofrece, en cambio, son complejos, inestables y misteriosos»²⁹². Respecto a criterios narrativos como la concepción del tiempo articulada en torno a la progresión y la elipsis, se comparten en expresiones tan disímiles como el drama, la acción, la comedia, el western, incluso el documental, por lo tanto no son

²⁹⁰ Lipovetsky, Serroy, y Moya, *La pantalla global*, 143.

²⁹¹ Silva, Armando. De la estética del arte a la estética social contemporánea. Conferencia plenaria. VII Coloquio Nacional de Semiótica. Septiembre 16 al 18 de 2013. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá Colombia.

²⁹² Altman, *Los géneros cinematográficos*, 37.

exclusivas de un tipo de cine. Aunque los recursos pueden ser similares, lo que varía es su utilización y el estilo que se desprende de esta. En ambos casos existen variaciones de acuerdo a las épocas y a las corrientes o movimientos cinematográficos más relevantes. Lo que queda claro, entonces, es que el potencial cinematográfico permite la exploración de la dimensión temporal de la realidad —imaginada o real— con propósitos diversos.

Por otra parte, las finalidades o los objetivos de las producciones han sido otros aspectos atingentes a la separación desde las cuales el documental, por ejemplo, se ha asociado con un espacio de compromiso con la realidad social, como una forma de hacer cine creativamente, pero sobre todo, como lo dice Paul Rotha, «por encima de todo, el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente»²⁹³. Ese compromiso ha sido central en el pacto con los espectadores, y en tal sentido se pone en juego la ética y el prestigio del documentalista.

Un aspecto revelado por Medvekin sobre las proyecciones realizadas en la década del treinta con fines revolucionarios nos permite comprender mejor la dimensión de la relación con el espectador.

Comprendíamos que no bastaba una función común y corriente con una música [...] Haciendo films mudos con música aparte y cobrando la función no hubiéramos logrado nada. Por esta razón, elaboramos una nueva estructura de función de cine²⁹⁴.

Se trata de una disposición que está dada a partir del marco que se propone para la exhibición. Como lo plantea Altman «la importancia de la exhibición como garante de la identificación genérica suele pasar totalmente inadvertida, pero se pone de manifiesto con sólo proyectar una película en un lugar distinto al que le estaba inicialmente destinado»²⁹⁵. Los espacios de exhibición hacen parte de decodificación que realiza el espectador para encuadrar la producción en un género específico. La exhibición define la vocación de las salas y el público que las frecuenta demuestra interés particular por lo que allí se proyecta. Dicha vocación puede ser incluso parte de la lógica comercial en la cual la experiencia

²⁹³ Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*, 150.

²⁹⁴ *Ibid.*, 128.

²⁹⁵ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 132.

del espectador se orienta al entretenimiento. La selección de producciones proyectadas estará en consonancia con las expectativas del público, lo cual determina la experiencia y la disposición en las salas. No obstante, como afirma Susan Sontag:

Siempre hubo conflicto entre el cine en cuanto industria y en cine en cuanto arte, entre el rutinario y el experimental. Pero no era tan enconado como para imposibilitar la realización de películas admirables, unas veces dentro y otras fuera de la corriente cinematográfica imperante²⁹⁶.

El desarrollo y crecimiento de la industria cinematográfica se ha dado a partir de las lógicas del entretenimiento masivo, principalmente al alero de los estudios. Sin embargo, esta condición no suscribe *per se* a la ficción y al cine a la lógica del espectáculo y del entretenimiento. Como lo describe Omar Rincón, el entretenimiento está regido por categorías en las que se busca el ensimismamiento, se dirige a audiencias masivas, es convencional y usa fórmulas de probado éxito, es predecible, divertido, efectista, facilista, superficial, banal, primario y perezoso²⁹⁷. El cine como una de las formas de entretenimiento creció como industria y adoptó la diversión y el *star system* como sus claves de funcionamiento y de su éxito. Pero también contó con una contra parte que mantuvo el interés en potencial artístico, poético y político del cine, y este cine se desarrolló al margen de la producción industrial. La no ficción y principalmente el documental han sido identificados con este cine al margen de los estudios, como afirma Eric Barnouw: «constituían un presencia perturbadora y su trabajo solía ser poco rentable, tanto desde el punto de vista financiero como político. Y sin embargo parecía que se les consideraba necesarios»²⁹⁸.

No solo los criterios de exhibición marcan los esquemas que deben ser decodificados por el público, entre ellos se encuentra también la necesidad de dilucidar las finalidades y los objetivos que persiguen las producciones. En relación con el documental los objetivos y finalidades están en relación con la posición ética y política, mucho más que con la objetividad de su lenguaje.

²⁹⁶ Susan Sontag, *Cuestión de énfasis*, trad. Aurelio Major (Madrid: Alfaguara, 2007), 141.

²⁹⁷ Omar Rincón, *Narrativas mediáticas, o, cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento* (Barcelona: Gedisa, 2006), 45.

²⁹⁸ Barnouw, *El documental*, 260.

Al respecto Breschand insiste en que como cualquier otra manifestación artística carece de objetividad «no nos cansaremos de repetir que, por intensa que sea nuestra creencia en la fidelidad de un registro, una imagen no tiene nada de objetivo. No es más que el resultado de un conjunto de restricciones técnicas y de opciones de representación»²⁹⁹. A pesar de la conciencia y el consenso cada vez mayor de la imposibilidad de fidelidad y de objetividad que existen en los discursos que se construyen sobre lo real, lo que se reafirma es que la finalidad de las producciones es definitiva para entender la asignación de la responsabilidad que ha sido depositada en lo no ficcional, principalmente en el documental. Sobre el peso moral de sus contenidos Nichols afirma que:

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la construcción auténtica de una realidad social³⁰⁰.

Pero aunque esta responsabilidad sea principalmente asociada con el documental es transversal al cine. En este sentido, coincidimos con los planteamientos de Nicolas Alzarbet, cuando afirma que «hacer películas de ficción, contar historias, construir un universo no impide tener un punto vista moral sobre esas historias, sobre esos universos»³⁰¹.

No se trata de entender el cine como un documento transparente que refleje acontecimientos históricos, por el contrario, el uso del cine como fuente debe considerar los mecanismos a través de los cuales se configura el discurso. Dichos planteamientos también se aplican para la ficción, pues como lo propone Quintana «la ficción cinematográfica puede ser tan importante en tanto documento histórico como el cine documental. Lo importante es tomar conciencia de que los procedimientos de carácter estructural, formal o técnico desvelan el pensamiento de una época»³⁰². Aunque la finalidad del cine no es ser documento histórico si

²⁹⁹ Breschand, *El Documental*, 11.

³⁰⁰ Nichols, *La representación de la realidad*, 40.

³⁰¹ Azalbert Nicolás, «El documental no existe» (presentado en Inauguración del Muestra Internacional Documental, Centro Cultural Fac. Artes Universidad de Antioquia, 30 de octubre).

³⁰² Quintana, *Fábulas de lo visible*, 256.

consideramos que esta reflexión sobre la idea de que los objetivos de la ficción y de la no ficción son opuestos, nos permite avanzar en el conocimiento de la tensión entre estos dos modos de representación. Así, entre los esquemas que aplica un espectador para realizar dicha separación se encuentran elementos como los que hemos mencionado que están fuera del relato pero que lo determinan.

A partir de lo que hemos planteado, la relación con el espectador se vuelve más compleja pues no solo se trata de aplicar un conjunto de esquemas cinematográficos y extra cinematográficos sino que deberá entender la lógica de la construcción discursiva. Más allá de los relatos y la forma en que se cuentan el espectador debe entender que el cine opera como un ordenador de discursos. La ficción, principalmente la producción industrial, propone un orden funcional para que la historia sea comunicada y entendida por los espectadores. Por su parte, en los relatos sobre la realidad la ordenación fílmica es una estrategia de conocimiento del mundo. Podemos recordar aquí las palabras de Patricio Guzmán, cuando decía que: «la realidad no tiene ninguna organización, pareciera que la tuviera, pero no la tiene, es lo más parecido a lo que los astrónomos llaman entropía. Y es ese mundo caótico disperso al cual un documentalista se enfrenta»³⁰³. En ambos casos, ficción y no ficción, el ordenamiento discursivo será una condición pero la finalidad de dicho ordenamiento es lo que los diferencia. Si bien en ambos casos es posible encontrar la progresión dramática, el sentido del drama tiene un origen diferente. Como lo plantea Flaherty, en el documental «dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso»³⁰⁴. Además, las implicaciones del orden discursivo son mayores porque no solo establecen la sintaxis para cada discurso, sino que en ellas subyace el orden social y la ideología. Según Barnouw

Los supuestos y mitos de una sociedad son tan constantemente reciclados en sus formulas de ficción [...] Una de las razones para que esta clase de ficciones resulte seductora es la que pinta un mundo que tiene sentido, desde el punto de vista de la causa y efecto. Se trata de

³⁰³ Guzman, Patricio. Seminario de Cine Documental. 15-19 de Junio de 2009. Universidad Academia de Humanismos Cristiana y Escuela de Cine de Chile. Santiago.

³⁰⁴ Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*, 153.

un mundo internamente coherente, a diferencia del que muestran muchos documentales, un mundo a veces lleno de contradicciones y cabos sueltos y que rara vez ofrece una conclusión clara³⁰⁵.

Entender que las lógicas del ordenamiento discursivo existen en ambas nos propone una paridad de los dos registros. Por lo tanto, lo que habría que diferenciar es el cine que busca la configuración de un discurso explicativo cuyo objetivo es el entendimiento y el consenso; de un cine que muestra las fisuras de la realidad cuyo objetivo es generar inquietud en el público. El primero facilita la aplicación de esquemas y permite un claro encuadramiento clasificatorio, por el contrario el segundo, busca la singularidad y desafía al espectador para que complete se sentido.

A partir de estos planteamientos podemos entender que el potencial de extrañamiento desde el que es aprehendida la realidad no es exclusivo de un género, sino que depende del punto de vista y de la relación con lo real. Así mismo, comprender la lógica de ordenamiento discursivo nos permite situar las elaboraciones artísticas como un trabajo propio del cine como soporte y no vinculado a un tipo de género. Y finalmente entendemos que la dimensión política de los discursos cinematográficos está tan presente en documental como en la ficción.

En relación con el periodo que abordamos y con nuestro corpus, la ficción no presenta una forma de ordenamiento explicativo de causa efecto que persiga fines didácticos, sino que la narrativa estará más encaminada a la configuración de relatos más inquietantes y menos explicativos. Por su parte, el documental cambia de rumbo en dos sentidos. Primero, se desprende de la militancia política que le había dado su carácter más distintivo sobre todo en América Latina, sin que esto signifique que deje de ser político. Y segundo, el documental gana espacio en los circuitos de distribución y alcanza mayor visibilidad para el público masivo. En consecuencia, los formatos de exhibición son además de mayor duración y la necesidad narrativa se incrementa. Así, en ambos casos se desplazan características distintivas procedentes de los modos de producción y circulación.

³⁰⁵ Barnouw, *El documental*, 309.

Lo que encontramos, en el periodo que trabajamos es que a partir de los años noventa se instala definitivamente un tipo de cine que como lo describe Guarini, «basado en el registro de lo real, construye su propia interpretación del mundo, dejando de lado pretensiones de objetividad y de explicatividad. Una interpretación que además irá cobrando cada vez más la forma de un relato en primera persona»³⁰⁶. Esto se logra mediante el uso de recursos narrativos como la voz en off, pero principalmente mediante la construcción de un punto de vista integral, que reúne múltiples acepciones y tiene un uso cada vez más consciente.

Estos planteamientos nos permiten pensar entonces que la tensión que se hace evidente entre esta separación obedece al devenir del cine en un arte que más allá de servir a cualquier propósito o ideología lo que reafirma es su potencia expresiva para hablar de lo real. Como lo señala Guarini

El cine basado en lo real construye una interpretación, y tendríamos que agregar que esto vale también para la ficción, pues si el documental se aleja de su especificidad y de la tarea ideológica que le fue otorgada de educar, denunciar, militar, etc. la ficción también renuncia a su tarea: entretener³⁰⁷.

Por lo tanto, el cine que parte de la realidad busca sus caminos, bien sea desde la voz personal y subjetiva en las propuestas de documental contemporáneo; o a partir de la construcción de escenarios y personajes que desde la ficción interrogan hechos o situaciones; en ambos casos las intenciones y la necesidades expresivas del director están presentes.

3. El discurso informativo como diferenciador

Como hemos visto, desde los primeros manifiestos sobre el documental se evidencia la búsqueda y la necesidad de diferenciarse de los noticieros y de los informativos, y en general, del aún incipiente discurso noticioso. Esta será una necesidad que se irá reafirmando con el desarrollo de las tecnologías informativas audiovisuales. Incluso hoy, el actual desarrollo tecnológico, que le permite a un

³⁰⁶ Carmen Guarini, «De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina», en *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, 1a. ed, Paidós Estudios de comunicación 25 (Buenos Aires: Fundación TyPA : Paidós, 2008), 355.

³⁰⁷ Guarini, «El “derecho a la memoria” y los límites de su representación», 353.

alto número de personas contar con recursos tecnológicos de producción audiovisual, reactualiza el debate y nos obliga a establecer diferencia con este material que hace parte de los discursos contemporáneos de no ficción. La definición que ofrece Jean Louis Comolli³⁰⁸, nos permite ver con mayor claridad esta diferenciación que se convierte a la vez en un punto de intersección en la relación entre la ficción y la no ficción.

Guerra a la información. Documental: lo contrario de la información, de las informaciones, el reino de la ambigüedad, el territorio de la metamorfosis, el dominio del relato. Hay que partir de eso. Es por eso que el documental tiene mucho que ver con la ficción. En el más positivo de los sentidos. Ficción como fuerza que nos hace salir de las casillas. Ficción como fuerza que nos hace pasar al otro lado del espejo narcisista en el que los medios no encierran.

En primer lugar, la relación con la realidad a partir de la reproducción mecánica ha dado origen al carácter de la imagen como evidencia de un referente sin embargo, hoy no es posible seguir considerando la imagen vinculada necesariamente al referente, pues el desarrollo de tecnologías que permiten la creación de imágenes sin tener origen en un objeto material cambia el paradigma de los inicios del cine. En segundo lugar, si bien la ficción ha sido caracterizada por la creación de mundos propios, el control de factores externos y de elementos visuales, así como la presencia de actores, no son condición sine qua non para hablar de ficción, pues la adaptación de historias procedentes de la realidad, la participación de no actores y la salida de los estudios flexibilizaron estos parámetros desde mediados del siglo XX. Y un tercer elemento necesario para esta distinción es la intervención, en el documental, a través del punto de vista en la narración como de la ordenación en el montaje, que más que documentar la realidad de manera objetiva lo que nos propone es una interpretación. Cuando consideramos estos factores la brecha entre ficción y no ficción se cierra, lo que nos obliga a pensarla de otra manera. Igualmente, a partir de los planteamientos de Comolli, la relación entre la ficción y la no ficción se estrecha, vinculándolos por medio del relato como la forma que adquieren ambos y que los opone a un tercer elemento: la información.

³⁰⁸ Comolli, Ver y poder, 79.

Nos interesa delimitar lo que entendemos por relato toda vez que este término no ha estado exento de diferencias principalmente por ser un término que proviene de la Teoría Literaria. En relación con el relato cinematográfico autores como: Aumont y Marie (1990); Gaudrault y Jost (1995); David Bordwell (1996); Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis (1999) han analizado las implicaciones de la transposición de los conceptos de análisis procedentes de la literatura al cine. Entendemos que el relato es una delimitación perimétrica, que constituye una totalidad en su interior planteando lógicas temporales, visuales y discursivas sobre una historia. Lo que nos interesa, más que hacer un análisis estructural, es analizar cómo los elementos formales constitutivos de las películas son utilizados en función de la relación entre la ficción y la no ficción, pero sobre todo en relación con los discursos que se construyen a través del uso del lenguaje cinematográfico. Si bien los planteamientos sobre el análisis del relato son clarificadores para entender las relaciones de la narración, nos interesa más la configuración del realismo a partir del uso de estrategias narrativas que la descripción formal de los relatos.

Si como lo plantea Comolli, la noción de relato es vinculante para la ficción y la no ficción es porque a través de él se configura un discurso que se diferencia del mediático informativo. La relación con lo mediático resulta pertinente porque nuestro corpus da cuenta del presente desde diferentes perspectivas, y además porque en algunas producciones las historias tienen un correlato informativo. Una de las principales diferencias entre la producción cinematográfica y la de los informativos es el desarrollo de la historia; mientras que el primero se detiene en la construcción de personajes y atmósferas a través del lenguaje cinematográfico, el segundo tiene un objetivo comunicacional, es de consumo rápido y no se detiene en factores estéticos. Adicionalmente, los informativos hacen uso de fuentes directas mientras que las producciones cinematográficas de ficción acudirán a representaciones de los hechos mediatizadas por el guión o los actores. Del mismo modo, el documental buscará dar un tratamiento creativo con mayor cuidado estético, usará fuentes alternas y construirá un punto de vista sobre el asunto. Por su parte, los textos informativos se caracterizan por una relación distante con los acontecimientos, en la cual, el tiempo es tan solo un dato y la

lógica de organización discursiva está en relación con la cronología y la relevancia del hecho. Esta tipología discursiva deja de lado asuntos como los detalles, la atmósfera o las indagaciones más profundas por la vida de las personas involucradas. Estas características diferencia el discurso informativo de prácticas narrativas que ha desarrollado el periodismo literario³⁰⁹. Esta narrativa periodística se aleja del discurso informativo e incluso comparte con el cine las búsquedas estéticas que les permite resistir la fugacidad de la lógica mediática.

Entre los texto periodísticos que mayor relación tienen con el cine se encuentra la crónica. Como lo mencionamos en la segunda parte, las producciones cinematográficas se convierten en crónicas de la época. Para Leila Guerriero, cronista argentina, la construcción de las películas le permite establecer un símil con la construcción de la crónica.

Los directores, como los cronistas, cosen escenas, producen continuidad, organizan información y hacen transcurrir cuarenta años en dos horas. Las películas, como las crónicas, no se construyen sólo con planos generales y ritmos lentos, sino con primeros planos, planos americanos, monólogos, flashbacks, escenas de tiros, escenas de sexo y escenas de violencia. En las crónicas, como en el cine, hay voces en off, travellings, paneos.³¹⁰

Esta comparación resulta útil porque si según Guerriero las películas enseñan a narrar crónicas, podemos decir lo contrario, que a través de la narración las películas construyen una crónica del momento en que se producen. Desde otra perspectiva, la comparación del cine con la prensa fue realizada por Marc Ferro al afirmar que este: «pretende obtener una autonomía, actuar como contrapoder, de forma similar a la prensa en Estados Unidos o Canadá»³¹¹. Además este autor hace aportes relevantes que le dan al cine un carácter de fuente histórica.

³⁰⁹ Sobre esta relación véase: Juan José Hoyos, *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo*, 1. ed, Periodismo (Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2003).

³¹⁰ Leila Guerriero, «¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?», *Revista El Malpensante*, diciembre de 2007, http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=116&pag=2&size=n.

³¹¹ Marc Ferro, Joaquim Romaguera i Ramió, y Josep Elías, *Cine e historia* (Barcelona: Gili, 1980), 12.

Aunque es necesario señalar las distancias entre el periodismo y el cine, también es posible reconocer que parte de la particularidad del corpus estudiado es su carácter de época, que lo convierte en un discurso paralelo al periodístico y lo hace susceptible tratarse como fuente histórica. Asimismo, los cuestionamientos de Ferro sobre el lugar que le adjudica la historia al cine abren la reflexión sobre el cine y los discursos hegemónicos, pues desde el poder el cine no es más que un artefacto de masas destinado a entretener, y esta categorización le restaría importancia como fuente histórica. Sin embargo, como afirma este autor

No basta con comprobar que el cine fascina o inquieta: los poderes públicos y privados intuyen que puede tener un efecto corrosivo; se dan cuenta de que, incluso bajo vigilancia el film es testimonio. Documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica³¹².

Como lo vimos en la segunda parte, el carácter realista de las películas que integran el corpus está dado por el uso de las estrategias narrativas puestas en función del conocimiento de aspectos intangibles constitutivos de un momento específico, del contexto en que se producen las películas o de situaciones particulares. Como afirma Bazin «el buen cine es, desde luego, de una manera o de otra, más realista que el malo. Pero esa condición no es en absoluto suficiente, pues reflejar mejor lo real, no interesa sino para hacer que signifique más»³¹³.

4. Replanteamiento de la relación con la realidad

Tanto para la ficción como para la no ficción, la relación con la realidad se replantea a partir del uso de formas narrativas en las que se abren las posibilidades y se debilitan los límites. A partir de lo que hemos visto en los apartados anteriores, la ficción ofrece la posibilidad de crear mundos complejos para construir una visión de los mismos. También permite la representación de universos específicos desde una cuidadosa apuesta estética. En este sentido, la relación de la ficción con la realidad se da en relación con las posibilidades

³¹² Marc Ferro, Rafael de España, y J. M Caparrós Lera, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 1995), 37.

³¹³ André Bazin, *Jean Renoir, Periodos, filmes y documentos*. Barcelona: Paidós, 1999 p80. Citado por Quintana, *Fábulas de lo visible*, 134.

narrativas y estética que esta contiene. La utilización de las estructuras y las estrategias discursivas de la ficción para los contenidos de la realidad abren la posibilidad de encontrar puntos vista inéditos sobre temas y problemas. La ficción ofrece la posibilidad de reconstruir episodios y generar una aproximación más cercana. Sin embargo, estas exploraciones de lo real se pueden confundir con las exploraciones de los géneros de la *no ficción*. Tampoco se inscriben en la tradición de movimientos que han abanderado el desarrollo de géneros documentales de carácter etnográfico, reflexivo, de investigación o información. Del mismo modo, tampoco es posible, ante la presencia de la puesta en escena, del trabajo con actores y guiones que crean argumentos hablar de no ficción. Se trata más bien de una estilización de las formas de acercarse a lo real mediante la adopción del control de la creación.

Por su parte, las formas de la *no ficción*, incluso del documental como una de sus expresiones más rigurosas, buscan que su aproximación a lo real sea creativa y que tenga una estructura narrativa coherente, incluso ya no podríamos afirmar que la búsqueda de la verdad siga siendo su objetivo principal. Por ejemplo, estrategias como la puesta en escena que ha sido un recurso usual desde los inicios del documental para reconstruir situaciones específicas con el fin de registrarse o preservarse se transforma mostrando el artificio como en *Los Rubios*. Sin embargo, para casos de hechos históricos o violencia puntual, en *Bolivia*; la puesta en escena requiere mayor complejidad y elaboración porque se trata de una reconstrucción que inserta un punto de vista un tratamiento estético a través de un argumento que la distancia de la recreación documental.

La dificultad de hablar de documental en la actualidad radica en que la posibilidad cada vez más cercana de presenciar la vida en vivo y en directo por medios diversos, en canales de libre circulación y producida con diversos objetivos, ha puesto en cuestión las estrategias de legitimación y ha desgastado el dispositivo en que estaba afincada su credibilidad, hasta producir casi el efecto contrario, la sospecha de falsedad.

Por otra parte, la retórica con la cual se construye la verdad en el documental será más efectiva que la autenticidad de la imagen mimética produciendo un efecto persuasivo fundamental. Para el caso que nos interesa, el problema de la verdad o de la credibilidad no se suscribe *a priori* con los postulados del género documental, o de la *no ficción* en general, según los cuales la garantía de estar haciendo una película realista, sumada a la ética de un director tranquilizarían al espectador respecto de los problemas propios de la representación.

Estar situados en el terreno de la ficción con sus condiciones específicas, es decir, el trabajo con actores, locaciones, la existencia de un guión y la fabricación de un universo, serían factores tranquilizadores para el espectador, que en cierta medida tiene claras las reglas de la ficción. Sin embargo, lo que se pretende es justamente lo contrario, plantear a partir del uso de estos elementos cuestionamientos y reflexiones sobre hechos o situaciones particulares. A su vez, los documentales contemporáneos amplían el marco de relación del sujeto y el hecho narrado, lo que ofrece relatos con mayores matices y con posturas menos ideológicas. En ambos casos, la relación con la realidad se replantea en un marco de mayor maniobra. Además, debemos considerar que las posibilidades de interpretación también se dan de acuerdo a la concepción que se tenga del cine, bien sea como productor cultural, como búsqueda de la verdad, como expresión artística, o como documento histórico.

CAPITULO II

DESDE DÓNDE SE NARRAN LAS HISTORIAS

El uso de los recursos narrativos con los cuales se construyen las películas cambia de acuerdo con las transformaciones discursivas en los distintos momentos de la historia. Como hemos visto, los diversos propósitos buscan formas de expresión diferenciadas, lo cual además de hacer parte de lógicas de producción, tiene que ver con la relación que se establece con la realidad como un referente inmediato de los contenidos; y con el público que debe establecer el marco de la comprensión. Cuando la relación con la realidad se da en torno a la búsqueda de la verdad, como sucede en la conceptualización documental, se esgrimen argumentos como la presencia de personajes en lugar de actores y de historias reales en lugar de imaginarias. Así mismo, se apela al punto de vista como el elemento que le imprime un carácter interpretativo de la realidad. Adicionalmente, se realiza una selección, y se plantea un orden para la presentación de la información. Sin embargo, como veremos en los siguientes análisis, la ficción construye igualmente un punto de vista, puesto que más allá de la declarada relación con hechos reales, este concepto permite reconocer cómo la construcción de estas historias, al igual que en el cine documental, tienen propósitos expresivos, artísticos y políticos.

La relación de la ficción con la realidad en el corpus de películas que estamos trabajando, expone criterios diferenciadores a través del uso de puntos de vista en los que la mirada objetiva no es la única opción para aproximarse al mundo. La ficción se convierte en una mediación en la que el cineasta expresa el punto de vista de la narración en sus múltiples acepciones, tanto perceptivas como cognitivas e ideológicas. En el presente capítulo analizamos el punto de vista como integrador de varias miradas y el conocimiento que esto nos ofrece sobre realidades concretas.

1. El punto de vista como categoría de análisis

La narración sea ficción o documental buscará tener un punto de vista sobre el tema abordado. La polisemia del término permite que este sea entendido de múltiples formas, las cuales comprenden tanto el emplazamiento de cámara como la visión de mundo de quien se expresa a través de la película. Desde esta premisa veremos varias de estas acepciones y las propuestas teóricas desde las que se ha entendido el concepto. Así mismo, a través del análisis de las películas observamos cómo es usado el concepto y cómo este uso nos obliga a replantear algunos aspectos del mismo.

El punto de vista como una categoría narrativa, ha sido explorado en función del lugar del narrador-espectador, sin embargo, hay que tener en cuenta que para el cine, el punto de vista es una categoría que se complejiza en relación con sus antecedentes en literatura. Como lo expone Josep María Catalá:

En el momento en que la cámara traspasa la *línea del proscenio* y se introduce en la escena, el encanto del punto de vista único se rompe y se crea la posibilidad de múltiples puntos de vista, todos ellos en principios igualmente válidos. Al mismo tiempo se acaba con la estética del espacio absoluto y homogéneo que había perdurado con la cinematografía primitiva y se da la posibilidad de un espacio tan relativo como los nuevos puntos de vista. El espacio fílmico será de ahora en adelante relacional de formas virtualmente cambiantes a través de las distintas posiciones de cámara³¹⁴.

La noción que ofrece este autor aclara y complementa el planteamiento de otros autores que, como veremos más adelante, buscan estandarizar esta categorización con fines analíticos. Uno de los aportes de Catalá en esta materia tiene que ver con su conceptualización de la narración distante como el marco de lo real, en el cual se desarrolla la acción y se deja reglada la subjetividad a algunos episodios. Esta propuesta procede de la idea de que «incluso aquellas experiencias más alejadas del realismo se producen siempre en el seno de una determinada concepción de realidad»³¹⁵. En el corpus con el que estamos trabajando el punto de vista aparece de diversas maneras, en algunas de ellas

³¹⁴ Josep Ma Català, *La Puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (Barcelona [etc.]: Paidós, 2001), 138.

³¹⁵ *Ibid.*, 140.

más evidentes que en otras. Aunque este concepto presenta una declarada complejidad, su aplicación nos permite abordar múltiples aspectos del filme, lo que lo convierte en una categoría significativa para nuestro análisis. Consideramos pertinente aclarar que el punto de vista desde el análisis fílmico está orientado principalmente a la identificación del enunciador y a cómo este se presenta a través de elementos cinematográficos. Sin embargo, más profundamente el punto de vista se vincula con la manera como se construye la realidad en la que se enmarcan los hechos; con la concepción de mundo del creador y las implicaciones políticas de la misma. Un análisis sobre el punto de vista, por lo tanto, deberá procurar incluir no solo la descripción del encuadre, el mundo perceptivo y el uso de ciertas convenciones visuales, lo cual sin duda es necesario, sino también la significación del mismo en la integralidad de la película. Sobre este último aspecto es pertinente mencionar los planteamientos de Casetti y Di Chio al respecto, según lo cual el punto de vista presentaría una triple acepción: «el primer caso expresa una acepción estrictamente “perceptiva” del término; el segundo una acepción “conceptual”; y el tercero una acepción que podríamos llamar “del interés”»³¹⁶. A cada una de estas acepciones se asocia una operación así: *ver*, *saber*, *crear*. Como lo plantean diversos autores, el punto de vista también se completa con la función que cumple el espectador, a la cual podríamos asignar una acepción interpretativa y a ella se le asociaría la operación de *conocer*.

Como ya lo hemos dicho, el punto de vista es uno de los aspectos fundamentales del análisis fílmico, sin embargo, no se trata de un concepto exento de confusiones y problemas de definición disciplinar. En el cine, el peso visual de la imagen fílmica ha requerido el replanteamiento de esta categoría proveniente de la Teoría Literaria. Como lo sostiene Stam, el punto de vista:

Es un asunto que condujo a un campo de actuación más específico y definido para la teoría del relato cinematográfico [...], generalmente entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la

³¹⁶ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona [etc.]: Paidós, 1991), 236.

perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional³¹⁷.

Así mismo, el autor afirma que este resulta ser una de las áreas de mayor dificultad y confusión en el análisis fílmico. Parte de la dificultad que enuncia Stam se genera porque el punto de vista es el concepto sobre el cual recae el peso semántico de la obra, pues a través de él se expresa una determinada visión. Si bien, el punto de vista puede estar depositado en el protagonista, en un personaje particular, en el narrador o en el autor, consideramos que dicha separación de las instancias enunciatoras se dificulta debido a que todas ellas se ponen en juego al momento de situar una postura de interpretación frente al espectador. En este sentido, a través del análisis visual podremos acceder a la distinción del punto de vista, quiere decir que podremos saber sobre quién recae la perspectiva de la acción determinada o en otras palabras quién ve. Nuestro interés en aclarar la noción de punto de vista, además de la utilidad que esto pueda tener en relación al estudio del filme, radica en la necesidad de conocer la identificación que se produce entre el espectador y el punto de vista del filme.

El punto de vista cinematográfico se ha construido a partir de planteamientos teóricos de otras áreas, en este sentido, los aportes de Genette han sido significativos, sobre todo en relación con la focalización. Sin embargo, las limitaciones de este modelo para su aplicación en el cine se deben, según André Gaudreault, a la reunión en el concepto de focalización de dos procesos: ver y saber. Este problema implica que para el cine se debe tener en cuenta la diferencia entre ambas. Así el modelo de Genette será útil en relación a la cognición de los personajes y el narrador, pero deberá diferenciarse de la expresión de percepción denominada *ocularización*. Este último concepto puede entenderse de dos maneras: «o bien está anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis y se produce entonces una *ocularización interna*, o bien no conlleva una tal mirada y es una *ocularización cero* (Jost, 1983)»³¹⁸ Este modelo

³¹⁷ Robert Stam, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine Estructuralismos, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, trad. José Pavía Cogollos (Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Paidós Iberica, s. f.), 106.

³¹⁸ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico: cine y narratología* (Barcelona [etc.]: Paidós, 2001). 141

nos parece mucho más adecuado a las necesidades del análisis fílmico, sobre todo porque permite diferenciar la construcción narrativa desde la mirada. Una precisión que agrega el autor es la especificidad de la *ocularización* interna primaria y secundaria. La primera en relación con la imagen que se emplaza en el lugar de la mirada del personaje, y la segunda determinada por los *raccords*, por contextualización y por el respeto a las reglas *sintácticas*³¹⁹

2. Múltiples miradas

Comenzaremos nuestro análisis con *La sombra del caminante*, opera prima del colombiano Ciro Guerra y una de las primeras películas de la nueva generación de cineastas colombianos. Lo primero que debemos señalar es su decisión de trabajar el blanco y negro como parte de las elecciones estéticas y su intención de construir un relato en el que la fuerza de los personajes define sus acciones. Igualmente en el tratamiento presenta un giro significativo en el tema de la violencia, alejándose de la representación figurativa en busca de un acercamiento metafórico y simbólico. La historia de dos personajes que se encuentran y que están unidos con un lazo que desconocen se convierte en la metáfora de una sociedad atravesada por la violencia, unida por la sangre que ha corrido y corre tras años de conflicto. La historia no tiene tintes políticos, ni discurso ideológico, sino que se trata de una obra intimista en la cual los personajes se sitúan en una ciudad con la que van compenetrándose, observándola y siendo observados.

Esta película además del carácter estético desde el que se aproxima al problema, le plantea al espectador un desafío en la interpretación: primero porque se trata de una puesta en escena menos espectacular pero más significativa; segundo porque no hay una representación figurativa el conflicto y; tercero porque exige repensar el problema de violencia sin prejuicios ni cargas morales, sino desde la condición humana. Aunque al final de la historia y del filme terminamos conociendo los móviles de los personajes y su vinculación con el presente, el

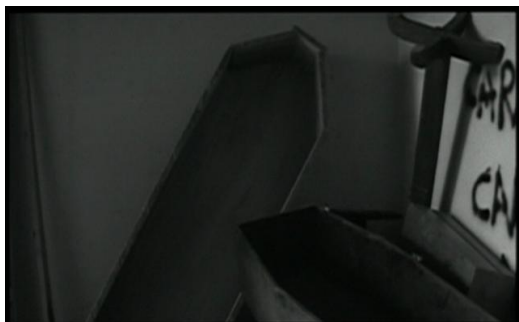
³¹⁹ Ibid.

relato se mantiene mediante la información que ocultan los protagonistas, es decir, que solo hasta este momento el espectador podrá asociar las relaciones de los hechos con la historia que los antecede. El tratamiento propone una reflexión que está más allá de la temporalidad y del sesgo político, aunque se trata de un asunto contemporáneo no le asigna una ubicación temporal específica. La película vincula la violencia a un espacio de irracionalidad y de descontrol en el cual no es posible encontrar justificaciones. En este sentido, la relación causa efecto no funciona más allá de la comprensión de secuencias de la película, pero dicha funcionalidad no se puede extrapolar, ni a la historia, ni al contexto.

El punto de vista es una de las estrategias narrativas más relevante por medio de las cuales se plantea la historia y a través de la cual se define parte de la significación del filme. En *La sombra del caminante* se presenta una focalización interna variable, aunque la mayor parte del tiempo recae sobre el personaje principal, quien en el argumento tiene el conocimiento de la historia. Esto se justifica porque en primer lugar este personaje es el que encarna la premisa principal de la película *volver a empezar no es fácil*, y este será su objetivo. Y segundo porque el punto de vista del personaje es el que da lugar a las acciones principales y es además el que mantiene el misterio que sostiene la trama. Además de este conocimiento, dicho punto de vista se expresa a través de la *ocularización* interna primaria que nos permite acceder a la mirada de personaje, y lo cual además se refuerza por un efecto de ralentí en la imagen, y un efecto de audio, que se irán justificando a lo largo de la película.

En esta obra tanto la *focalización* como la *ocularización* son variables, es decir que se trasladan a otro personaje, y en el caso de la *ocularización* las variaciones pueden ser *interna primaria* y *secundaria*, o *cero*. Desde la secuencia inicial, el punto de vista de protagonista se pone de manifiesto, tanto en la construcción visual como en la significación de las acciones. El uso de planos detalle en la construcción de la silla, enfatizan la importancia del objeto y de su construcción. Por el contrario, el uso de planos generales en la ubicación del personaje en la ciudad amplían en contexto de la acción y le permiten al espectador conocer el espacio en que se desarrollará la historia. En esta

secuencia se hace uso de la *ocularización interna, primaria y secundaria*, lo que nos ubica en su punto de vista. Así mismo, la *ocularización cero* se usa para distanciarse del personaje y ver la acción en el contexto.



Ocularización cero



Ocularización interna secundaria



Ocularización cero



Ocularización interna primaria

Primera secuencia. La sombra del caminante

Tanto la primera acción, en la que *el hombre de la silla* hace la estructura a partir de un ataúd, lo que da cuenta de que su búsqueda está en directa relación con la muerte; como la construcción visual de la misma, presentan el punto de vista del protagonista. Así mismo, se hará presente el punto de vista del autor en informaciones específicas, como por ejemplo, en la ubicación del oficio en el espacio original en el departamento del César de donde es oriundo. En la trama, el oficio de pasar personas de un lado al otro del río se justifica a partir del origen del personaje, puesto que según él le cuenta a Mañe, se trata de una práctica que le enseñó su padre, como también lo único que le enseñó a escribir fue el costo del pasaje. El desplazamiento del *hombre de la silla* a un mundo urbano hace que se pierda su sentido original: que el pasajero no se mojara los pies. El objetivo se traslada a la búsqueda del protagonista de rehacer su vida a través del retorno al origen. El punto de vista acentúa la mirada del personaje principal tanto desde

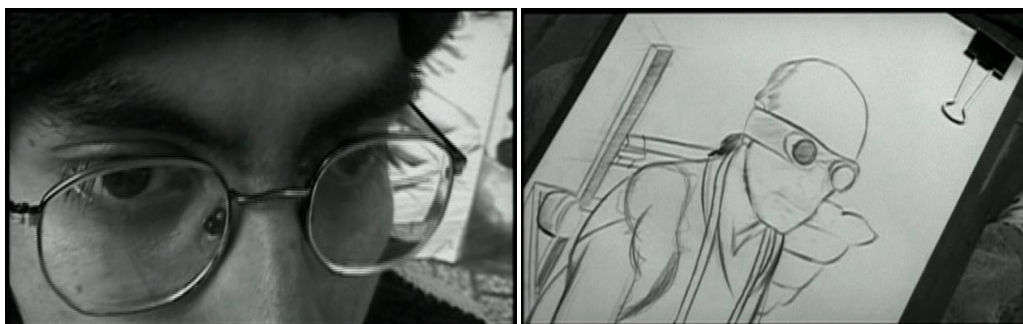
este uso de la ocularización como desde la focalización. La relación entre los dos personajes se articula desde la limitación de la información, que es la misma que tenemos como espectadores. La información que solo conoce el *hombre de la silla* es determinante para explicar acciones, decisiones y sentimientos de los personajes. Sin embargo, esta información que permanece oculta es la que le da sentido a la historia, y por lo tanto, existe una necesidad narrativa de que esta información sea conocida. A través de este ocultamiento se crea una tensión entre ambos personajes, puesto que en la narración será Mañe el encargado de hacer que la información emerja. Esta relación podemos entenderla desde el análisis conversacional, porque la estrategia empleada es ubicar a los miembros de la conversación en dos puntos dispares, violando de este modo el *Principio de Cooperación* propuesto por Grice (1975), que dice «haga usted su contribución a la conversación tal como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga»³²⁰

De este modo, el punto de vista del personaje principal se impone mediante la negación a cooperar, pero esta carencia de información se compensa con su empeño y disposición de construir una amistad. La fuerza del personaje principal está acentuada en la diferencia física que tiene en relación a Mañe, porque es la que permite ayudarlo, socórrerlo o defenderlo. Sin embargo, esta fuerza se reduce cuando se impone el punto de vista del narrador, lo que sucede por ejemplo en la escena en la que Mañe le enseña a escribir. La situación surge porque al *hombre de la silla* le han dado un papel para que pueda trabajar en la calle, sin embargo, no puede leer lo que dice y es en este momento que Mañe le propone enseñarle.

Aunque *el hombre de la silla* acepta, su incomodidad es notoria, su torpeza para tomar un lápiz es evidente y el no poder dominar una situación en apariencia simple lo exaspera. En esta secuencia confluyen el punto de vista del narrador, del personaje principal y del secundario. Por una parte, la ansiedad declarada del protagonista nos ubica en su perspectiva y anticipa la dificultad que tendrá, pero la fuerza de la acción recae en Mañe, quien ahora tiene un rol más activo. Así, la

³²⁰ Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tuson, *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso* (Barcelona: Ariel, 1999), 201.

construcción de la acción desde la composición, el montaje y la música dejan entrever el punto de vista del narrador y del autor. La imagen se construye a través de planos detalles de lo que está escribiendo *el hombre de la silla*, sin cuidar la inclusión de escorzos o detalles de la acción —como si pasa en la secuencia anterior cuando vemos a un artista callejero que sentado en la acera observa y dibuja al cargador— lo que genera un desajuste entre la *ocularización interna primaria* y la *ocularización cero*. Los planos detalles se enlazan por fundidos con planos medios de los personajes, y además está acompañado por una música incidental que edulcora el momento. En cambio, en la secuencia del dibujo que la precede, la construcción se produce de manera más clara alternando la *ocularización interna primaria* y *secundaria*.



Ocularización interna secundaria

Ocularización interna primaria



Ocularización cero

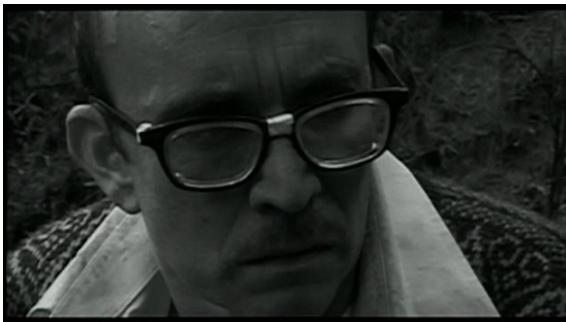
Ocularización cero

Secuencia del dibujante. La sombra del caminante

Además, esta secuencia puesta en medio del relato nos permite reconocer un punto de vista extra que se sitúa al margen de la historia. Se trata de un espectador de la acción, un observador que desconoce la trama, pero para quien el personaje no pasa desapercibido. Incorporar este punto de vista abre la interpretación del relato como una narrativa sobre la memoria, el conflicto y sus

víctimas, y nos propone proveniente de sociedad civil que expectante espera ver como seres anómalos actúan, pero sobre todo cargan sus culpas.

Como hemos dicho, el punto de vista predominante es el del protagonista y es quien lleva a cabo acciones heroicas. En la secuencia final queda claro que el secreto que él guarda es lo que controla la historia, y que las consecuencias que traerá descubrir la verdad será el fin de la relación entre Mañe y él. En la secuencia final el punto de vista se comparte entre los dos personajes, primero a través de un montaje plano contra plano de una conversación en la que *el hombre de la silla* dirá todo lo que estuvo ocultando. Pero después, cuando la confesión empieza a relacionarse con los acontecimientos violentos ocurridos en el pueblo de Mañe, con la muerte de los parientes y con las lesiones de su cuerpo, su disposición cambia así como el encuadre y el plano, es decir que el punto de vista se distancia.



Plano contra plano.



Mañe da la espalda a su interlocutor.

La sombra del caminante

La disposición de los personajes al inicio de la confrontación demostraba su decisión para defender la amistad afrontando la verdad, sin embargo, se trata de algo difícilmente tolerable y de ahí la necesidad de cambiar de lugar. Además, esta distancia permite que la identificación con el protagonista se rompa y el punto de vista se traspase al espectador, quien al igual que Mañe tendrá que afrontar la verdad. Aunque este no es el final de la película, si es el final de relación de ambos, y queda claro que existe una imposibilidad para construir relaciones filiales sin saber la verdad, pero justamente enfrentarla resulta insoportable. En este momento el espectador tendrá que repensar su identificación con el personaje,

pues a pesar de la confesión, de la posición en que se encuentra y de las causas que expone para sus acciones del pasado, él mismo sabe que no hay perdón posible. Después de esta versión el espectador conoce un rostro del conflicto lleno de contradicciones, el juicio al protagonista estará ahora dividido entre sus acciones antes de saber quién era en realidad y ahora que lo sabemos. Finalmente se revela que la identificación no estuvo puesta sobre un personaje inocente, un marginal desvalido, sino sobre un asesino, sobre el culpable, y esta revelación replantea los sentimientos hacia él.

El punto de vista en *La sombra del caminante* nos permite realizar las operaciones antes enunciadas, pero más allá de ello, a través de él podemos entender un poco mejor la complejidad de la historia que nos cuentan y el contexto donde se sitúa. En esta película, el punto de vista presenta un régimen en el que las categorías propuestas por Jost son de gran utilidad y se alternan en la narración. Por otra parte, la presencia del autor se hace evidente en algunas escenas que no podrían ser solamente entendidas desde la ocularización cero, sino que se trata de una mirada interna a la diégesis que dirige su atención a aspectos sobre los que propone un diálogo con los espectadores.

3. La historia vista/contada a través de un narrador

Otro elemento en el que puede concentrarse el punto de vista es la figura del narrador. En nuestro corpus encontramos esta figura en dos películas, en *La estrategia del caracol* y en *Soplo de vida*. En *La estrategia del caracol* se presentan dos elementos iniciales que determinan el punto de vista: el narrador y los *flashback*. Como lo mencionamos en la segunda parte, un culebrero será quien haga las veces de narrador que le cuenta la historia a un periodista, a partir de esto la película se desarrolla mediante dos *flash back* de la conversación. En la primera escena el narrador nos deja saber que el hecho al que refiere sucedió hace aproximadamente seis años, que él estuvo y lo vivió y que la situación del momento en que se produce la historia no es una novedad para él. De este modo, es la visión del narrador, que es quien mejor conoce la historia y, por lo tanto, el

punto de vista será *conceptual* o *cognitivo*. Visualmente, y soportado en que es un periodista quien llega al lugar en busca de la historia, se introduce la cámara y se usa de manera que a través de la continuidad se le otorga el punto de vista *perceptivo*. Una vez iniciado el relato con las aclaraciones de Calle Isaza, la historia, en la que predomina la *ocularización cero*, comienza tras un fade a negro. Como lo propone Catalá, este punto de vista sirve para determinar el marco de realidad en el que se produce la historia. Así mismo, la figura del narrador funciona como un mecanismo que permite que la historia se cuente casi en su totalidad desde un emplazamiento de cámara que podríamos decir se corresponde con una *ocularización cero*. Solamente se utilizará una *ocularización interna* en momentos específicos en los que se quiere dar relevancia a la postura de un personaje, y siempre secundaria. De este modo, aunque los *flashback* nos lleven a la acción y la voz del narrador da paso a la de los personajes, será su visión la queda instalada en la película.



Calle Isaza con el periodista.

Introducción de la ocularización cero.

La estrategia del caracol

A través de esta estrategia la historia se presenta con un prefacio y una coda que le dan un marco explicativo y la contextualizan. El punto de vista del espectador está representado en el periodista que escucha atento y pregunta por el sentido de todo esto.



Calle Isaza durante el desalojo de la casa Uribe y en el comentario final.

Por otra parte, el narrador toma parte en el desarrollo de los hechos y como parte del grupo vecinal tiene roles en toda la estrategia para resistir el desalojo de la Casa Uribe. Finalmente, la credibilidad de la historia se legitima con la presencia del personaje y la comprobación de que lo que dice es cierto, un indicio de esto es su experiencia dando declaraciones a la prensa, que visual trae la figura del narrador al argumento de la película y nos recuerda, que es él quien nos cuenta la historia.

Las dos producciones que acabamos analizar se ubican en los extremos del periodo que estamos trabajando, mientras que *La estrategia del caracol* se estreno en 1993, *La sombra del caminante* es de 2004. En ambas el punto de vista se adecua al carácter de la película. Mientras que *La estrategia del caracol* es una película coral y está centrada en un hecho, *La sombra de caminante* está centrada en los personajes y en sus historias personales. Así mismo, *La sombra del caminante* se desarrolla en un contexto en el que la voz propia, la mirada y la subjetividad se han instalado en las narrativas, mientras que en *La estrategia del caracol*, más bien recoge el reclamo por la desarticulación social, por el fin de la utopía y la pérdida de la dignidad. Aunque no explora la subjetividad a través del punto de vista, tampoco deja que la narración sea completamente objetiva, para ello abre y cierra la historia con las explicaciones respectivas articuladas con el argumento principal y con una meta historia que invoca situaciones extracineamatográficas.

Otra producción que cuenta con la figura del narrador es *Soplo de vida*. Como parte de las reglas del cine negro, género en el que se inscribe la película,

el narrador está encarnado en el detective Roque Fierro, protagonista del filme. Como ya lo mencionamos en la segunda parte, la película es un *road movie* para llevar las cenizas de la mujer asesinada a su pueblo. Las relaciones entre los personajes se dan en torno a la muerte de esta enigmática mujer, a la resolución del caso y a lo que Fierro tendrá que conocer sobre su propia vida. La estructura de montaje de la película, mediante la cual se va narrando la historia por medio de *flash back* hace de Fierro un narrador omnisciente, sin embargo al inicio de la historia tampoco él sabía quién era la mujer asesinada y cuáles eran los móviles del homicidio. La narración inicia una noche cuando el detective Fierro le cuenta al Mago y al taxista la historia del crimen mientras se dirigen al lugar donde depositaran las cenizas de Golondrina. Para descubrir la identidad de esta mujer y de los móviles de su muerte el detective se ve obligado a investigar el pasado reciente de la fallecida, y para esto recorre distintos lugares en los que ella estuvo e indaga por las relaciones con en las que se vio involucrada.

La película empieza con imágenes de archivo de la tragedia de Armero que sitúan al espectador en el tiempo y el espacio en que se desarrolla la trama. El argumento no está basado en hechos reales, ni en ella participan personajes no actores, sino que por el contrario, Ospina trabaja con un elenco reconocido. Sin embargo, el anclaje de la historia y de los personajes a la realidad nos recuerda que el género tiene una raíz ciudadana. Del mismo modo, es posible rastrear que entre los rasgos del género se encuentra la capacidad para reflejar desde una perspectiva crítica el marco referencial al que alude la ficción³²¹. Lo mismo sucede con la intención de marcar un momento preciso y claro con el uso de imágenes de archivo de una tragedia nacional fácilmente identificable.

La película explora las circunstancias de la vida nacional que proveen la historia de hechos turbios y personajes criminales para configurar un relato crítico y que propone una reflexión en dos sentidos respecto a la sociedad en la que se ubica la historia y frente al uso de los mecanismos narrativos.

³²¹ Carlos F Heredero y Antonio Santamarina, *El Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica* (Barcelona [etc.]: Paidós, 1996), 202.

Inicialmente, el investigador no se encuentra involucrado con la mujer muerta, ni con los acusados, pero paulatinamente su pasado empieza a aparecer. En las primeras indagaciones se encuentra con Estupiñán, un policía corrupto y el causante de que Roque Fierro fuera expulsado del servicio. La investigación sobre el asesinato conduce a Roque Fierro al casino *Ambassador*, propiedad de los Ariza. Allí conoce a Irene, la hermana de Medardo Ariza, un político que estaría vinculado a la muerte de *Golondrina*. Irene niega que su familia esté involucrada con la mujer encontrada, para ella la única preocupación es que su esposo ha desaparecido. Esta razón la lleva al Hotel Las Nieves, donde nuevamente se encuentra con Roque Fierro. Este encuentro sirve para mostrar otra faceta del investigador, su ambigüedad. Simpatiza con Irene al punto de revelar sus sentimientos, pero además ella le da dinero para que concluya la investigación, esto parece comprometerlo y hacerle perder su independencia. De igual manera sucede cuando tras seguir a Estupiñán, Roque Fierro llega a Medardo Ariza, quien intenta sobornarlo. El desarrollo de los hechos nos hace pensar que Fierro carece de escrúpulos y acepta el dinero que los Ariza le ofrecen para no continuar con su investigación. La desconfianza es un rasgo fundamental del protagonista del cine negro, Fierro actúa en coherencia con este principio. Su lealtad es con la investigación y con el deseo de hacer justicia. En todo momento Estupiñán estará hostigando y Fierro tendrá que deshacerse de él si quiere llevar la investigación hasta las últimas consecuencias. En el camino irá encontrando las pistas y avanzando en la investigación que le permitirán dar con el paradero del marido de Irene y lograr que Medardo Ariza confiese su relación con *Golondrina*.

La ubicación temporal que se reafirma a través de las imágenes de archivo de la avalancha de Armero obliga a los espectadores a repensar el efecto de la ficción. La inclusión de estas imágenes abre una vía de análisis de las implicaciones del género que trasciende el modelo del cual proviene y se convierte en una posibilidad para construir narrativas locales. Si como lo propone Gardies «es en los primeros momentos del film donde se fija el problema abordado por la ficción y el género para una buena recepción»³²², lo que *Soplo de vida* nos

³²² André Gardies, *Le récit filmique* (Paris: Hachette, 1993), 44.

propone es una mirada realista instalando en los primeros minutos las imágenes documentales de Armero. Aunque no se trate de un uso de la *ocularización* como tal, el punto de vista del autor se presenta mediante la incursión de pasajes como este o como el de la carrilera que vimos en la segunda parte.

Si bien la película se inscribe en las reglas del género, el inicio con las imágenes de cuerpos calcinados, de angustia y desesperación rompen la diégesis de la ficción diferenciándolo de la noción original del cine negro norteamericano. Así mismo, la imagen del desaparecido municipio vuelve a estar presente cuando el Mago le cuenta a Fierro que él y la asesinada eran del mismo lugar. Las imágenes que se presentan en este momento son un recorrido que no presenta mayor estilización en su composición ni en su tratamiento. Lo mismo sucede cuando Fierro le cuenta a la hermana de Ariza sobre la pérdida de su mujer y los esfuerzos por encontrarla. Se insertan imágenes que aunque pertenece a la historia se diferencian en su tratamiento y su aporte al desarrollo del argumento no es significativo.



Cuerpo calcinado en Armero.

*Imágenes del pueblo arrasado por la avalancha.
Soplo de vida*

Cuando se habla de la producción fílmica en relación con géneros fuertemente codificados, como sostiene Gardies «no hay lugar para la ambigüedad, la convergencia de la información reiterada despeja cualquier duda que subsista»³²³. Sin embargo, la propuesta de Ospina dista de la tesis del teórico francés y demuestra que incluso en el universo de la ficción, y siguiendo las reglas de géneros claramente definidos, es posible romper el hermetismo de la codificación y ampliar los límites de la representación. De esta manera se produce

³²³ Ibid.

la apropiación de las características del género para llevarlo a un ámbito distante del original.

La narración se da en tres tiempos que se identifican claramente, el primero de ellos es el presente en el que Fierro narra la historia, el segundo es el tiempo de la historia que corresponde a la investigación que realiza el detective para llegar a establecer las causas de asesinato de la mujer, y el tercero son los últimos días de Golondrina cuando vivió en el Hotel Las Nieves. Este último además está relatado por personajes como Medardo Ariza o Jacinto, trabajador del Hotel y se hace uso de la imagen en blanco y negro para diferenciar los tiempos. Las múltiples voces que aparecen en esta película, incluida la del propio Ospina, generan una relación de mayor complejidad, puesto que amplían la posibilidad de conocer el entramado de corrupción y el contexto en el que se desarrolla la historia. Los puntos de vista están expresados en recursos como: el narrador y la voz en off, las acciones del argumento, la diferenciación de la imagen en blanco y negro y la presencia de imágenes de archivo.

4. La narración desde adentro

En *Bolivia* encontramos una *ocularización* que media entre las dos categorías propuestas por Jost (1983). Aunque en principio pueda pensarse que se trata de una *ocularización cero*, puesto que no representa la mirada de ninguno de los personajes, no es interna ni primaria ni secundaria, consideramos que tampoco se corresponde con la conceptualización en la que Jost retoma los planteamientos de Genette para conceptualizar la *ocularización cero*, según los cuales: «el [...] foco se halla situado en un punto del universo diegético elegido por el narrador, *fuera de todo personaje* y que excluye por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera»³²⁴. En *Bolivia*, justamente este foco se convierte en un trasmisor de pensamientos y emociones, además de elementos en los que se anticipa lo que pasará en la historia. El lugar de la cámara tampoco se

³²⁴ François Jost, *El Ojo-cámara: entre film y novela* (Buenos Aires: Catálogos, 2002), 101.

propone desde una distancia de encuadramiento que permita ver, sino que su ubicación es interna sin que represente la mirada de ningún personaje.

Antes de analizar algunos aspectos de la relación espacial que se construye en *Bolivia*, nos gustaría señalar algunos antecedentes de la producción y de la historia. En primer lugar, aunque se trata de una producción argentina, Israel Adrián Caetano su director es de origen Uruguayo. La historia tiene dos antecedentes relevantes: primero, la muerte de un brasilero a golpes por parte de hinchas argentinos cuando cantó un gol hecho por Nigeria; y segundo, como lo han registrado la crítica y la ficha técnica, la película se basó en un cuento corto de Romina Lafranchini. Otro elemento que nos interesa tener en cuenta es que Freddy y Rosa, los protagonistas de la película, son no-actores.

Bolivia ha sido catalogada como una película modesta, sin embargo, es bastante arriesgada en el manejo del lenguaje cinematográfico. Tiene una estructura lineal en la que el manejo del tiempo acompasa el desarrollo del conflicto. En las maneras de transitar el principal procedimiento es el corte, notorio sobre todo en secuencia inicial, donde la yuxtaposición de planos fijos y cerrados sobre objetos pequeños describen el lugar donde se desarrolla la historia. Particularmente, la mirada fija sobre los objetos muestra su naturaleza y los dota de significación, por ejemplo, llama la atención sobre el mobiliario del bar, las tazas, las copas, la cafetera, algunas fotografías de equipos de fútbol, todo esto los hace parte del mundo donde transcurre la acción, un mundo poblado de cosas ordinarias, un lugar donde no tendría que pasar nada extraordinario.



Yuxtaposición de planos detalle fijos. Bolivia

Aunque predominan planos cerrados, se alternan con algunos planos abiertos del local, que tiene por objetivo ubicar al espectador en el espacio, pero al mismo tiempo presenta un punto de vista propuesto por la película, pues aunque no se trate estrictamente de un *ocularización interna primaria* la cercanía de estos planos anuncian la subjetividad de la mirada en la historia.

Así mismo, mientras estas imágenes se van yuxtaponiendo en forma de álbum fotográfico, escuchamos en la voz de Enrique, dueño del restaurante, la descripción de lo que sucede en el lugar: la hora de ingreso, lo que pasa en el día, los momentos de mayor afluencia y trabajo, las preguntas de rigor al recién llegado, si tiene papeles, hace cuánto llegó y, finalmente, la pregunta que nos introduce en el que será el tema central de la película, si aprendió a hacer asados en Perú, a lo que el personaje responde: *yo no soy peruano, soy boliviano*. En estos primeros trazos nos dan una generalidad de lo cotidiano del restaurante.

La ubicación espacial en el restaurante y la descripción mediante detalles alusivos al oficio que realizará Fredy construyen un *espacio definido*³²⁵, es decir, aquel que aunque el encuadre de las acciones lo limite ya ha sido mostrado y la cámara puede moverse en él con mayor fluidez. El ochenta por ciento de la película sucede en el interior del local, por lo tanto su configuración como espacio permite que la cámara se integre a él y tenga emplazamientos diversos: desde ambos lados de la barra, entre las mesas, o entre la barra y la parrilla. Así, la mirada desde la que se cuenta la historia deja de ser una mirada distante de encuadres completos y se convierte en la de un narrador que está contando la

³²⁵ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 141.

historia desde adentro. Podríamos decir que esta narración está realizada desde un punto de vista que no es meramente observacional, sino que más bien se inmiscuye para buscar la expresión de las acciones y la atmósfera del espacio.



Punto de vista intermedio.

Extras del restaurante. Bolivia

La mayoría de los planos son planos cerrados enfatizando las expresiones del rostro de los personajes. Aunque no se trata exactamente de una película coral, los personajes del lugar son descritos e incluidos como parte de una situación vinculante, ya sea a partir de las propias historias, de las alusiones al tema central o en la interacción con los protagonistas.

Así mismo, se destaca otro interior que por la importancia que tiene en la historia y la información que nos aporta de personajes queremos subrayar. Apenas ha transcurrido parte del primer día cuando Fredy pide un adelanto para hablar por teléfono. Por recomendación de Enrique va a llamar a un locutorio ilegal que funciona en una casa cerca del restaurante. El ambiente familiar, el patio interior y la conexión con la familia remiten a la dicotomía del migrante del espacio íntimo, familiar, el allá idealizado sobre el cual recae la memoria³²⁶. Pero también visualmente la construcción que propone Caetano llena este momento de valor y significado de la conexión con la identidad. En este caso una identidad mediada por lo nacional que tiene que ser reiterada por el protagonista, nuevamente confundido con un peruano, a lo que rectifica: *soy boliviano*.

La escena de la casa es construida minuciosamente, se destaca un plano cenital en el que se dibuja el patio. Tras una corta conversación familiar y

³²⁶ Abril Trigo, «Migrancia: memoria: modernidad», en *Nuevas perspectivas desde, sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, ed. Mabel Moraña (Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio : Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000), 282.

cariñosa, en la que Fredy enfatiza que está bien y le dice a su esposa que no tiene de qué preocuparse, vemos como el plano se va cerrando sobre él, la imagen se ralentiza, el tiempo se enrarece, y se escucha en aimara la canción *Ukhamampi Munataxa* de *Los Kjarjas* que anticipa el final de la historia.

Caetano propone un film en el que se cuenta una historia de ficción altamente estetizada. Como lo veremos más adelante con el análisis de *La libertad*, la construcción visual del espacio se propone como una narración en la que la presencia de la cámara es un elemento dinámico y construye el punto de vista. En este caso no se trata de una observación, pues a diferencia del filme de Alonso, *Bolivia* presenta un argumento mucho más elaborado, con mayor complejidad en el desarrollo de los personajes y de la estructura narrativa y dramática.

CAPÍTULO III

LA AUTORREFLEXIÓN COMO EJE DE ARTICULACIÓN

La autorreflexión en el cine integra en la voz del cineasta el comentario sobre el medio y sus posibilidades articuladoras de dos mundos: el mundo representado y el mundo del que proviene la representación. En este procedimiento se ponen de manifiesto las propias inquietudes e interrogaciones sobre el soporte con el que se está narrando.

La reflexión también se dirige a reconocer la posibilidad creadora o *performativa* del cine, y puede hacerlo directa o indirectamente. Si en algún momento la posibilidad creadora del cine estuvo cifrada en su naturalismo y la posibilidad de imitar la realidad, las propuestas reflexivas desplazan esa posibilidad creadora a la concreción de acciones y a las transformaciones vividas a lo largo del proceso de producción, bien sea a través de la construcción del punto de vista, o directamente a través de formas en las que se establece un diálogo con la cámara, tal y como lo veremos en *La libertad*, mediante el uso de la voz en off o de la organización discursiva en el montaje.

A través del análisis de este mecanismo nos ocupamos de mostrar la intervención de los directores en las películas que abordaremos en este capítulo. Pero como veremos, dicha intervención no tiene un interés propiamente interactivo en los términos que lo entiende Nichols, para quien lo performativo se desprende del rol del documentalista que cuestiona e interpela a sus personajes. Tampoco presentan la forma que para Nichols es la más frecuente: la entrevista, ni se produce un encuentro de confrontación entre los realizadores y los personajes. El tipo de intervención que hay en estas producciones presenta características de la modalidad que este autor denomina reflexiva, en tanto «son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos»³²⁷. La reflexión se presenta sobre la forma, pero también revela la propia concepción del cine y de su relación con la realidad. Incluso explora aspectos de

³²⁷ Nichols, *La representación de la realidad*, 93.

la representación fílmica de ficción como en el caso de *Meykinof*, o imaginarios políticos como en *El astuto*. Las formas de reflexión que encontramos en estas producciones tienen el centro de atención más enfocado a las búsquedas estéticas y las posibilidades expresivas del cine como medio de reflexión y de arte que a una interpelación de actores sociales.

La conciencia del dispositivo, como lo veremos en este capítulo se presenta a través de tres estrategias: la construcción visual del espacio junto con la interacción desde la observación, la voz como orientadora de sentido y el montaje como estrategia semántica. Así mismo, vemos como en estas producciones se genera un punto de intersección de tres elementos: el mundo representado, el sujeto enunciador y el cine como lenguaje. Este capítulo está conformado por tres apartados en los que nos ocuparemos de cada una de las estrategias enunciadas.

1. El espacio en *La Libertad*

Como lo presenta Campero «*La libertad* es epifánica. Crea una revelación intensa a partir de una realidad concreta y de acción cotidiana y desde un estado puramente contemplativo, desprendido de la tentación de la interpretación o la búsqueda de simbolismos»³²⁸. A partir de la observación esta producción explora la ambigüedad sobre la forma de representación cinematográfica provocando un interrogante cuando intentamos situarla bien sea como una ficción o como un documental. Las contradicciones son inevitables pues al tiempo que se habla de “realidad concreta”, como lo propone Campero, también debemos contemplar aquello que se encuentra entre dicha realidad como referente y su forma de imagen, donde justamente esa concreción se diluye. La autorreflexión en esta producción presenta un mínimo de intervención, y se da a través de los componentes propios del documental que son más fuertes que los códigos narrativos de ficción. Pero no es posible tampoco restringir la exploración de Alonso a una clasificación típica de documental. Consideramos más bien que esta producción plantea una manera de entender la representación documental en

³²⁸Campero, *Nuevo cine argentino*, 47.

doble vía, en la cual la observación se construye no solo por quien observa, sino también por quien es observado. En este dialogismo se llevan los códigos de la representación hasta el límite, pues construye una observación naturalista que deviene en contestataria.

Las construcciones del recorrido cotidiano, de las secuencias del trabajo de marcar y talar los árboles, así como la negociación de los postes están estrictamente controladas. Más que un producto de observación habría que decir que se trata de la composición de un observador. De esta manera, los hechos que vemos transcurren de manera lógica y natural. La discusión en torno a *La libertad* se ha centrado en resolver si se trata o no de una película documental. Esta incógnita que se ha instalado en la crítica está rodeada de apelativos como: indescifrable, misteriosa o metafórica³²⁹. Es cierto que los procedimientos utilizados por Alonso representan un desafío en lo que a clasificación se refiere, pero este problema se debe también a que el deseo de clasificar este film proviene de un esquema industrial al que no pertenece *La libertad* y esta es la razón por la que resulta un misterio.

Como hemos dicho, Alonso construye una interacción con el personaje y con el público a partir de la composición de las imágenes y de la observación como una manera de construir el espacio. En *La libertad* se logra relevar el movimiento como la materia prima del cine. El movimiento es el punto central de la propuesta estética. Dicho esto es posible apuntalar la diferencia entre *movimiento* y *acción*. Entendemos el primero ligado a los procesos internos y externos de los personajes dentro del plano, a los desplazamientos físicos y a los movimientos de cámara que se vinculan o no con el movimiento del paisaje. La *acción* en cambio está en relación con el relato, y con la progresión dramática del mismo. Para la estructura del relato la acción resulta fundamental pues de ella dependerán los cambios de estado de los personajes. En el caso de *La libertad*, el relato no tiene

³²⁹Al respecto Campero refiere como «Frente a la novedad, el rigor, la creatividad y la pasión que existía de un lado, los defensores del “viejo cine” le endilgaban a las películas de los jóvenes directores que eran “crípticas”, que eran menos amistosas con los espectadores y que vendían menos entradas, sin considerar cuánto habían costado, cómo habían sido financiadas ni cómo se las exhibía» Ibid., 49.

esta necesidad, pues no se ciñe a una estructura que demande puntos de giro o acciones para que el personaje logre su objetivo, tampoco encontramos un conflicto que le dé forma a la estructura narrativa. La circularidad del montaje le permite recorrer un camino incierto, errático que conducirá al mismo punto. Aunque existe un relato, su ritmo y su desarrollo no dependen de la existencia de los elementos de la narrativa clásica.

Es posible partir de una noción de la estética documental en el sentido más restrictivo con el fin de hacer relevantes las diferencias y los interrogantes que plantea la observación en este film. La definición que propone Arlindo Machado sobre el documental resulta pertinente para entender mejor lo que queremos mostrar.

La palabra documental abarca una amplia gama de trabajos de la más variada especie, de la temática más diversificada, con estilos, formatos y medidas de todo tipo. Pero, a pesar de toda esa variedad, el documental se funda en un presupuesto esencial, que es su marca distintiva, su ideología, su axioma: la creencia en el poder de la cámara y de la película para registrar una emanación de lo real, bajo la forma de trazos, marcas o cualquier clase de registros de informaciones luminosas supuestamente tomadas de la propia realidad³³⁰.

Partiendo de estos planteamientos podemos entonces constatar que efectivamente *La libertad* cuenta con algunas de estas características. En primer lugar, registra una emanación de lo real, y por lo tanto esto nos permite afirmar que su imagen cuenta con un principio "indicial". A esto podemos agregar que Misael es realmente un hachero y que efectivamente lo que vemos en el film es una jornada de trabajo que se repite a diario desde que era un niño. Como espectadores podemos decir qué observamos como si no fuéramos vistos. Sin embargo, en lo que se diferencia el film de Alonso de la definición de Machado, es que ni el carácter "indicial", ni el fáctico tienen como objetivo la comprobación o documentación de un hecho particular. Más bien, la finalidad de esta producción es describir un estado de cosas, auscultar un ser aislado del mundo urbano y experimentar con ciertas convenciones cinematográficas para plantear una forma

³³⁰Arlindo Machado, «El filme-ensayo», Revista, *Revista La Fuga*, accedido 30 de noviembre de 2010, <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>.

de interacción. Como lo plantea Russo, «se trata de la vieja y aún vigente cuestión del cine como arte realista, portador de una imagen que posee un elevado índice de realidad, demasiado para ser sólo eso, una imagen».³³¹

La construcción minuciosa de los recorridos de Misael en su labor de señalar y talar los árboles obedecen a un trabajo riguroso de dirección por parte de Alonso y de cooperación por parte de su protagonista. Señalar que este es un trabajo conjunto implica que Alonso no siguió simplemente a Misael registrando sus acciones. Este elemento resulta relevante pues introduce el *control* como un requisito para poder construir una observación naturalista de lo cual se obtiene como resultado que las acciones, los movimientos y los desplazamientos ofrezcan gran fluidez tras el montaje. Esta construcción requiere el dominio de las técnicas de la representación de la realidad más acotadas al modelo del cine clásico. La maestría con la que Alonso construye los diferentes recorridos de Misael, hacen que podamos percibir estas acciones como si no existiera mediación técnica alguna, y la naturalidad con la que muestra sus actividades cotidianas revelan un dominio de las técnicas narrativas exigidas en los cánones cinematográficos del cine clásico. Sin embargo, no se trata de una producción clásica, ni de asumir ciegamente el *Modo de Representación Institucional*,³³² sino más bien de subvertir el modelo a partir de la utilización del mismo. En primer lugar, el tema que nos presenta la producción de Alonso está fuera de toda comparación posible con los temas del cine clásico porque, además de los presupuestos políticos y morales no cuenta con una diégesis, requisito del cine clásico, sino que se trata más bien de un argumento con un alto grado de ascetismo. Por otra parte, como lo mencionamos antes, este dominio técnico puesto al servicio de la observación de un personaje marginal contrapone un modelo clásico con una práctica contemporánea. Esta observación, que engañosamente puede ser clasificada como *direct cinema*, de corte antropológico ya que encuentra en esta historia una forma de vida que ha desaparecido o está desapareciendo después de la industrialización y la supremacía del modelo capitalista, es más bien una

³³¹ *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, 1a. ed, Paidós Estudios de comunicación 25 (Buenos Aires: Fundación TyPA : Paidós, 2008), 304.

³³² Guarini, «Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica.»

construcción deliberada en la cual se reúnen arbitrariamente componentes disímiles para satisfacer una búsqueda estética.

La utilización de este sistema, característico principalmente de los films de ficción, no tiene por objetivo falsear o *ficcionalizar* la vida de Misael, pues a lo largo de la producción es evidente que lo que presenciamos es su cotidianidad. En *La libertad* estamos ante un proceso dialógico en el que, como veremos más adelante, la intervención de Alonso se materializa en la imagen mediante la utilización de procedimientos subjetivos.

En esta película la cámara que observa también interactúa con el personaje en determinado momento, pero esta interacción presenta como particularidad una gran independencia entre uno y otro. Este carácter *performativo* se presenta tanto para el sujeto observado, como para quien observa. Esta relación, que en el *cinema verité* se orienta a relevar las características auténticas del sujeto filmado a través de una relación de mayor confianza, aquí se plantea como una relación que demarca la diferencia entre la cámara —observador—, y el personaje —observado—. El intercambio de estos roles se materializa en la imagen mediante un emplazamiento diferenciado, un cambio de mirada que separa dos maneras de ver y de asumir la relación espacial.

La construcción plástica de la cotidianidad del hachero está centrada en el uso de la mimesis que busca, a partir de la reconstrucción de las apariencias físicas, alcanzar una profundidad poética basada en la utilización de elementos cinematográficos esenciales: movimiento, sonido, y luz.

En la primera secuencia es de día, la cámara sigue al personaje mediante un paneo, pero en un determinado momento el personaje regresa sobre su camino hasta salir de cuadro; por el contrario la cámara continua con su movimiento.



Recorrido inicial de Misael.

Mirada en la carpa. La libertad

Si bien esta independencia es bastante sutil, no deja de ser significativa dado el cuidado con el que se sigue el personaje. Su importancia radica en que este es el primer ejemplo de un procedimiento mediante el cual el film se desmarca de la observación y seguimiento del personaje y propone la existencia de dos sujetos. Inicialmente, la cámara parece seguir el personaje mediante un paneo de derecha a izquierda, pero apenas nueve segundos después Misael cambia su rumbo y se devuelve hasta salir de cuadro sin que esto afecte el movimiento iniciado por la cámara. El paneo continúa, unos segundos después el personaje retoma el curso de la cámara y finalmente se detiene en plano fijo, Misael recoge un poste y sale por el costado izquierdo del plano. Los siguientes son planos fijos mediante los cuales se construyen el recorrido por el bosque hasta que llega a un punto donde cuenta y arruma los postes.

El segundo momento, en el que dicha independencia se acentúa, y que ha sido remarcado por la crítica como el elemento que aparta definitivamente a *La libertad* del género documental, es también propiciado por la iniciativa de Misael. Después de la mañana de trabajo en la que Misael ha marcado y talado árboles, regresa al lugar donde vive. Al llegar organiza un improvisado comedor para almorzar, sirve la comida, se sienta y durante dos minutos la cámara se queda en un plano fijo desde un costado. Antes de terminar de comer entra en la carpa, busca un radio, un reloj despertador y un cigarrillo. Finalmente, Misael se levanta del lugar, entra en la carpa, apaga la música, toma el radio y el reloj, y se recuesta. Mediante un corte la cámara entra a la carpa, vemos el rostro de Misael en la penumbra, y solo un rayo de sol ilumina su rostro. Mira dos veces a la cámara, como se aprecia en el fotograma anterior, y en ese momento la cámara

—observador— deja la carpa y sale. Lentamente la cámara pasa por el sitio donde hace un momento estaba el hachero comiendo, y después inicia un recorrido sin detenerse. Se trata de una *ocularización interna primaria*, de alguien que camina sin observar. En esta secuencia no hay lugar para la contemplación del paisaje, la cámara pasa rápidamente por entre matorrales, luego explora el cielo, las ramas de los árboles, el contraste del azul y el verde, finalmente pasa por entre un cultivo de maíz y llega a un límite, la cerca. Después, por corte regresa al punto de partida: la carpa donde ahora Misael se prepara para salir. Este recorrido, de dos minutos de duración, está construido mediante diez planos en movimiento que se ensamblan de manera casi imperceptible. La mirada que recorre el paisaje es inquieta y no se detiene en pequeños detalles, ni le da tiempo al espectador de que observe el entorno.

De esta manera se construye una respuesta de quien acostumbrado a observar es observado. Más claramente, podemos decir que estamos ante un elemento que si bien no es nuevo —pues ya desde la *Nouvelle Vague* la evidencia de la mediación se hizo explícita— la relación dialógica entre los dos contextos será la diferencia del film, pues se trata de una reflexión sobre el modo de ver y ser visto. En esta película son dos realidades que se confrontan, la del hachero perdido que se interna en el monte para trabajar, y la del novel director que hace su trabajo. El tercer momento en el que a nuestro juicio se produce este diálogo, que será incluso más refinado que los anteriores y que tiene señas de cierta placidez, es el momento en que Misael de regreso a su carpa, después de proveerse de unas pocas cosas, atraviesa el campo cantando, la cámara lo sigue, pero en un instante se desprende de él y se eleva deteniéndose en el cielo pampino.

Este carácter performativo que adquiere la mirada del director, dota a la historia simple y anodina del hachero de un trasfondo sobre las posibilidades de construir el punto de vista y a su vez propone para el cine como soporte una reflexión sobre la objetividad asignada al documental. Lo que Alonso logra es poner en evidencia que el “efecto realidad” está vinculado al uso de la convención y no necesariamente al carácter indicial atribuido a la imagen. Esta

reinterpretación de las convenciones del soporte audiovisual nos exige una relectura de elementos retóricos, que exploran posibilidades creativas y de pensamiento más elaboradas. Así mismo, este film se sitúa en un borde en cual la duración actúa como intersección o punto de encuentro entre la ficción y el documental, pues como lo plantea Comolli

La ficción es duración. El documental en tanto re-trabaja las dimensiones de la ficción es también, sin duda, arte de la duración. La duración, la ficción, juntas constituyen la idea de la transformación. Que no puede ser sino transformación del espectador tomado por el filme como sujeto y confrontando al Otro³³³.

Los procedimientos de transgresión de la convención han sido ampliamente explorados por el falso documental que a través de la reflexión sobre la forma ha demostrando su determinación en la construcción de la realidad documental. En el falso documental se señala que el estatuto de verdad concedido al documental no es otra cosa que el uso de la convención, y en el pacto con el espectador se juegan el prestigio y la credibilidad del realizador. Pero a diferencia del falso documental que funciona dando forma de verdad a una invención, *La libertad* no cuenta una historia falsa. El proceso de decodificación que exige esta pieza es de mayor complejidad dada la cantidad de elementos que conjuga; y porque son todos estos los que se ponen en juego en el momento en que el espectador se enfrenta a ella; puesto que no solamente quienes producen imágenes están familiarizados con un *lenguaje* visual, sino también quienes en mayor o menor grado son receptores de ellas. Dicho de otro modo, si quienes producen los mensajes visuales están familiarizados con un lenguaje técnico y especializado, destinado a seguir los parámetros de producción, lo hacen de modo que quienes estén del otro lado puedan comprenderlos. Sin embargo, no todo lo anterior se cumple cabalmente, no solo porque se desafían códigos que facilitan esta comprensión, sino porque existen otros elementos que contribuyen a este proceso. Uno de estos elementos es el espacio en el que, más allá del soporte que lo registra, tiene lugar una codificación que nos permite, como habitantes de él, comprender sus lógicas y participar de sus secretos. Sabemos interpretar sonidos, colores y signos que usamos para hacer movimientos individuales altamente

³³³ Comolli, *Ver y poder*, 80.

sincronizados entre quienes habitamos un mismo lugar. Este espacio frecuentemente localizado en el mundo urbano, está plagado de elementos que como espectadores podemos reconocer, y por tanto nos permiten encontrar coherencia en un relato, o incluso en una secuencia de registros inconexos. Por el contrario, el espacio que nos propone *La libertad* es un espacio rural que no solo no está claramente codificado, pues su construcción está atravesada por factores culturales e incluso por un mayor grado de subjetividad dada su escasez en los relatos mediáticos, sino que la representación aquí propuesta desafía los referentes a él asignados.

La libertad es un documental, como tal Alonso hace un tratamiento creativo de la realidad en el que propone una mirada minuciosa sobre la vida cotidiana de un personaje y nos permite tener acceso a una forma particular de vivir. Adicionalmente, si revisamos los propósitos de carácter político, militante o de denuncia que se atribuyen al documental, tendremos que decir que *La libertad* ilumina una zona opaca de la Argentina rural, y que de esta manera la hace depositaria de profundos cuestionamientos de carácter histórico y político.

Esta película significó para Alonso el comienzo de su trayectoria, y fue también la base de una estética propia de exploración de la realidad que se nutre de fuentes cinematográficas diversas. Podemos decir que sostuvo la naciente carrera del cineasta, pues constituyó el punto de partida para la trilogía —*La libertad, Los muertos y Fantasma*—, e incluso para una nueva exploración en *Liverpool*. Además, como propuesta estética resulta inspiradora de una forma renovada para tratar aspectos como la exclusión, la marginalidad, el olvido, de un proyecto modernizador que no llegó a las profundidades de los campos, que aunque como tópicos no son novedades, la perspectiva desde la cual deben ser mirados se transforma y cambia con la vertiginosidad de la época.

Finalmente, la libertad también se la otorgó él como director para jugar con el cine, con la construcción de un *real* que no es siempre el mismo, y de un tiempo deslocalizado, porque así como lo situamos en el pasado histórico, puede también trasladarse a un futuro próximo. En esta indeterminación el director nos acerca a

la reflexión sobre el cine, y podríamos decir, a propósito de *La libertad* lo que plantea Comolli «no hay que esperar del cine —aunque sea documental— que diga la verdad sobre lo “real”, sino que diga algo de las trampas que nos tiende nuestra relación con lo real»³³⁴.

2. La voz que aporta el sentido

Observar, acompañar y estudiar a un grupo de personas es un ejercicio etnográfico que se ha realizado desde el documental antropológico. Esta vez, la mirada se posa en un grupo conformado temporalmente en torno a un objetivo común: realizar la película *Ronda Nocturna* de Edgardo Cozarinsky. En este ejercicio, además de centrarse en la observación, que es lo que propone *Meykinof*, se evidencia la exigencia de autoconciencia como observador por parte de la documentalista Carme Guarini. Ella se pregunta cómo las decisiones se convierten en imágenes a la vez que ella convierte en imágenes sus propias reflexiones. A su vez, desde este lugar como cómplice de este experimento sabe que su trabajo es observado por el director, quien no duda en mirar de frente a la cámara, en poner nombre a lo que hace Guarini e incluso en intervenir para que no falten imágenes que él considera necesarias.

Uno de los elementos más importantes en *Meykinof* es la narración en voz en off. La voz corresponde a Guarini, quien además de dirigir el documental se convierte en un personaje del mismo, por lo tanto ella empieza a hacer parte de la tribu que observa. No se trata solo del utilizar el sonido en su potencia estética como parte del registro material del filme, sino que es también el constructor del discurso y del punto de vista. A través de su narración sabemos de qué se trata lo que estamos viendo, qué es lo que está pasando y que es lo que le da unidad y sentido al relato. La voz es un elemento imprescindible que está fuertemente articulado con la imagen. Por momentos, las imágenes conservan el audio sincrónico o sonido ambiente, y podemos escuchar la voz y los ruidos de lo que está pasando, pero es a través de la narración en off que se articula lo que en

³³⁴Ibid., 185.

principio no tendría relación con lo que vemos en la pantalla. La posición de la cámara es clara, se trata de un emplazamiento que no llega a ser tan distante como para tener un plano general de la escena completa del rodaje de la película, pero tampoco logra ser tan cercana como para inmiscuirse en las acciones. Este lugar es el que corresponde al pacto que la documentalista ha fijado con el jefe de esta *tribu*: el director. El objeto de la observación representa para nuestros objetivos un interés particular, justamente es el rodaje de una película de ficción lo que de inmediato le da relevancia a las diferencias y las cercanías que existen con el documental. Aunque no se trata de un juego de espejos, porque en el mundo de la ficción que se está rodando la documentalista como personaje no existe, sí es una observación que pone en evidencia la subjetividad del director, sobre todo en el tratamiento antropológico que le da Guarini. El propósito de esta película se declara en los primeros minutos cuando dice

—*Enciendo mi cámara con la secreta esperanza de filmar cómo las decisiones se transforman en imágenes*³³⁵.

Pero esto supone un grado de dificultad porque se trata de un intangible, por eso la mirada de Guarini se desliza hacia el escenario: la ciudad. Sus apreciaciones nos permiten conocer un poco más de eso que hay detrás del filme, de lo que la ficción muestra pero sobre lo que no reflexiona, y que amplía el marco visual para nosotros. Las imágenes sobre lo que sucede en el rodaje complementan su mirada sobre los pobladores de la noche, los cartoneros. Las reflexiones al igual que las imágenes son cada vez más dirigidas al hecho de filmar, la reflexión sobre la diferencia entre filmar lo que sucede y lo que se hace suceder nos introduce el proceso de crear una realidad. Las reflexiones de la documentalista van mostrando la dificultad que significa en ambos casos, tanto para el documental como para la ficción, conseguir el realismo. En el primer caso, la presencia de la cámara es una advertencia de estar siendo observado, por lo tanto esto hace que los movimientos y los comportamientos cambien; en el segundo, la ficción, la necesidad de buscar la imagen más real obliga a repeticiones que en busca de la perfección van falseando cada vez más eso que

³³⁵ Guarini, *Meyniot*, Min.3:44-3:51.

llamamos realidad. Como afirma, Niney «no se puede reproducir lo real [...]. La única manera que tenemos para fijar lo real, para traducirlo y comunicarlo, es significándolo: es decir, contarlo e “informarlo” por medio de signos»³³⁶. Lo que hace *Meykinof* es poner en evidencia este mecanismo, la necesidad de una articulación ordenadora de ese mundo al que nos aproximamos a través de la mirada de la documentalista. No se descubre el misterio de lo ficcional, pero se hace evidente cómo la realización de una ficción toma forma y cómo la presencia de la realidad es inminente por lo menos en *Ronda nocturna*. Para esto se filman las apariencias buscando que aquello que no se ve, que es intangible, pueda quedar en la imagen, los imaginarios, los sentimientos, lo que no se puede aprehender. Tanto para la ficción como para el documental se toman decisiones de aquello que deberá componer el universo representado, anota Guarini

—*Mientras la realidad del documental se construye en soledad en la ficción el director puede crearla en compañía*³³⁷.

En ambos casos, subsiste la necesidad de darle sentido a lo que pasa bien sea, a través de la voz, de la organización discursiva o del punto de vista.

La narración que ofrece *Meykinof*, si bien en ocasiones revela la incerteza de este proceso, logra una coherencia con la imagen con la que establece una relación a través de la pregunta inicial, en la que el interés es claro, es la búsqueda por comprender como se crean las imágenes cinematográficas de la ficción, y si bien el misterio se sigue manteniendo. Hacia el final del documental nos queda claro que esta insistencia en la perfección, en la repetición, en la falsificación de algunos aspectos, no tiene otro objetivo que buscar el realismo para hacer de este, un mundo creíble.

Un uso muy diferente de la voz lo encontramos en *Cofralandes*, de Raúl Ruíz. Aunque está presente la voz de Ruíz como narrador, no tiene una función orientadora. La voz en *Cofralandes* toma también otras formas además de la narración propiamente dicha pues se usan insertos de poemas declamados, letras

³³⁶ Niney y Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Estudios Cinematográficos, *La prueba de lo real en la pantalla*, 447.

³³⁷ Guarini, *Meyniof*, Min. 25:57-26:03.

de canciones que construyen partes del texto de la película y registros sonoros. Incluso entre los elementos sonoros tendríamos que contar también con voces de personajes que interactúan con la cámara o los entrevistados que aportan sus análisis o historias. La presencia de la voz de Ruíz no es permanente, y cuando aparece puntualiza sobre aspectos que se reiteran. La intervención se produce en momentos específicos en los que el documental contextualiza, amplía o ubica al espectador al principio y al final de la pieza. El documental inicia con una de estas intervenciones:

—*Anoche tembló, como las cuatro serían, cuatro y media por ahí, así que me desvelé. Me quedé pensando en la casa de campo esa, la estoy viendo, la casa esa en Limache por ahí, en Limache por ahí. Después me quede dormido*³³⁸.

Con la imagen de un patio de una casa comienza la acción. El movimiento de cámara inicia un recorrido por la casa y con él un poema. La siguiente intervención de Ruíz, minutos más tarde, ponen en conocimiento al espectador del tiempo que lleva en Santiago y las razones por las que está allí. Pero no se revelan razones concretas, más bien se plantea el azar y el misterio como parte de lo que veremos. En medio de acciones que van sucediendo, los personajes interactúan con la cámara, y escuchamos la voz de Ruíz que va dando algunas pistas para darle sentido a lo que está pasando en la imagen. Las interacciones hacen evidente su presencia, además el emplazamiento de la cámara y el encuadre operan como un plano contra plano, creando un fuera de campo desde el que se interactúa. El personaje que no vemos sabe de lo que están hablando y entiende bien de qué se tratan estas imágenes que en principio parecen sucederse sin conexión.

³³⁸ Ruíz, *Cofralandes I - Hoy en Día (Rapsodia Chilena)*, Min. 2:00-2:32.



Interlocutores de Ruíz. Cofralandes

Así mismo, se introducen secuencias que proponen un cierto extrañamiento de cosas conocidas. La diversidad de acciones e imágenes que se presentan en una sucesión inconexa va generando algunas micro-historias que se desarrollan más que otras. Entre ellas la de tres extranjeros que se encuentran en diferentes momentos de la película, o la historia de las animitas que tiene además una explicación. Este viaje que emprende Ruíz por la representación de su idea del país empieza a cerrarse cuando se declara la confusión en la casa, a la que hemos hecho referencia. La identificación de objetos cotidianos y una serie de imágenes reflejo son el camino Ruíz que nos hace transitar para volver a preguntarse, cuánto tiempo lleva en el país. Nuevamente, es su voz la que nos anuncia a través de un texto similar al del comienzo que es el final. A través de la utilización de este recurso, se plantea una estructura circular que vuelve al mismo punto donde comenzamos. La película es un recorrido que metafóricamente no conduce a ninguna parte, porque se trata de una búsqueda que se sumerge en los propios recuerdos, en el pasado y en algunas preguntas que intenta resolver. Como hemos dicho se presenta una serie de imágenes reflejo, imágenes de imágenes que nos permiten pensar las inquietudes de Ruíz sobre ese doble estatuto de lo que de algún modo es y no es.



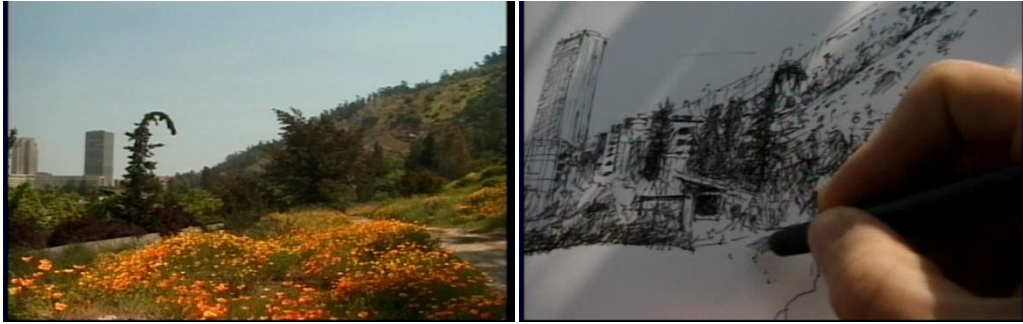
Imágenes reflejadas. Cofralandes.

Estas imágenes de imágenes producidas a través de reflejos en el vidrio o en el agua, sumadas a la confusión expresada a propósito de aquel espacio singular que es la casa nos remite a los planteamientos de Ruíz en el libro *La poética del cine*:

Algunos años más tarde, comprendí que la irrupción abrupta de un film en otro film no era suficiente para impregnarlo de magia; sin embargo, creo haber entendido que todo film conlleva siempre otro film secreto, y que para descubrirlo bastaba con desarrollar el don de la doble visión que cada uno posee³³⁹.

La doble visión que Ruíz propone se disgrega en varias estrategias. Una de ellas es la presencia de los extranjeros y la manera como se relacionan entre ellos, pero más precisamente su amigo Bernard con quien viaja a Chile, quien funge como un alter ego de Ruíz para el viaje. Otra imagen doble se propone en dos sentidos: a partir del dibujo que introduce el tema del paisaje, y con él, la metáfora de la contradicción del país que se representa a través de la densidad del paisaje.

³³⁹ Ruíz, *Poética del cine*, 125.



Doble imagen del paisaje como contradicción y diversidad. Cofralandes

Y una tercera estrategia, esta vez menos literal, es la que introduce el exilio a través de textos en la pantalla después de la cual se presenta la historia de uno de los extranjeros que vive en Chile. Posteriormente se refuerza a través del recurso de postales escritas con frases de comunicación familiar se que sobreponen con imágenes de otros países. Nuevamente será la voz de Ruíz la que nos permita regresar a la lógica del documental. Se repite el monologo inicial sobre el temblor, el desvelo y la casa en Limache cerrando algunas acciones iniciales que estarían en ambos casos tras el anuncio de Ruíz de haberse quedado dormido. Este dos fragmentos habría que entenderlos como parte de una representación del absurdo que se puede mostrar solo bajo la mirada de lo surreal e inconsciente.

Tanto en *Meykinof* como *Cofralandes*, la voz tiene usos muy diferentes, y obedece a lógicas y estilos que no se parecen, esto nos muestra la potencia de este elemento como creador de mundos. La voz es la presencia que juega desde fuera de campo, pero que efectivamente es la que le da sentido a toda la representación. También estas dos formas de la voz permiten generar una lógica interna que le exige al espectador su aceptación para poder entender la mirada propuesta. Y finalmente, la voz es un elemento desde el que la subjetividad se expone de manera abierta, no solo a través de los mecanismo propios del soporte como las decisiones, los encuadres etc., sino desde la postura y la conciencia de estar interviniendo narrativamente en la producción.

3. La voz del otro: el testimonio

El rigor documental se plantea en *Los rubios* a través de la comunicación que envía el INCAA al equipo; el ente gubernamental esgrime la falta de este en la propuesta del proyecto. Lo que le recomiendan, para lograr el rigor que les falta, es la búsqueda de testimonios de los compañeros de lucha política de sus padres con afinidades y discrepancias.

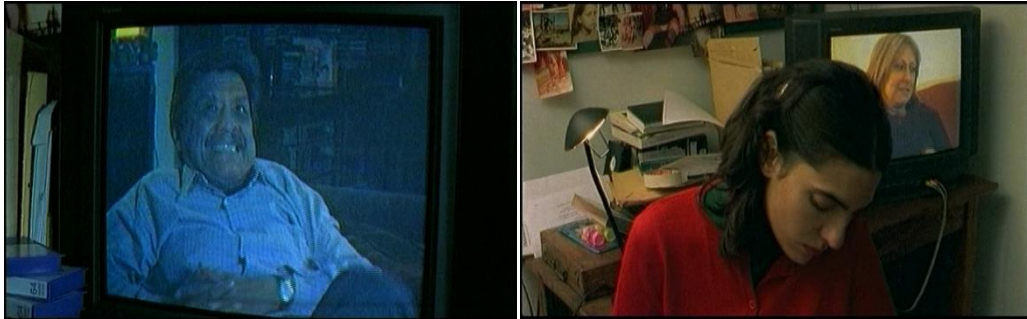
La respuesta del equipo ante esta solicitud queda expresada en la película. En una conversación en la que intervienen Carri y el grupo producción reflexionan sobre el asunto, y concluyen que la solicitud de incluir estos testimonios se corresponde con un documental que la generación de los padres de Carri necesita, y que son ellos quienes a través de este público así lo manifiestan. Sin embargo, esto se distancia de los objetivos de Carri y su equipo. Este momento es clave si queremos entender cómo es que *Los rubios* hacen eso que Noriega anuncia como «dinamitar convenciones, a no dar nada por sentado, a poner en duda contenidos y estilos»³⁴⁰. El uso de los testimonios es un aspecto que señala la diferencia entre las posturas del INCAA y de grupo de producción. El lugar de los testimonios en el documental ha suscitado múltiples reflexiones pues su empleo puede convertirse en reaccionario y generar el efecto contrario al buscado. Una de las reflexiones, no solo sobre los testimonios, sino sobre la entrevista fílmica que explora múltiples aspectos de esta práctica, es el texto de Carme Guarini titulado: *Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica*. Esta reflexión considera aspectos diversos como el sonido, la puesta en escena y la técnica, pero sobre todo el ejercicio de poder que implica. Según Guarini: «la palabra del otro es usada como “objeto de verdad” sin pensar en que esta forma de búsqueda de información y de transmisión no conlleva sino a la reiteración de las relaciones de poder que tales narraciones audiovisuales dicen cuestionar»³⁴¹.

Estos planteamientos nos permiten entender mejor el uso que Carri le da a los testimonios. La presencia de entrevistas testimoniales de la generación en cuestión que aparece en el documental son un texto que aporta a construir la idea

³⁴⁰ Noriega, *Estudio crítico sobre Los rubios*, 17.

³⁴¹ Guarini, «Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica.», s.p.

de ser ausente, y su aparición está mediada por el uso de aparatos de reproducción de video, es decir que son vistas a través de otra pantalla, con lo cual la imagen se distancia y se les quita corporeidad.



Testimonios de la generación de los padres de Carri. Los rubios

De este modo, el testimonio pierde peso en la medida en que dejan de ser quienes soportan la argumentación. Igualmente esta mediación remite a una metáfora del recuerdo, de aquello que deja de ser tangible y está mediado por cierta distancia que deforma. Este uso que se propone para los testimonios se diferencia bien del tratamiento del testimonio documental, cuyo encuadramiento, compaginación e identificación refieren una voz que se legitima y a la cual se le otorga credibilidad. Pero los testimonios no están completamente ausentes en *Los rubios*, pues los encontramos en las entrevistas realizadas en las escenas del barrio. La primera de ellas, y en la que incluso aún no se ha presentado la actriz que hace de Albertina, es la de la vecina que reconoce a Carri. Si bien no cumpliría estrictamente con las condiciones de un testimonio, y de hecho ella se niega a contar sus recuerdos, el equipo hace un esfuerzo por filmarla y entablar una conversación con ella para saber un poco más de esa época en la que Carri y su familia vivieron en el barrio. Este testimonio abre la película y se encarga de mostrar la dificultad que significará no solo que las personas cuenten sus recuerdos, sino también escucharlos. Este primer testimonio es también una evidencia de las pistas que están buscando, algo sobre lo que no existen imágenes y a lo cual es muy difícil acceder porque debe hacerse a través de los recuerdos ajenos. Por otra parte, uno de las pocas entrevistas que se conservan en la película es el de la vecina que relata la historia del allanamiento y la detención de Roberto Carri. Su recuerdo se convierte en pieza clave para construir

la historia, pero tampoco tiene el uso acostumbrado. Su versión es solo eso, una versión, lo que ha dicho queda cuestionado de inmediato cuando mediante narración en off conocemos la reacción de la tía de Carri.



Vecina que reconoce a Carri

Vecina que cuenta la detención. Los rubios

Aunque existe la necesidad de apoyarse en testimonios, negarse a usar los de los amigos de sus padres, es una decisión que se justifica en el proceso de producción. En el desarrollo de la película Carri expone lo siguiente:

—Mi hermana Paula no quiere hablar ante cámara, mi hermana Andrea dice que sí, que quiere hacer la entrevista pero todo lo interesante los dice cuando apago la cámara. La familia cuando puede sortear el dolor de la ausencia recuerde de una manera en la que papá y mamá se convierte en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Me gustaría filmar a mi sobrino de seis años diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos pero mi hermana no me deja. Tengo que pensar en algo, algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome³⁴².

La manera como se asume el testimonio es parte del cuestionamiento al estatuto de la entrevista y la voz de autoridad que suele usarse en los documentales. La búsqueda de la verdad como premisa queda cuestionada porque los recuerdos son difusos, son contruidos también de acuerdo a la necesidad. Cancelar los testimonios es cancelar la posibilidad de construir algo

³⁴² Carri, *Los Rubios*, Min.35:10-35:49.

sólido que se aproxime a la verdad, y en esa medida la ficción se legitima. No se trata entonces de la ficción como la recreación histórica, sino que se valida y se legitima la ficción como lo imaginario, como aquella parte de la construcción de la realidad en la que se excede la evidencia material. Por eso, el recuerdo que no es garantía de la verdad se convierte en ficción, la subjetividad alimenta esa ficción y la participación de la actriz se convierte en una ironía de la verdad.

Esta conciencia de la imposibilidad de una visión objetiva y la búsqueda de la verdad, es lo que además expresa en otros dos elementos: el montaje de dos registros visuales (blanco y negro y color) y el uso de *Playmobil* como recurso visual. Como ya lo hemos mencionado en la segunda parte, los registros diferenciados que se codifican a través del uso o no del color y de las actuaciones de la actriz, ofrecen una aparente separación de dos universos. Sin embargo, cuando profundizamos en el análisis nos podemos dar cuenta de que tal separación funciona más bien como una estrategia que permite introducir en la narración las apreciaciones, directrices y reflexiones de Carri sobre el hecho de hacer una película. Esta estrategia le da a Carri la posibilidad de tener un personaje que puede dirigir para crear una representación de lo que ella vivió, para poder verse y reflexionar sobre el pasado, y al mismo tiempo estar presente como directora. La separación en estos dos registros es la separación de dos roles de la protagonista: la hija que perdió a sus padres y la cineasta que hace una película sobre esta ausencia. Ambas se necesitan y se complementan para construir la imagen del recuerdo como un asunto problemático que no es unívoco. Esta disgregación en dos universos nos permite señalar el riesgo que enfrenta la construcción de la memoria cuando se presenta desde planteamientos coherentes que se apropian de la interpretación del recuerdo. Como lo plantea Rancière «la memoria es obra de ficción. Quizá en este punto la buena conciencia histórica vuelva a alzar la voz, clamando contra la paradoja y defendiendo su paciente búsqueda de la verdad ante las ficciones de memoria colectiva forjadas por los poderes en general y los totalitarios en particular»³⁴³

³⁴³ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona: Paidós, 2005), 182.

El segundo elemento, la animación de *Playmobil*, es usado estratégicamente para las imágenes del campo. Específicamente encontramos las imágenes en el inicio, que se sobreponen con sonidos de voces del equipo que contextualizan lo que está pasando. El campo como el lugar del idilio infantil que se representa con las animaciones es como ella lo dice

—*El lugar de la fantasía o dónde empieza mi memoria*³⁴⁴.

Por esta razón, estamos de acuerdo con la interpretación que hace Ruffinelli al respecto «Albertina Carri ha puesto en juego visualmente su imaginario infantil, los modos en que la niña de 4 años mitificó los hechos»³⁴⁵. Este recurso además estar relacionado con las búsquedas estéticas de la directora, se usan para representar dos aspectos del pasado: por un lado el lugar idílico donde vivió la infancia, y por otro lado, completamente opuesto, los *Playmobil* se usa para introducir las explicaciones de lo que habría pasado con sus padres. En el primer caso se trata de un recuerdo y en el segundo de una fantasía, por lo tanto, cualquier forma de representación usada para construir estas imágenes estaría sometida a la deformación, por lo tanto, este recurso visual es adecuado y coherente.



Playmobil del campo y de la desaparición de los padres. Los rubios

Las estrategias que se usan en este documental están vinculadas a transmitir una necesidad, una búsqueda, algo que difícilmente se puede resolver con testimonios. Lo que hace Carri es disponer de los elementos de la representación

³⁴⁴ Carri, *Los Rubios*, Min.59:18-59:23.

³⁴⁵ Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)», en *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y José Francisco Cerdán Los Arcos (Madrid: Cátedra, 2005), 335.

fílmica y buscar con ellos dar cuenta de lo que no existe: el recuerdo y la ausencia. Su modo de resolverlo visualmente no solo es riguroso, sino que expande las formas de la memoria cuestionando la manera de institucionalizar el recuerdo y la imagen de los desaparecidos. Su estrategia es no mostrar la imagen que quienes no están presentes, esto es justamente lo que construye la ausencia, y es a su vez la que mejor trasmite lo intransferible.

4. La sintaxis como discurso

La improvisación por parte de diversos grupos sobre un momento de la historia reciente en Chile es lo que conforma *El astuto mono*. La diversidad de cada una de estas improvisaciones, las diferencias en sus interpretaciones y las diferencias en términos de espacio y discurso, representan una discontinuidad que tiene que ser asumida y resuelta por los realizadores.

La organización de las diversas creaciones, y por lo tanto, la significación en *El astuto mono* está sujeta al montaje como la estrategia para resolver el desarrollo de la película. En este procedimiento se tiene especial cuidado en el diseño sonoro a través del cual se van articulando fragmentos de las improvisaciones. Así mismo, hace un uso estratégico de aquellas puestas en escena donde las exposiciones retóricas le dan mayor importancia al discurso oral. Uno de los mayores desafíos que presenta este documental es darle coherencia a una serie de fragmentos que por su construcción improvisada y fragmentaria pueden carecer de sentido al ser presentados en conjunto. Al inicio del documental se hace la advertencia de que se trata de una estrategia de improvisación, sin embargo, esto no es suficiente. Para logra la articulación de un discurso coherente en su estructura se usan dos estrategias. La primera de ellas es narrativa y la segunda discursiva. La primera, es empezar en medio de algo, en este caso el rodaje de una escena, esto permite despertar el interés del espectador que llega a algo que está en desarrollo y resalta el carácter de proceso que tendrá el documental. Como parte de la estrategia narrativa se dispone un orden clásico en la narración, esto se logra a través de la articulación del inicio de

las otras improvisaciones en las cuales se presentan los personajes, y a partir de este momento se continúa con el desarrollo de la narración que está ordenada de acuerdo con la cronología del hecho representado.

En segundo lugar, el orden propuesto es discursivo porque se van exponiendo posiciones introductorias de lo que se desarrollará en cada uno de los fragmentos. Así, con el uso de las dos estrategias se logra para el minuto seis plantear explícitamente la tesis del documental, la cual es enunciada por un profesor participante de una de las improvisaciones quien le indica a los estudiantes cuál es la pregunta que orientará el debate:

—¿Fue legítima la intervención militar de 1973?³⁴⁶

A partir de este punto se plantea una circularidad volviendo a los personajes que iniciaron la acción y que corresponde a la producción *“Llora pero no olvides”*. El montaje lo que busca es articular las múltiples representaciones para generar argumentos en relación con lo sucedido. De este modo, el documental no expone de manera abierta las ideas de los realizadores sobre el asunto sino que lo hacen a través de la organización discursiva. Una de las estrategias más relevantes es el trabajo con el sonido que se presenta de dos maneras. Una de ellas es a través del referente y la memoria auditiva, pues se sirve de recursos como el uso de canciones insignias de la época o material de archivo sonoro de comunicaciones por radio (minutos 8:19 – 11:08 – 45:00) que complementa la información sobre el momento histórico particular que se quiere abordar. Aunque como lo dijimos en la segunda parte, no hace uso de imágenes de archivo, estos registros sonoros evocan imágenes vinculadas con el hecho traumático contribuyen a la estructura dramática de la película. Esta estrategia, como lo ha subrayado Pablo Corro, proviene de la experiencia que tienen los realizadores en esta área.

La ventaja de los sonidistas es su conciencia sistémica del acontecimiento, la atención a lo distanciado activo, a lo que condiciona lo visible más allá del encuadre, más allá del tiempo y del espacio presentes: recuerdos, fantasmas, analogías azarosas. En *“El astuto Mono...”* muchas veces, desde el comienzo con los créditos, el

³⁴⁶ Pablo Corro Pemjean, «El astuto mono Pinochet y la moneda de los cerdos, Perut +Osnovikoff, 2004».

acontecimiento acústico está separado del acontecimiento visual y regularmente desfasados o combinados. En los primeros planos escuchamos pero no vemos a los niños que juegan a nombrar la película, juego dirigido por un miembro de la producción que intuye a la propuesta del “Mono Pinochet” sigue un buen nombre.³⁴⁷

De esta manera las imágenes adquieren mayor relevancia y su contenido, en ocasiones desarticulado, toma fuerza y sentido a partir de este trabajo. La potencia del sonido como lo plantea Chion radica en que «en el sonido siempre hay algo que nos invade y nos sorprende, hagamos lo que hagamos. Y que, incluso y sobre todo cuando nos negamos a prestarle nuestra atención se inmiscuye en nuestra percepción y produce en ellas sus efectos»³⁴⁸

Ambas estrategias contribuyen a lograr coherencia en la estructura que además está centrada en ordenación de las secuencia. Uno de los procedimientos en los que resulta más notoria esta operación es la yuxtaposición de planos que se complementan en lo que expresan, contraponiendo las imágenes pero buscando unidad a partir de las intervenciones de los personajes. Con este propósito una de las representaciones de los jóvenes de colegio, en la cual se escenifica el conflicto de Allende, es intercalar el ejercicio retórico realizado por jóvenes universitarios mediante un discurso argumentativo en el que se expone juicios sobre el gobierno de la Unidad Popular. El resultado es el siguiente:

³⁴⁷ Pablo Corro Pemjean, «El astuto mono Pinochet y La Moneda de los cerdos, Perut +Osnovikoff, 2004».

³⁴⁸ Michel Chion y Antonio López Ruiz, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Paidós, 1993), 40.



Universitario en debate. Estudiantes que representan la situación del golpe militar.

El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos

| | |
|---|--|
| <i>El país polarizado</i> | <i>Yo trato de hacer las cosas bien, pero no me resulta. ¿Qué otra cosa?</i> |
| <i>Un gobierno inoperante</i> | <i>Se va a comprar mercadería y se les va a ir a dejar a su casa, o sino ustedes van a tener que ir a buscar a la municipalidad.</i> |
| <i>Con una ideología obsoleta</i> | <i>A mí me gustaría por un momento cerrar los ojos y despertar y que todos sean ricos.</i> |
| <i>Al borde de un abismo que parecía no tener fin. Que en 1970 hasta 1973 hubo crisis económica eso no hay duda- Interviene otra estudiante</i> | <i>-Él le está robando al pueblo, él dice con qué capital, pero es la capital que él se está guardando, que le está robando al pueblo-. Replica una chica -Y quién te asegura a ti que yo me estoy robando la (sic) capital de todo un país.- Se defiende Allende -Yo lo aseguro, por qué dónde está la (sic) capital que usted gana? Réplica de nuevo</i> |
| <i>-Pero yo les pregunto esa crisis fue producto de las circunstancias naturales?</i> | <i>-Capaz de personas como por ejemplo políticos o senadores lo que sea puedan haber hurtado ese dinero.</i> |
| <i>No señores Como relata un informe de la comisión Church en 1975, para el senado norteamericano se relatan los más ínfimos detalles de la conspiración contra el presidente Allende.</i> | <i>-Tú crees que el presidente se robo el dinero. -No, yo no estoy diciendo eso, yo le estoy preguntando dónde está el dinero. -No sé.³⁴⁹</i> |

³⁴⁹ Bettina y Osnovikoff, *El astuto mono Pinoche contra La Moneda de los cerdos*, Min.14:38-16:06.

Se trata de dos registros diferentes, pues mientras el primero se propone como una argumentación de jóvenes universitarios que buscan entender las causas de los acontecimientos defendiendo dos posiciones encontradas, el otro es una representación de niños en la que muestra la desinformación y el lugar común. Los argumentos que presentan los universitarios en esta secuencia, y en otras que presenta la misma yuxtaposición, son opuestos, sin embargo, debido al montaje no conocemos sino breves apartados que se combinan sin permitir tener una idea clara de lo que sostiene. Además, esta forma de paralelismo entre ambas representaciones desdibuja la pregunta por el imaginario de los grupos etarios diferenciados.

El documental tiene una estructura que de principio a fin ofrece una exposición cronológica lineal de la historia, iniciando con las problemáticas enfrentadas por el gobierno de la Unidad Popular, hasta finalizar con la imposición del régimen militar. La estructura narrativa que se propone con una progresión dramática se construye con las diferentes miradas, sin embargo, a excepción de las dos que hemos analizado en la segunda parte, el cortometraje *“Llora pero no olvides”* y el asado del parque, los demás resultan funcionales al discurso que quieren construir los realizadores, en los cuales, se hacen evidente la falta de claridad y la dificultad para presentar la multiplicidad de posiciones aun vigentes en la sociedad chilena. Aunque esta producción es claramente documental, las estrategias utilizadas en el montaje demuestran que lo más importante quizá no es lo que dicen los grupos que improvisaron las acciones para mostrar su conocimiento de la historia reciente, sino el conocimiento de los realizadores bajo el cual ordenaron la disposición del discurso y del hecho. Sin embargo, aunque esta yuxtaposición tiene apariencias de montaje intelectual, más bien surte el efecto contrario, un efecto organizador de una diégesis que permite la progresión dramática del hecho, pues de tratarse de un montaje intelectual el efecto final buscaría ofrecer puntos de vista novedosos o transgresores sobre el hecho histórico. La organización en este sentido por el contrario lo que hace es tomar las versiones más deformes que ofrecen las improvisaciones y ordenarlas en una

cronología inteligible restándole potencia al discurso que puede construirse a partir del desconocimiento de los niños y de los jóvenes sobre la historia reciente.

CAPÍTULO IV

EL INTERVALO ENTRE LA REALIDAD Y LA PANTALLA

Hemos visto en el desarrollo de los capítulos anteriores la manera como en las películas estudiadas se conjugan diferentes elementos de la puesta en escena para lograr diferentes objetivos. Se destaca la inclusión de puntos de vista múltiples y la instalación de miradas, la presencia de los realizadores a través de la voz, el montaje como constructor de un discurso, la observación interactiva desde la composición y el uso de la cámara, para mencionar solo algunos de ellos. Las diversas necesidades que en este periodo se presentan buscan estrategias para poner en la pantalla imágenes que den cuenta de una multiplicidad de factores, se ponen en evidencia las historias, las atmósferas, los deseos y las incertidumbres de esta época. Sabemos que el corpus con el que hemos trabajado, si bien es representativo de la heterogeneidad y de la confluencia generacional, deja muchas películas que sería susceptibles de analizar desde estos parámetros.

Uno de los rasgos que nos hemos propuesto explorar en el desarrollo de esta tesis es la relación de estas películas con la realidad. Esta vinculación que toma diferentes formas y que plantea un espacio, es un intervalo entre el acontecimiento y la forma que se presenta en el cine. Las diferencias que se plantean no solo son necesarias, pues de lo contrario no sería arte, sino que son lo que permite el uso de elementos retóricos que le imprimen al film rasgos estéticos que posibilitan la valoración del mismo. Estas construcciones también están determinadas por lo que el lenguaje cinematográfico implica, pero lo importante es que se buscan las posibilidades expresivas a través de los componentes mismos de cine: la imagen, el sonido, el montaje, la historia. En el presente capítulo veremos cómo se hace uso de estos recursos en historias que de maneras diversas están vinculadas con la realidad.

1. La imagen de la imagen

Construir un relato fílmico a partir de un hecho histórico representa una complejidad mayor cuando se recurre al uso de la imagen en su sentido figurativo. Cuando se trata de la puesta en escena realista en la cual las imágenes están en el lugar del hecho ocurrido se realiza una trasposición que implica hacer un análisis sobre sus formas. La representación fílmica ha sido objeto de debate pues no se trata de una representación en la que se vuelva a la ausencia restituyéndola. En este sentido, nos parecen pertinentes los planteamientos de Casetti cuando afirma que «la representación no es el encuentro de ausencia y presencia, sino la tensión abierta entre un sustituto y un sustituido, entre un resultado y un trabajo anterior»³⁵⁰. Consideramos que el trabajo realizado en *Garage Olimpo*, bien se corresponde con este planteamiento, pues de hecho la recuperación de estas imágenes son una respuesta a la necesidad de pensar el hecho traumático, incluso desde la manera en la que cuidadosamente se construye la no imagen y la manera como se descoloca el tiempo a partir del montaje.

En primer lugar, las imágenes de los hechos violentos asociadas con sucesos traumáticos son necesarias y han sido aceptadas a pesar del debate que suscitan, pues como afirma Andreas Huyssen, «si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes»³⁵¹. La imposibilidad o decisión de no presentar imágenes del referente hacen que sea necesario construir imágenes como parte de la reflexión. Esta obligatoriedad de construir las imágenes plantea elecciones que difieren en la intencionalidad, cuando se trata de hechos sin registros, o de opciones que se desprenden del referente. De este modo, los directores son desafiados a afrontar la construcción de una memoria sin imágenes de archivo y sin referentes visuales instalados en la historia. Este desafío se ha abordado tanto desde la ficción como desde el documental. En el caso de *Garage Olimpo*, se desarrolla un argumento de ficción desde el que se construye una versión figurativa de situaciones concretas que tuvieron lugar durante los años de dictadura militar. Debemos

³⁵⁰ Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*, 2005, 234.

³⁵¹En: Manzano, Claudia, y Stites Mor, «Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)».

señalar que esta película aparece después de una década del retorno a la democracia, con lo cual existe una distancia temporal que la diferencian de aquellas ficciones tempranas aparecidas a finales de la década del ochenta. Esta distancia no es gratuita, no solo porque el paso del tiempo permitió conocer la evolución de los procesos de la memoria, sino porque para Bechis fue un asunto pendiente que se actualizó frente a la realización de una serie documental en Bosnia en 1995³⁵².

En *Garage Olimpo* la construcción visual tiene dos características, por una parte el fuera de campo como una estrategia para narrar las situaciones de mayor violencia, y por otra, complementando la primera, el uso de sonidos que son claves narrativas y funcionan también como parte de la construcción de la atmósfera y la ubicación temporal. Desde el inicio de la película y como un sonido incidental, se escucha una canción del dúo Bárbara y Dick interpretando *Brilla el sol*. En la escena siguiente la misma canción se convierte en un sonido diegético que conecta los dos momentos, se escucha en la radio de un bus donde inicia la acción de la película. No se trata de una letra especialmente significativa, más que la canción en específico, es el tipo de música de la época y su función será vincular ciertos momentos en los que la radio está encendida. El sonido será un elemento de la historia, su uso se reitera especialmente como una característica del lugar y de la situación que tiene que vivir la protagonista. Como vimos cuando María es llevada al *Garage Olimpo*, inmediatamente le es impuesta una venda negra y es nombrada como A01, a esto se suma la advertencia de que no verá más.

Como vimos en el apartado anterior, esta película construye la cotidianidad del centro, en ella la atmósfera que describe el día a día está construida con sonidos identificables, como el sonido de la radio que permanece encendida durante las sesiones de tortura, las cadenas que arrastran los presos y la bola de ping pong con que juegan los captores mientras esperan su turno de trabajo. También la mirada es problemática porque revela los verdaderos sentimientos de

³⁵²Bárbara Gallotta, «Entrevista a Marcos Bechis», Revista, *Revista Otrocampo*, septiembre de 1999, <http://www.garageolimo.it/new-go/stampago/prensaotrent.html>.

los detenidos. Así se lo explica Nene, otro detenido, cuando están desarrollando tareas cotidianas, le dice:

—Aquí lo más importante es no demostrar jamás que tenés miedo, tenés que fingir, fingir todo el tiempo alegría, llanto, tristeza fingir con el cuerpo.[...] Ahora hay un problema el problema son los ojos, no se puede mentir con los ojos y ellos lo saben, por eso todo el tiempo te están buscando la mirada para saber si mentís³⁵³.

El mundo de los sonidos se vuelve relevante porque una vez los detenidos son vendados, se ubican y se dan cuenta de lo que pasa a través de los sonidos. No poder ver es en principio la garantía de que los torturadores no sean reconocidos, pero al mismo tiempo se construye una metáfora de aquello que no se debe mostrar, la imagen que se cancela para el espectador.

Una vez María llega a la sala de tortura cierran la puerta. Este gesto instala en la película un orden visual, aunque no se trata de ocultar explícitamente la tortura, una estética de la frustración³⁵⁴, es un indicio de que esta no será el centro de la imagen ni de la narración. Al cerrar la puerta el espectador es excluido de la práctica, sin embargo, inmediatamente la puerta vuelve a abrirse para señalar la acción del torturador que enciende una vieja radio puesta en el pasillo. De este modo el sonido de la radio encendida es vinculante de la práctica, mientras la radio está encendida los detenidos son torturados. Además, este sonido es particularmente significativo en el centro donde se proyecta, haciendo que los otros detenidos oigan la radio se les obliga así a saber lo que sucedía. Adicionalmente, este elemento constituye una marca documental introducida por el director como parte de su experiencia en un centro de detención.

³⁵³ Bechis, *Garage Olimpo*, Min. 44:36-45:14.

³⁵⁴ Nancy Berthier et al., *Penser le cinéma espagnol, 1975-2000* (Lyon, France: GRIMH/GRIMIA, 2002), 122.



La radio es encendida

Pasillos del Garage. Garge Olimpo

La radio suena mientras María es torturada, más tarde, la radio funciona como una conexión con el afuera, María escucha que ha finalizado el primer tiempo de un partido, en este momento María puede darle a Felix información sobre el lugar de encuentro, presumiendo que ya todos se han ido. Aquí la radio también tiene una función narrativa por ella, María sabe en qué punto va el partido, pero también a través de una transmisión radial se narra la captura de uno de sus compañeros. Además de la radio, el Centro también está provisto de dispositivos de audio y video que usan los agentes como medio de intercomunicación y vigilancia. Estos dispositivos se usan también como una manera de mediatizar la imagen de ciertas escenas relativa a la tortura y es a través de ellos que son construidas imágenes indirectas, imágenes de imágenes.



Sala de tortura vista mediante dispositivo de vigilancia. Garage Olimpo

La ficción en este caso no está orientada a restituir la experiencia, ni a construir una imagen testimonial. El código de la ficción es la vía mediante la cual se consolida la dicotomía de la realidad exterior versus la realidad de los centros de detención. Así mismo, a diferencia de otras ficciones sobre hechos traumáticos, la de Bechis se distancia de la estetización tanto en el lenguaje cinematográfico

como en los contenidos de la historia. Las imágenes correspondientes a la vida en el *Garage* están articuladas mediante dos estrategias narrativas: la repetición de los procedimientos burocráticos con los detenidos y la atención sobre lo cotidiano.

En este mismo sentido podemos señalar que la construcción narrativa se distancia de la estructura de construcción visual canónica. La utilización del plano contra plano es escasa, por no decir nula. Bechis prefiere los movimientos de cámara a los cortes, así como seguir a los personajes y usar planos amplios que se abren o cierran según la necesidad. En general, lo que nos propone es una cámara inestable que se mueve mostrando la alteración de los procesos, como por ejemplo cuando detienen a María. En esta escena, a diferencia de otra cuando María corre en la calle para intentar escapar y la cual es acompañada por un impecable travelling, el captor la toma y la obliga a arrodillarse y a levantarse en repetidas ocasiones. Aquí el movimiento es seguido por la cámara, aludiendo a la confusión y a la imposibilidad de entender claramente lo que está pasando.



María es capturada. Garage Olimpo

Estos procedimientos en los que la visión nítida de un plano, con una composición limpia y estructurada dan paso a imágenes borrosas de carácter más plástico que informativo, están en concordancia con la manera como Bechis nos propone acceder a este tema. Un juego de la construcción visual donde se resalta la imposibilidad de representación mediante la clausura de ciertas imágenes en las que se concreta el acto violento. Como lo afirma Jaume Peris Blanes

Sin que ese gesto recurrente y estructural bloqueara por completo la representación el relato se llenaba de espacios vacíos, tiempos de espera y de incertidumbre y escenas en las que lo esencial ocurría lejos de la mirada del espectador. Más que un rasgo de estilo, ello

marcaba la voluntad de subrayar en vez de suturar los agujeros figurativos que pueblan un relato de esas características³⁵⁵

De esta manera, la ficción desafía la función figurativa de la imagen fílmica como recurso para mostrar el horror. Esta clausura de la imagen refuerza el sentido de la ausencia y del vacío de imagen mimética.

La relación con la realidad se puede establecer rastreando otras pistas que son incluso más contundentes que la imagen. Aunque no existió un centro de detención que se llamara Garage Olimpo, entre los múltiples sitios de detención clandestina en Buenos Aires había uno llamado el Olimpo. Esta es la descripción que ofrece Tomás Eloy Martínez:

[...] En pocas semanas completaron cuatro hileras de 20 celdas, con muros de cemento y puertas de hierro. Sobre el cemento clavaron unas argollas de acero, de las que iban a ser colgadas las víctimas. [...] Los últimos días construyeron dos salas de tormento, con terminales eléctricas reforzadas. Antes de subir a los camiones y abandonar el Olimpo, oyeron que los guardianes las llamaban los quirófanos. Debió de suceder una madrugada, en julio. Nadie los vio después. Uno de los camioneros contaría, años más tarde, que le ordenaron volcar los cuerpos en la bodega de un avión. “¿Dónde los llevan?”, se animó a preguntar. “Van a la niebla de ninguna parte”, le contestaron.³⁵⁶

En algunas escenas de la película pueden verse estos espacios, incluso la apelación dada a las sala de interrogación es la misma que en la película. Así mismo, en su reportaje Martínez se refiere al testimonio de un sobreviviente de varios centros de reclusión. Se llamaba Villani, restauraba electrodomésticos, carburadores, motores de agua, circuitos eléctricos, una vez lo obligaron a reparar la picana eléctrica. Este testimonio coincide con algunas escenas de la película en las que Nene, prisionero, ayuda a reparar algunos vehículos y también la picana. Así mismo, como en el película, en el texto de Martínez queda registrada la práctica de renombrar a los prisioneros, despojándoles de sus nombres reales y de su identidad. Es de anotar que el reportaje de Martínez aparece siete años después de estrenada la película, lo que demuestra el proceso de investigación

³⁵⁵ Juame Peris Blanes, «Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo.», *Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, noviembre de 2008, 7.

³⁵⁶ Tomás Eloy Martínez, «El Olimpo del horror | Edición impresa | EL PAÍS», enero 1, 2006, Tomado del archivo virtual: http://elpais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100410_850215.html.

documental detrás de la ficción. Así mismo, hay una búsqueda por darle a esta historia un soporte realista que supera la utilización de los códigos visuales de la representación y se instala en la escenificación de hechos ocurridos durante el régimen. De esta manera la historia que se construye en *Garage Olimpo* resulta ser un conjunto de vivencias y de adecuaciones narrativas en las que está presente, tanto el deseo creador del director, como la fuerza de los hechos reales. Vale la pena mencionar que Bechis no trabajó con un guión estructurado y se aventuró con un método en el que los actores no conocieron la totalidad de guión con antelación, sino a medida que lo iban rodando.

Finalmente, queremos fijar la atención sobre el tiempo en dos sentidos. En primer lugar en relación con el tiempo histórico y el tratamiento que este tiene desde la dirección de arte y en segundo lugar en relación con la estructura y el tiempo del relato. Por tratarse de una historia ocurrida en los años setenta, la representación ficcional tendría en el arte y los decorados un riguroso cuidado de las marcas de época, pero estos elementos fueron utilizados de manera más libre. Si bien buscan situar un momento histórico, Bechis busca más de una restauración que deje huellas del desfase temporal para crear un desajuste visible entre el periodo de la historia y el periodo de la producción. El diseño de vestuario está cuidadosamente construido, no cae en exageraciones ni se centra en detalles de la época, en este sentido, es una reinterpretación de la moda, que luce más como una moda retro. Con esta elección que atañe a lo cinematográfico se pone en evidencia el problema de la irrepresentabilidad del hecho histórico, así como la decisión de dar cuenta del mismo a partir de la distancia temporal. Igualmente, deja claro que la intención es trabajar con procedimientos cinematográficos que permitan la creación de imágenes más que la búsqueda de la restauración de la imagen mimética. El resultado es la configuración de imágenes contaminadas por el tiempo, por lo documental histórico y por el presente.

En segundo lugar la estructura, que es principalmente lineal, tiene un intervalo que muestra otra faceta de la situación y que anticipa el final de la historia, pero al mismo tiempo crea un desajuste de la linealidad y de la cronología temporal. La película comienza con una secuencia en la que una joven llega a

casa de Tigre como una amiga de su hija sin embargo, su objetivo es hacer un atentado contra el militar poniendo explosivos bajo su cama. La secuencia se interrumpe una vez él llega a la casa, escuchamos su voz pero no lo vemos. Hacia el final de la película la acción se concreta y la secuencia se termina. Esta operación de quiebre en la temporalidad lineal de la historia, es un *flashforward*, en el que además de mostrar elementos del futuro al inicio de la película nos permiten conocer los extremos de la otra fuerza. La importancia de esta secuencia en el argumento está dada porque cuando concluye la acción se inicia el cierre de la película, el desenlace depende de ella. Desmantelar el taller y romper la lógica de la relación que Félix intentó forzar en su relación con María se dan como una consecuencia de la desaparición del Tigre. La presencia y la fragmentación de esta secuencia tienen un sentido causal y político, incluso más que dramático.

2. De la conmoción al melodrama

La primera noche es una película en la que la ficción cinematográfica se acerca a un tema poco explorado. Aunque se trata de un drama humanitario como el desplazamiento interno colombiano, la película presenta algunos problemas pues como está planteada no hay ya espacios para tomar una postura crítica frente a los actores que aparecen en la historia y con los que simpatizan o militan los personajes. Parte de este problema tiene que ver con la presencia de actores de reconocida presencia en telenovelas locales. Sin embargo, la película es una ficción que tiene un doble juego con la realidad. Primero, es un relato de una situación que continúa siendo parte de la actualidad nacional, y que por lo tanto sigue teniendo un correlato noticioso. Segundo, bajo los ropajes de la ficción y la interpretación de actores, el drama se hace menos tedioso, y más tranquilizador. Menos tedioso porque vía la emoción esta ficción resulta conmovedora, porque además involucra una historia de amor que desplaza la historia principal. Y tranquilizadora, porque finalmente permite que nos acerquemos al drama a través de actores profesionales que acostumbramos ver en la televisión interpretando diferentes personajes, que entran y salen de la pantalla sin producir ninguna

perturbación ni cuestionamiento. La conmoción sin embargo, en un tema tan complejo como este nos hace pensar en el planteamiento de Lotman, según el cual:

Esta doble actitud hacia la realidad constituye la tensión semántica en cuyo campo el cine progresa como arte. Pushkin definió la fórmula de la emoción estética con estas palabras: «La ficción me hará derramar lágrimas» Con una precisión genial se señala así la doble actitud del espectador o del lector hacia el texto de la obra. «Derramar lágrimas», es decir, acepta la realidad de la obra de ficción. El espectáculo despierta en él las mismas emociones que la vida. Pero al mismo tiempo tiene presente que es «ficción» [...] El arte requiere una emoción *doble*: olvidar que se trata de una ficción y, al mismo tiempo, no olvidarlo. Solo en el arte nos puede horrorizar un crimen y deleitar el actor en el papel del criminal³⁵⁷.

Mediante la fotografía y los movimientos de cámara, sobre todo en la secuencia inicial del film, Restrepo busca generar la *conmoción*. Así, el problema no será aceptar la realidad de la obra de ficción que esta película propone, sino que se produce una yuxtaposición, ya no entre ficción o no ficción, sino entre *conmoción* y entretenimiento. La atención termina centrada en la historia de amor y principalmente en la figura de Paulina, una figura que intenta construirse desde cierta autenticidad de mujer campesina, pero que termina siendo una víctima doble, de la circunstancia y de la matriz cultural machista. Aunque el personaje intenta resistir a los esquemas de la tradición, su destino no será otro que la de ser una madre soltera, desplazada y prostituida, en contra posición de la madre abnegada que permanece pese a todo y es sacrificada en venganza a la opción que tomado los hombres de su familia. La familia no es el lugar idílico y seguro en el que se cuenta con las certezas y la protección, la familia significa el riesgo, el peligro y la desventura.

Adicionalmente, la técnica de resituar las situaciones sociales problemáticas a través de una representación *ficcional* como esta, en la que no se presentan rupturas en el modelo visual, implica que la distancia necesaria para construir el mundo diegético como un indicio del presente no se logra consolidar. Por el contrario, la situación se vuelve poco creíble poniendo en riesgo una condición

³⁵⁷ Yuri Mijáilovich Lotman, *Estética y semiótica del cine* (Barcelona: G. Gili, 1979), 25-26.

sine quanon de la ficción y es la posibilidad de creer en ese mundo representado. No se trata tampoco de que esta película presente el entretenimiento como una finalidad absoluta, sino que el viraje de la historia hacia el melodrama y el tratamiento audiovisual adosado al régimen televisivo no nos permiten como espectadores aceptar el pacto inicial. El valor de esta producción será posterior, y no estará tanto centrado en sus aportes formales, sino en la selección de un problema que el cine colombiano tiene pendiente. Parte del problema de la película es que pone el sentimentalismo en el centro de la imagen y este es un eje que articula la película. Además, como hemos dicho tiene formas propias de la televisión, como la literalidad en la imagen y en los diálogos, las elipsis son mínimas y la presencia de detalles que bien podría ahorrarse le quitan peso al drama y generan explicaciones innecesarias. El punto de vista no parece dar cuenta de una mirada particular ni alterna la mirada de los personajes, más bien es resultado de una lógica instrumental en la cual el emplazamiento de la cámara busca la mejor manera de ver la acción a lo que contribuye el trabajo de los actores que tienen claro donde debe ocurrir cada movimiento. Esta ausencia de sujeto enunciador hace que la historia pierda perspectiva y se convierta en una producción donde lo anecdótico parece tener más peso que la construcción de un discurso sobre el desplazamiento. De este modo se convierte en parte de un modelo —aunque no podría hablar de industria— en el que la subjetividad y punto de vista seden en pos de estructuras de probada eficacia con el público.

En cuanto a la estructura, la utilización de *flash black* recurrentes para contar detalles de la historia sirven para explicar hechos, pero van en detrimento del argumento. En estos fragmentos se justifican las causas de la violencia, el abandono de los hijos, el machismo y las decisiones de enrolarse con actores del conflicto pero no aportan al desarrollo del argumento. Aunque algunos de ellos son necesarios para comprender el contexto, la mayoría podrían obviarse, sobre todo aquellos que se detienen en la historia amorosa entre los dos hermanos y Paulina.

La historia, el argumento y la estructura de esta película presentan un desajuste que deja espacios para entender que se trata más bien de una necesidad de procesar la historia. Como lo expresa el director, hacerla cercana

aunque sea mediante su propia deformación. También este desajuste interfiere en algunos aspectos del argumento como la idea de familia que se destruye como consecuencia del conflicto. Toño el protagonista, buscará sin éxito remediar esta situación, reunir la familia fallida y cuidar de ella, a lo que Paulina se opone a pesar de las circunstancias.

3. Luz en la penumbra

Las acciones en *Rodrigo D* están presentadas bajo dos ejes, el primero de ellos está vinculado con la historia del personaje principal y el segundo con lo que sucede en su entorno. Si hacemos esta distinción entre el mundo de Rodrigo y el mundo exterior, es porque a través de ella se presenta en buena medida los sentimientos y los deseos del personaje. En contra posición al mundo interior de Rodrigo, las circunstancias en las que vive son vistas a través de los otros personajes y las acciones corresponden a su lógica.

La vida de Rodrigo está sumida en una profunda tristeza, el rostro del personaje y sus actitudes son prueba de ello. Su insatisfacción es evidente y como dice el personaje:

—*La cuestión no es de ánimo*³⁵⁸.

La construcción de este sentimiento es parte fundamental del desenlace, pues será lo que lleva a Rodrigo al suicidio. Cinematográficamente la película se construye con el uso de elementos visuales como planos cerrados y movimientos de cámara, y elementos sonoros como la música. En ambos casos, su disposición en la película crea una estética de la reiteración.

³⁵⁸ Víctor Gaviria, *Rodrigo D No futuro*, DVD (Círculo de Lectores, 1990), Min. 2:07-2:09.



Planos cerrados de Rodrigo en la penumbra. Rodrigo D no Futuro

La imagen de Rodrigo está principalmente construida con planos cerrados y en la penumbra; en la noche, y se complementa con imágenes igualmente cerradas de los momentos en los que no puede dormir. Se reiteran sobre todo acciones vinculadas con la música; escuchando en la terraza en la noche, escuchando en el día en la terraza, haciendo el gesto de tocar la batería, primero con las manos y luego con las baquetas, y finalmente tocando la batería por unos instantes.

La relación con la ciudad está mediada por la ubicación periférica del entorno habitacional, la Medellín fragmentada se integrada mediante recorridos que siempre tiene una finalidad específica. La segmentación del territorio en la película y la mirada distante que instala con el centro nos remite al planteamiento de Suárez según el cual «esa misma posición de cámara obliga al espectador a mirar ese espacio que, al igual que los individuos que lo habitan, parecen ya no encontrar cabida en el orden global de las ciudades»³⁵⁹

Las acciones de la película son principalmente desplazamientos en los que el travelling es el movimiento de cámara que acompaña al personaje en sus recorridos por el barrio y la ciudad, y será también la estrategia visual para construir el frenesí de la vida de los personajes. El movimiento de la cámara y de los personajes es constante, la vertiginosidad de las vidas de estos jóvenes que los mantiene en una zozobra permanente se refuerza visualmente por una cámara que logra pasar de un movimiento a otro y construir escenas en las que el movimiento es protagonista como en el momento en que le avisan a Adolfo que lo

³⁵⁹ Juana Suárez, «Los incómodos largometrajes de Víctor Gaviria», en *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica: retrospectiva integral*. (Bogotá: Cinemateca Distrital, 2009), 21.

están buscando y la cámara acompaña a un personaje que da vueltas en torno a él en una cancha. Así mismo, el movimiento de la cámara que acompaña a Rodrigo en varios momentos, como cuando va a buscar las baquetas, que incluso se cierra en los pies o cuando va a averiguar por una batería. Esta búsqueda será su motor en la historia y por lo tanto lo que lo moviliza. Los desplazamientos están además acompañados por música incidental que incrementa la tensión.



*Amigo de Adolfo le avisa que lo están buscando. Rodrigo camina por las calles de Medellín.
Rodrigo D No futuro*

La reiteración se da en la construcción de planos, en los movimientos de cámara y en la presencia de la música en la película. El uso de la música presenta diferentes formas y podríamos decir que se trata de la exploración de todos los usos posibles para el sonido en el cine. Inicialmente como música incidental o *acusmática*³⁶⁰ o, la música irá entrando en escena, primero con un medio de reproducción, es decir, a través de la escucha del personaje, y posteriormente será sonido *in* producido por la acción. El protagonismo de la música en la película es parte del personaje, pero es también una expresión de lo que la película en conjunto busca expresar. El punk como género cobra sentido y se convierte en una expresión del sectarismo que se impone para los jóvenes de barrios marginales. Los personajes son conscientes de su condición, de la corta expectativa de vida y de la inminencia de la muerte. Esta conciencia expresada a través de la música tiene un componente quizá más significativo por el alcance que logró. Se trata de un aspecto que la película capitaliza en los diálogos, una forma de hablar característica de los personajes. La construcción de los diálogos se hace a través de un proceso de investigación

³⁶⁰ Chion y López Ruiz, *La audiovisión*, 74.

Refiriéndose a sus dos primeros largometrajes, Gaviria explicó el dispositivo referido: “yo saqué los diálogos de todas partes las entrevistas que había hecho [...] Esos eran sus diálogos. Yo los paso de una parte a otra, de un personaje a otro, pero son diálogos salidos de ellos mismos³⁶¹”.

La película revela a partir de este elemento la existencia de un fenómeno lingüístico que más tarde se convertirá en objeto de investigación gracias a las gestiones de Gaviria. Dicho fenómeno fue denominado como Parlache, y su importancia radica en la penetración que ha tenido, no solo en las clases privilegiadas de Medellín que empezaron a adoptar estas palabras o procedimientos retóricos propios de este lenguaje, sino que los medios de comunicación incorporaron expresiones argóticas hasta naturalizarlas. El fenómeno incluso se ha extendido fuera de la ciudad. Como afirma Ruffinelli

Él descubrió y entendió en ellos la existencia de otra cultura, que tenía códigos propios (de lenguaje, de acciones, de movimientos, de vestimenta), una praxis (la violencia) un horizonte de expectativas (morir jóvenes), una estética musical (*rock* pesado en los años ochenta) y, ante todo, su conciencia de vivir en situación de “guerra”³⁶².

La crónica que le dio origen a esta película fue tan solo la puerta de entrada que le permitió a Gaviria conocer este universo, y la vinculación de las películas con este mundo ha pasado por la manos de un poeta que reconoce en el lenguaje, en el del cine y en la oralidad, la posibilidad de construir relatos que nos permitan acceder a zonas de la ciudad, y del alma humana, aún en penumbra.

³⁶¹ Ruffinelli y Universidad de Guadalajara Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, *Víctor Gaviria*, 22.

³⁶² *Ibid.*, 26.

CONCLUSIONES

Los procesos de renovación cinematográfica que vivieron Argentina, Chile y Colombia en el periodo comprendido entre 1990 y 2005 generaron nuevas formas de aproximación a lo real. La vinculación del cine con la realidad estuvo mediada por las búsquedas plásticas y poéticas que trasciende la mimesis de cine como soporte.

Hemos podido comprobar que los procesos vinculados con la producción cinematográfica, los cuales han dado como fruto esta renovación, muestran desarrollos simultáneos en los tres países. La promulgación de las leyes que promueven y regulan la producción audiovisual propició un dinamismo en el que nuevas generaciones han podido estrenar óperas primas contribuyendo al enriquecimiento de las cinematografías. Los nuevos cineastas han asumido riesgos creativos y estéticos que reconfiguraron el acervo cinematográfico de cada uno de los países estudiados.

El cine latinoamericano de los años noventa presenta formas de anclaje a lo real que permiten situarlo en momentos históricos precisos. Estrategias narrativas como las que hemos analizado en este trabajo, muestran la necesidad de continuar ampliando el sentido del cine como arte de la realidad. Como tal, el desplazamiento del lugar de enunciación hacia *el comprender* convierte las producciones cinematográficas en una fuente de conocimiento del mundo contemporáneo. Igualmente, como hemos visto, la relación que establecen las películas analizadas con la realidad contiene elaboraciones estéticas que demuestran la posibilidad de generar reflexiones y conocimientos, a partir de estrategias como los *puntos de fuga* a través de los cuales se construye un discurso en perspectiva.

Los hallazgos de esta tesis nos obligan a continuar reflexionando sobre el estatus del cine latinoamericano y su calidad artística. Específicamente, en la relación del cine con la realidad que está mediada por la reflexión artística, y por lo tanto estas elaboraciones lo distancian de los discursos que restringen su interpretación como productos antropológicos, sociológicos y políticos. O como lo

plante Juana Suárez «la generalización equivocada de críticos como Frederic Jameson sobre el carácter de alegoría nacional inherente a este tipo de producciones generadas en el “tercer mundo”»³⁶³ Por el contrario, es el carácter artístico lo que le permite a las obras del cine latinoamericano contemporáneo reafirmar su postura política y ser fuente de conocimiento social.

El periodo que hemos analizado es un momento de transición, por lo tanto es a partir de este que se inicia un proceso que continuará en los años siguientes. A partir de 2005 se consolidan parte de los cambios que tienen lugar en el periodo que hemos estudiado y que muestran la evolución de los procesos iniciados. En nuestro trabajo hemos podido comprobar que las transformaciones de factores de producción han sido necesarias para que se consoliden en el cine latinoamericano contemporáneo las renovaciones estéticas que ponen en tensión la relación entre la ficción y la no ficción.

En su relación con la realidad, el cine de esta época propone relatos universales, la crudeza de los noventa no es exclusiva de las sociedades latinoamericanas ni de nuestro cine. Como afirman Lipovesky y Serroy «la pendiente de la delincuencia presente en el cine de los noventa es cada vez más dura y más trágica a los problemas sociales se añaden problemas étnicos y raciales»³⁶⁴. A esto podríamos agregar que para el caso de América Latina se suma una historia reciente de inequidad, injusticia y violación de los derechos humanos. Por esta razón, las historias que nos cuenta este cine serán parte del acervo de la historia del entre siglo, y son una evidencia de la existencia de un macro relato sobre los temas de la época presentes en todas las cinematografías. Queda demostrado así el carácter universal de las historias que se repiten en diferentes latitudes y que serán la huella de este periodo.

Lo anterior no despoja al cine, y en particular a este corpus de películas que hemos estudiado, de aspectos singulares que nos devuelven una imagen reconocible, la misma que podemos aceptar como propia y en la que se nos confronta como protagonistas de esta debacle. La originalidad de estas películas

³⁶³ Suárez, «Los incómodos largometrajes de Víctor Gaviria», 20.

³⁶⁴ Lipovetsky, Serroy, y Moya, *La pantalla global*, 194.

reside en su capacidad de ser al mismo tiempo universales y locales, a partir de elementos como el habla y ciertos códigos lingüísticos que son irreproducibles.

Los temas de carácter político y económico cruciales en las historias nacionales de este periodo; como la nueva constitución política en Colombia, la vuelta a la democracia en Chile y la crisis económica en Argentina, no son los temas centrales de las películas, sino que más bien son sus consecuencias: la pobreza, la violencia, la exclusión social, la xenofobia, entre otros. Las historias lo que muestran son los efectos que tienen estos procesos en la población. Esta característica convierte al cine en una fuente histórica en la que se puede comprender lo que se vivía y cómo se vivía en este periodo. Porque si bien el cine no tiene como objetivo principal la construcción de relatos históricos, su mirada a través de la multiplicidad de sujetos y de historias personales son un aporte a la microhistoria y a la construcción de una visión de lo acontecido.

El cine latinoamericano profundiza la ruptura en los modos de representación clásicos como consecuencia de una reflexión en torno a la ideología que estos transmiten, y que había sido ya iniciada en el *Nuevo Cine Latinoamericano*. Mientras que los modos de representación clásica se proponen como observadores del mundo y transmisores de un orden establecido, las narrativas y las estéticas que transgreden estos marcos determinados cuestionan el orden social y develan la ideología que lo perpetúa. Son una manera de intervención, de interpretación del mundo y una estrategia que permite ampliar el corpus cinematográfico evidenciando realidades invisibilizadas. Estas narraciones que pueden no satisfacer el gusto del público, que pueden no ser entendidas ni queridas porque insisten en mostrar seres abyectos, realidades crueles, escondidas o maquilladas, son narrativas heredadas de la tradición inaugurada por Buñuel con *Los Olvidados*, donde se muestran aquello que la sociedad se niega a mirar.

Como hemos visto en la tercera parte, a través del punto de vista se introducen cuestionamientos políticos desprovistos de juicios morales que despojan a la violencia de sus aparatos ideológicos. La violencia aparece

entonces como una consecuencia de la irracionalidad que se torna siempre incomprensible y anómala, incluso en los ámbitos institucionalizados. Las formas oblicuas en las que se construye la imagen, o la no imagen del pasado traumático y del conflicto violento, nos hablan de una paradoja en la imagen cinematográfica y de una potencia visual que se explora en tiempos de saturación de la imagen como símbolo. Aunque ya no se trata de un cine militante, sus elecciones temáticas y sus procedimientos no desconocen el carácter político de las mismas.

Por lo tanto, la pertinencia de abordar el realismo en el cine contemporáneo es fundamental porque sus diversas formas permiten que la relación con la realidad sea elevada a la condición de arte. En este aspecto nos sentimos cercanos a la declaración de Leila Gueirero cuando afirma que todas las exploraciones narrativas buscan los mejores medios para contar las historias y contarlas bien³⁶⁵. Si como afirma la autora la crónica se eleva a la categoría de arte, podríamos pensar que el cine cuando se acerca a lo real también habrá encontrado una nueva forma como crónica filmada. Esta relación que encontramos en el transcurso de nuestros análisis y de la cual surgen interrogantes para nuevas investigaciones no es unidireccional, pues no se trata de un préstamo del periodismo para acercarse a lo real, al contrario, se trata de una intertextualidad recíproca, pues como afirma Guerreiro: «nada enseña a escribir tanto y tan bien como las películas»³⁶⁶.

Además, la reivindicación del realismo como categoría estética se hace hoy más que nunca necesaria sobre todo en el cine, cuando gracias a la explosión tecnológica se ha incrementado el contacto con la reproducción mecánica de la realidad permitiendo que se reproduzcan fragmentos de la vida cotidiana y que además sean transmitidos a través de diversos dispositivos. Estos cambios transforman las maneras de aproximarnos a la pantalla y reafirman la importancia del lenguaje cinematográfico, su lugar, su permanencia y sobre todo, su manera de narrarnos.

³⁶⁵Guerreiro, «¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?».

³⁶⁶Ibid.

Este momento histórico que comprende el periodo estudiado, es un momento de inestabilidad, por eso, creemos que la afirmación de Lukács bien puede ilustrar lo que se vivió, y nos plantea interrogantes sobre la tarea del cine.

Toda gran época es una época de transición, la unidad plena de contradicciones de la crisis y de la renovación, de la ruina y del renacimiento: un nuevo orden social y un nuevo tipo humano no se forman más que en el curso de un proceso unitario más bien grávido de contradicciones. En similares épocas críticas de transición son indeciblemente graves la tarea y la responsabilidad de la literatura. A tal responsabilidad no le puede responder más que el verdadero gran realismo: la forma de expresión habitual y preferida por la moda no hace sino impedir cada vez más que la literatura ocupe el lugar al que históricamente está destinada³⁶⁷.

Por otra parte, en la actualidad la abundancia de imágenes audiovisuales nos obliga a pensar el realismo como la categoría a través de la cual el cine puede diferenciarse de otros soportes audiovisuales, se consolida como un medio de expresión llamado a producir obras de mayor elaboración, profundidad y contenido. Además, porque sabemos que el desarrollo creciente de tecnologías de producción y difusión continúa dinamizando este campo y complejizando las nociones de realidad, verdad y representación.

Como vimos en la segunda y tercera parte de este trabajo, este corpus de películas construye un realismo en el cual se crean las imágenes de lo real a partir de búsquedas más profundas en las cuales la reproducción de las apariencias no bastan. El realismo estético del cine latinoamericano de este periodo se desprende del vínculo con la realidad, porque no se trata de establecer un mayor o un menor grado de mimesis, sino de la capacidad de construir mundos y de hacer evidentes relaciones entre elementos aparentemente desvinculados. Estos procedimientos abren acceso al mundo de los imaginarios, de las formas de pensamiento propias del momento histórico.

Para las cinematografías de estos países, a partir del 2005 se inicia un periodo en el que las leyes de cine están reguladas y las producciones financiadas empiezan a estrenarse. El inicio de otro periodo significará la necesidad de

³⁶⁷ Lukács, Geörg, *Ensayos sobre el realismo*, 18.

mantener lo que se ha iniciado, profundizar en las apuestas estéticas y superar la tarea siempre pendiente, formar el público.

Por otra parte, nos propusimos realizar un trabajo que implicara a tres países, lo que ha significado un esfuerzo en relación con el acceso a fuentes primarias, pero que también nos ha permitido comprobar la necesidad de que se establezcan diálogos regionales. No solo porque el modelo de desarrollo cinematográfico se orienta en esa dirección generando un corpus de coproducciones entre los mismos países de América Latina o entre estos y España, sino porque continuar con el estudio de estas narrativas exige conocer los procesos que se han dado en los diferentes países y sus relaciones. Así mismo, porque el conocimiento de la historia social, política y económica se ratifica como una condición para interpretar y analizar las cinematografías latinoamericanas. Sin este marco las reflexiones carecerían de sentido. Los antecedentes con los que se puede vincular la cinematografía estudiada nos permiten pensar, que más que el desarrollo de una industria que haga películas rentables, hacia donde se orientan las producciones es al desarrollo de un cine vehemente y serio, hecho con equipos ligeros y nuevos actores.

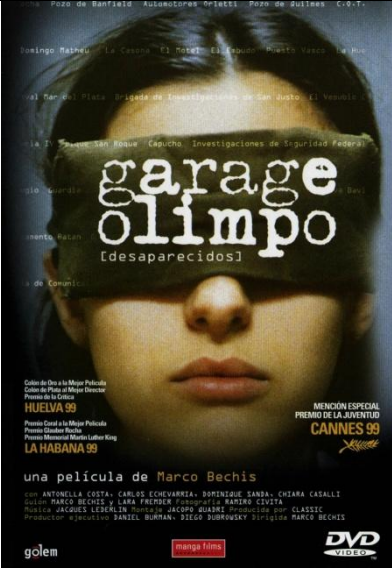
Consideramos que el trabajo de reflexión e investigación sobre nuestras cinematografías debe continuar, sobre todo en países como Colombia donde apenas empieza a configurarse un campo disciplinar. Además, como parte de esta experiencia podemos ratificar la necesidad de realizar investigaciones transversales, que no se restrinjan a un solo país o a un cineasta, sino que amplíen el rango de interpretación y que construyan una mirada latinoamericana. A través de la investigación sobre el corpus cinematográfico de América Latina podrán consolidarse discursos teóricos vinculados a discusiones más profundas del arte, la sociedad y la cultura.

Otros asuntos se asoman al final de esta investigación, entre ellos los que tienen que ver con el territorio en relación con las Comisiones Fílmicas instaladas en los últimos años en diferentes países de la región y que buscan promover los países como locaciones para desarrollar producciones nacionales o atraer

empresas extranjeras. Esto, por supuesto, nos conecta con otros problemas de la representación del espacio que ya está presente en las cinematografías contemporáneas.

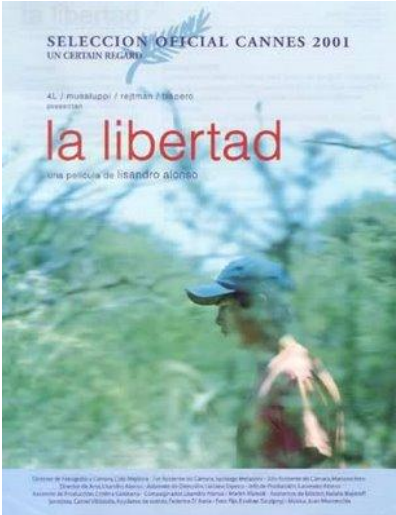
ANEXOS

CARACTERIZACIÓN DEL CORPUS

| | | |
|----------------------------|--|--|
| <p>IDENTIFICACIÓN</p> | <p>Título: Garage Olimpo Director: Marcos Bechis Año: 1999 Duración: 98 min País: Argentina</p> |  |
| <p>SINOPSIS</p> | <p>María vive con su madre, Diana, en una gran casa en decadencia que necesita urgentemente ser reparada. Algunas habitaciones están alquiladas y en una de ellas vive Félix, un joven tímido, enamorado de María, y que parece no tener ni pasado ni familia. Trabaja de vigilante en un garaje, al menos eso es lo que él dice. María trabaja en un barrio pobre, enseñando a leer y escribir y además es activista de una pequeña organización opuesta a la ferocidad de la Dictadura Militar. Una mañana, una brigada de soldados de paisano detiene a María ante los ojos de su madre. Es llevada al interior del Garage Olimpo, una de las numerosas zonas de tortura usadas por los militares ante la indiferencia e ignorancia general, en el mismo corazón de Buenos Aires. Tigre, encargado del centro, designa a uno de sus mejores hombres para hacer el interrogatorio. Esta persona es Félix, su inquilino. Desde ese mismo momento, cualquier movimiento de María será dirigido por su instinto de supervivencia, consciente de que su esperanza recae únicamente en la persona asignada para que la torture.</p> | |
| <p>PERFIL DEL DIRECTOR</p> | <p>Nació en Chile, de madre chilena de origen franco-suizo y de padre italiano. Creció en Sao Paulo y Buenos Aires y a los 20 años, por razones políticas, fue expulsado de Argentina durante la época de la Dictadura militar. Llegó a Milán en donde vivió durante los 80. También pasó largo tiempo en Nueva York, Los Ángeles y París. Fue profesor en la escuela primaria de Buenos Aires, y fotógrafo de Polaroid y video-artista en Nueva York. En 1981, asistió a la Escuela de Cine "Albedo" en Milán</p> | |


| | |
|---|---|
| <p>CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA</p> | <p>Garage Olimpo es una ficción sobre la dictadura argentina. Aunque se trata de una representación naturalista por la disposición de sus elementos discursivos y el ocultamiento del dispositivo, el tratamiento y en particular los recurrentes sobrevuelos o panorámicas de la ciudad sitúan la historia en un contexto más amplio no solo, en relación con la construcción espacial al interior de la historia sino que convocan a una interrelación del espectador en la medida que lo invitan a sentirse parte del lugar, de la ciudad que habitaron mientras esto sucedía. Adicionalmente, el tratamiento del horror está construido con matices y metáforas de lo que este periodo significa en la historia Argentina. No hay ocultamiento de las atrocidades, ni eufemismos en su disposición sin embargo, el juego del campo y el fuera de campo equilibran el tratamiento de la crudeza de las torturas y el sensacionalismo que de otra manera transformaría la denuncia en apología. Este juego se presenta también en relación con el sonido, pues la presencia de un radio viejo que está encendido mientras torturan a los detenidos, no solo es un detalle real, de acuerdo a los relatos de quienes vivieron esta experiencia, sino que permite un juego sonoro altamente estético.</p> |
| <p>COMENTARIO</p> | <p>Garage Olimpo es una película que para la cronología del cine argentino sobre la dictadura podría resultar tardía, porque el tema tuvo mayor relevancia en el cine durante los últimos años de la década del ochenta e inicios de los noventa. Sin embargo, es también una de las más valoradas por la crítica puesto que dada la distancia temporal y el tratamiento elegido por el director, el film se convierte en una pieza fundamental, no solo porque muestra la violencia del estado contra los ciudadanos sino también por su representación filmica. Uno de los elementos más importantes es que aunque se nutre de la propia experiencia del director, no se convierte en un relato autobiográfico. Es importante resaltar que <i>Garage Olimpo</i> ha sido considerada parte de la memoria histórica y la representación de lo que pasaba en los centros de detención clandestina.</p> |
| <p>CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN</p> | <p>Coproducción Argentina – Italia. Las cifras de Ultracine para Garage Olimpo son: \$ 127.101,40 Pesos argentinos y 22.676 espectadores.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>PREMIOS Y PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES</p> | <p>Selección Oficial "Un Certain Regard", Festival de cine de Cannes, Francia 1999. Festival Internacional de cine de Toronto, Canadá 1999. Festival de Río, Brasil 1999. Festival de cine de Hamburgo, Alemania 1999. Festival Internacional de cine de Sao Paulo, Brasil 1999. Festival Internacional de cine de Thessaloniki, Grecia 1999, Premio Especial del Jurado Premio FIPRECI. Amnistía Internacional en Helsinki. Finlandia 1999. Festival Argentino de cine Mar de Plata, Argentina 1999. Festival de cine Iberoamericano de Huelva, España 1999, ganador del "Colón de Oro" como mejor película, ganador del "Colón de Plata" como Mejor Director, Premio de la Crítica Internacional. Premio Radio Exterior de España. Festival Internacional de la Habana, Cuba 2000, Premio Coral como Mejor Película, Premio OCIC, Premio Glauber Rocha, Premio Memorial a Martin Luther King. Festival Internacional de Cine del Palm Springs, Estados Unidos 2000. Festival Internacional de Cine de Observación de los Derechos Humanos, Reino Unido 2000. Festival Internacional de cine de Imágenes del Nuevo Mundo de Québec, Canadá 2000. Festival de cine de Santa Bárbara, Estados Unidos 2000, Premio Fénix por Mejor Largometraje de Cine Mundial. Premio Internacional de cine de Cartagena de India, 2000, ganador, Mejor Película Premio India Catalina. Festival Internacional de Cine Nuevo de Bruges, Bélgica 2000, Premio Joven del Jurado. Festival Internacional de Cine de Charleroi, Bélgica 2000.</p> |
|--|---|

| | | |
|-----------------------|--|--|
| <p>IDENTIFICACIÓN</p> | <p>Título: La Libertad Director: Lisandro Alonso Año: 2001 País: Argentina Duración: 73 min</p> |  |
| <p>SINOPSIS</p> | <p>Misael vive en la inmensidad del monte pampeano trabajando con su hacha. Sobrevive solo con lo indispensable y casi sin contacto con otras personas. Vemos su vida minuto a minuto intentando descubrir a través de pequeños movimientos o acciones su manera de estar en el mundo.</p> | |


| | |
|---------------------------------|---|
| <p>PERFIL DEL DIRECTOR</p> | <p>Nació en Argentina en 1972. <i>La libertad</i> es su primera película. Es un realizador independiente, se formó en la Universidad del Cine en Buenos Aires, sin terminar. Posteriormente trabajó con el director Nicolás Sarquís, (1938-2003), en su última película <i>Sobre la tierra</i>, y como ayudante de la sección Contracampo del Festival de Mar de Plata. Sarquís fue alumno de la Escuela de cine de Santafe, fundada por Birri. Alonso fue estudiante de cine de la FUC, Fundación Universidad del Cine, pero abandonó antes de terminar.</p> |
| <p>CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA</p> | <p>Esta es una producción que se ha caracterizado por su apuesta estética. No solo se trata de una inquietante observación de la vida de un hombre de campo, sino que también es una calculada producción, en la que todo parece a azar, al natural, justamente por el detalle en el que se van construyendo los recorridos y las acciones de Misael. No es solamente lo que hacen el personaje sino que también la cámara deviene en personaje en la medida que se independiza de las acciones de Misael, y parece tener una búsqueda adicional. Otro elemento fundamental de la apuesta estética tiene que ver con la mirada del paisaje, pues el detenimiento de la observación también se convierte en un deleite casi pictórico. Las acciones de Misael que parecen no notar la cámara, la cámara que ejecuta acciones independientes como un personaje más que por instantes se olvida Misael y la fuerza del paisaje, son los tres elementos que se conjugan para hacer de este un film original. Adicionalmente, plantea una contradicción en la manera naturalista de la representación, el respeto por las normas del cine clásico, en los recorridos por ejemplo, que al mismo tiempo se subvierte en la independencia de la cámara y en la actitud de Misael, que parece actuar, e ignóralo todo, hasta que mira a la cámara, rompiendo esta impresión.</p> |
| <p>COMENTARIO</p> | <p><i>La libertad</i> es una película que se ubica entre las más relevantes del llamado Nuevo Cine argentino. Su radical manera de enfrentar la observación, sumada a la errancia de Misael la convierten en un objeto extraño, pero valioso. Con esta producción es importante ver dos aspectos, por un lado la contraposición de dos códigos de representación, a saber, el modo de representación clásico, o MRI, y por el otro la adopción de aspectos del cine moderno. Así mismo, esta es una producción que permite conocer la manera en la que opera el campo cinematográfico en términos de la valoración de una producción. Pues mientras en Buenos Aires la película fue vista como casi adolescente, insegura y tímida, una vez pasó por Cannes es validada cinematográficamente. Justamente, <i>La libertad</i> se ubica en la frontera entre lo documental y la ficción. Misael es un hachero que vive en un bosque de la pampa argentina, es observado, y evidentemente lo sabe. El director, observa, pero también dirige al Misael como actor. Plantea la problemática relación entre el observador y el observado, ambos están en un juego claro, pero en que un momento se hace intercambiable, Misael mira a la cámara. Este gesto, posiblemente autónomo es uno de los importantes porque en este instante se devela el artificio. Es el gesto convierte a <i>La libertad</i> en lo que es, porque traspasa una barrera prohibida. Pero no solo es la mirada de Misael, es la reacción del observador, que una vez descubierto se marcha como haciendo su propia observación y por un instante dejando a su observado tranquilo. Se intercambian los papeles, el observado pasivo se hace observador activo. Adicionalmente, lo que plantea esta producción tiene una dimensión política, no solo porque nos presenta la</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>simpleza de la vida de un hombre de campo, sino también porque revela la vida de un personaje que está por fuera del sistema. No solo está al margen de la ciudad, y viviendo de una economía emergente, sino que caza y este gesto remite a nociones y formas de vidas que por decir lo menos no son concebibles en el sistema capitalista.</p> |
| <p>CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN</p> | <p>Producción independiente. Recaudo de taquilla \$ 12.610,05. Espectadores en Argentina: 1.985</p> |
| <p>PREMIOS Y PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES</p> | <p>Selección Oficial <i>Un certain regard</i> Cannes 2001. Asociación de Críticos Argentinos Nominación - Mejor Ópera Prima. Premio FIPRESCI</p> |

| | | |
|-----------------------|---|--|
| <p>IDENTIFICACIÓN</p> | <p>Título: Bolivia Director: Adrián Caetano Año: 2001 País: Argentina Duración: 75 min</p> |  <p>una película de Adrián Caetano "Crónica de una Fuga y Un Oso Rojo"</p> <p>LA PELÍCULA ARGENTINA MÁS IMPORTANTE DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS con la fuerza emotiva de sus obras "El hijo de la novia" y "El abrazo" (El Nueve)</p> <p>PREMIO DE LA CRÍTICA FESTIVAL DE CANNES PREMIO DE LA CRÍTICA FESTIVAL DE ROTTERDAM MEJOR PELÍCULA ESTADOUNIDENSE FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN PREMIO LUIS BUÑUEL FESTIVAL DE BUENOS AIRES PREMIO FIPRESCI FESTIVAL DE LONDRES</p> <p>TRACOLUDIA PROA</p> |
| <p>SINOPSIS</p> | <p>El bar-restaurante, ubicado en la esquina de Pazco y Estados Unidos, no tiene demasiados clientes. Sin embargo, cuenta con unos cuantos que nunca fallan. Ellos siempre tienen tiempo para ir a comer un sándwich de chorizo o para tomar un café o una cerveza fría. Amantes, como la mayoría de los argentinos, del fútbol y del boxeo, utilizan la televisión colgada sobre uno de los vértices de la pared como el punto de atención de la mayoría de sus miradas. Y cuando no hay nada para ver, hay mucho para decir. Un cartelito pegado en la vidriera solicita la presencia de un cocinero-parrillero experimentado para trabajar en el local. Y Freddy, boliviano recientemente llegado al país sin permiso de trabajo, es el hombre que consigue el puesto.</p> | |

| | |
|---------------------------------|--|
| <p>PERFIL DEL DIRECTOR</p> | <p>Israel Adrián Caetano, nació en 1969 en Uruguay. Realizador de cortometrajes y documentales, antes de Bolivia dirigió <i>Pizza, birra, faso</i>, un largometraje de ficción que figura entre las películas de llamado realismo sucio o cine marginal. Bolivia ganó en 2002 el premio de la Crítica Joven del Festival de Cannes, el premio Fipresci del Festival de Londres, el premio a la Mejor Película Latinoamericana del Festival de San Sebastián, el premio de la Crítica en el Festival de Rotterdam y también obtuvo una mención del jurado del Festival de Huelva. Y fue seleccionada como mejor película iberoamericana correspondiente al 2002.</p> |
| <p>CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA</p> | <p>La historia procede de dos fuentes: primero, una noticia, la muerte de un brasilero a golpes por parte de hinchas argentinos cuando cantó un gol hecho por Nigeria. Segundo, la crítica y la ficha técnica de la película declara, igual que sus créditos, que se basó en un cuento corto de Romina Lafranchini, exmujer de Caetano. En cuanto a los actores Fredy y Rosa, los protagonistas son no-actores. Entre los demás personajes se encuentran actores profesionales. Esta película catalogada de modesta, es sin embargo bastante arriesgada en el manejo del lenguaje. Tiene una estructura lineal en la que el manejo del tiempo genera un compás a través del cual avanza el conflicto. En las maneras de transitar el principal procedimiento es el corte, la cámara no tiene un rol principal, aunque con algunas excepciones pues también encontramos a modo de fotografía, planos fijos, cerrados sobre objetos se presentan en yuxtaposición dando la idea de la descripción del lugar. Particularmente esta mirada fija sobre los objetos, hacen que construyamos el espacio a partir de la significación de los mismos. Es decir, llamar la atención sobre unas tazas, copas, cafetera, fotografías del equipos de fútbol, el local mismo en su interior y en su fachada, es significar estas imágenes y por lo tanto hacerlas el <i>mundo</i> de los personajes. Así mismo, mientras estas imágenes se van yuxtaponiendo en forma de álbum, escuchamos en voz de Enrique, dueño del restaurante, la descripción de lo que sucede un día cualquiera en el café: la hora de ingreso, lo va que pasando en el día, los momentos de mayor afluencia y trabajo, y finaliza haciendo las preguntas de rigor al recién llegado, si tiene papeles, hace cuanto llegó, y si aprendió a hacer asados en Perú, a lo que el personaje responde: <i>yo no soy peruano, soy boliviano</i>. Después de esta introducción se hace reconocible el espacio del café, como un lugar que se ha dotado de significado pues será donde se desarrolla la acción, y también la doble problematización, por una parte de las expresiones de xenofobia que irán apareciendo a lo largo de la película así como de la confusión de las nacionalidades del Otro.</p> |

| | |
|-------------------------------------|---|
| COMENTARIO | <p>La identidad supranacional de los pueblos indígenas trasciende la nacionalidad de los inmigrantes, no es Perú, ni Bolivia, aunque los personajes, se confundan o se reafirmen en tal o cual nacionalidad. Esa identidad confusa denota un pasado común indígena supranacional, pero también es la generalidad en la que se asume el grupo migrante. Esta situación que da lugar a segregación y exclusión, evoca también el pasado indígena negado en los procesos de colonización y de inmigración europea a América. Este primer juego de otredades que se encuentran en este lugar es reforzado por el contraste entre las imágenes del un partido de fútbol entre Bolivia y Argentina y la canción <i>El cóndor Mallcu</i>, del grupo musical boliviano Los Kjarkar. Se ponen de manifiesto dos identidades estereotipadas y diferenciadas. Esta secuencia que parece desencajar en la construcción del relato, pues aparenta ser meramente ilustrativa, ya que sobre ella se presentan los créditos, y no está vinculada a otros elementos mediante estrategias de montaje, es sin embargo la condensación del conflicto del relato: una supuesta superioridad argentina, expresada en el fútbol, que tendrá que enfrentar el migrante boliviano. El relato comienza con el día. En la mañana el restaurante tiene pocos clientes, algunos conversan con Enrique, y de paso la conversación sirve para reforzar un poco la distancia y el desconocimiento de la ubicación de los países latinoamericanos, asumiendo a Perú como un país más de Centro América.</p> <p>La migración de Bolivia a Argentina es un fenómeno que se ha presentado desde los años sesenta, en su mayoría ha estado motivada factores económicos, así Fredy hace parte de esta forma de migración. Los personajes de <i>Bolivia</i> son Rosa, una mujer paraguaya que ha ido a Buenos Aires en una situación similar a la de Fredy, los demás son hombres. Y en su mayoría taxistas, entre ellos el Oso, quien tiene problemas económicos y rememora la crisis argentina del 2001, pero además servirá como un detonante del conflicto. El motivo principal de este film es la discriminación y las alusiones serán una constante desde la primera secuencia. No solo se trata de alusiones directas a Fredy, sino también a Rosa, o a los uruguayos, incluso llega a señalarse la discriminación hacia argentinos venidos de regiones.</p> |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | Bolivia contó con el apoyo del INCAA Instituto Nacional de Cinematografía y Artes de la Argentina, así como con la participación de Lita Stantic, importante productora que ha impulsado el llamado Nuevo cine argentino. Las cifras de Ultracine para Bolivia son: 262.133,80 pesos argentinos, y 55.580 espectadores |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Premio de la Crítica, Festival de Cannes. Mejor Película Latinoamericana, Festival de San Sebastián. Mención del Jurado, Festival de Huelva. Premio de la Crítica, Festival de Róterdam. Premio Fipresci, Festival de Londres. |

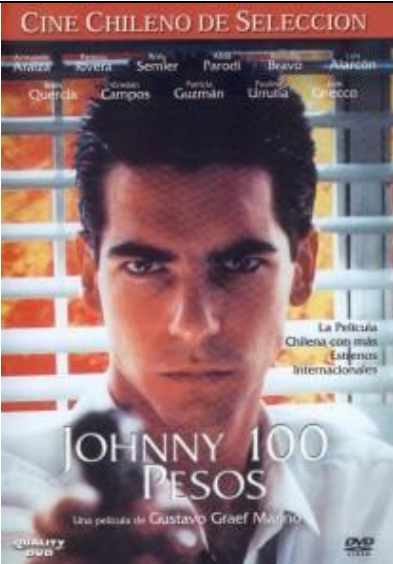
| | | |
|--------------------------|---|---|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: Los Rubios</p> <p>Director: Albertina Carri</p> <p>Año: 2003</p> <p>País: Argentina</p> <p>Duración: 89 min</p> |  |
| SINOPSIS | <p>Los rubios es un recorrido por diversos estados de la memoria a partir de la ausencia de los padres de la protagonista. Fragmentos, fantasías, relatos y fotos dan forma a una realidad que pertenece al pasado y se proyecta en el presente. Un equipo de filmación a la deriva, una actriz y unos Play mobil construyen el universo fracturado en que la protagonista descubre una y otra vez la imposibilidad de la memoria.</p> | |
| PERFIL DEL DIRECTOR | <p>Nació en Buenos Aires en 1973 donde vive y trabaja actualmente, realizó estudios de guión en la FUC, Fundación Universidad del Cine. Es una de las directoras pioneras del nuevo cine argentino. Sus producciones se inscriben en los límites de los géneros, tanto el documental y la ficción, como otras incursiones en el cine negro, el melodrama pornográfico o el drama familiar. Participó en largometrajes con directores como María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Martín Rejtman y Eduardo Calcagno. En 1997 filmó su ópera prima, <i>No quiero volver e casa</i>, que fue seleccionada por los festivales de Buenos Aires, Rotterdam, Londres y Viena.</p> | |
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | <p>Documental en el que el realismo se enfrenta a la representación plástica del pasado. Es un meta discurso, que narra la historia de la protagonista y el avance de la realización filmica. <i>Los rubios</i> plantea claramente el problema de la relación en torno a la ficción y la no –ficción, pero lo hace para el terreno específico de la memoria. La búsqueda de la identidad de Carri, la directora y protagonista, propone al mismo tiempo una profunda reflexión sobre la memoria política. Como parte del giro documental hacia una mirada más subjetiva, Carri parte desde lo íntimo para instalar una discusión que es índole nacional. Pero en esta producción es posible reconocer además varios niveles de narración y de representación. Por una parte, la presencia de una actriz que representa a la protagonista de la historia, la directora Carri, que igualmente está presente como personaje introduce un desajuste en el orden de la representación cinematográfica pero también en el orden enunciativo de la historia personal. Por otra parte, la alternancia entre dos formatos de la imagen, 16 milímetros y video implica una separación entre los estadios de la narración con relación al tiempo pasado-presente; pero también es un juego entre las versiones de la historia.</p> | |

| | | |
|-------------------------------------|------|--|
| COMENTARIO | | Esta es quizá una de las películas más importantes sobre el tema de la dictadura en la cinematografía argentina contemporánea, y este lugar lo tiene gracias a su originalidad en el tratamiento del tema, así como por el acercamiento respetuoso y reflexivo del mismo. La propuesta de Carri, va más allá de la recreación de los hechos que proponen muchas de las producciones sobre este tema, incluso directores de llamado <i>Nuevo cine argentino</i> . Rápidamente, esta película fue reconocida como un éxito no solo por sus características cinematográficas sino también por la cercanía y la identificación que logró con el público argentino. |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | DE Y | Esta producción recibió apoyo del INCAA para postproducción. Según las cifras de Ultracine recaudó \$34.404,80 pesos argentinos y tuvo 7.981 espectadores. |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Y | Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Premio del público a la mejor película, premio del jurado paralelo a la Mejor Película Argentina, Mención Especial del jurado Oficial y Mención especial de Signis, 2003. Festival de Gijón: Sección oficial largometrajes a competición, 2003. FIPRESCI ARGENTINA seleccionada entre las 10 mejores películas de la década, 2010. |

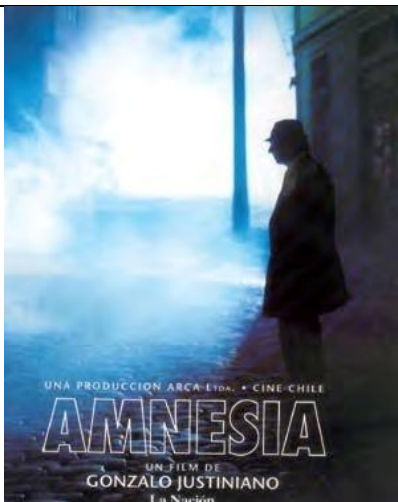
| | | |
|----------------|---|--|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: Meykinof</p> <p>Director: Carmen Guarini</p> <p>Año: 2005</p> <p>País: Argentina</p> <p>Duración: 65 min</p> |  |
| SINOPSIS | <p>Este film es la historia del seguimiento de un rodaje a partir del cual su directora se interroga por los cruces entre el cine, la realidad, los fantasmas y la muerte. Edgardo Cozarinsky filma en Buenos Aires de noche, la historia de un taxi-boy que se enfrenta con la muerte encarnada en antiguos amantes. Guarini descubre los entretelones y la cotidianidad de esta filmación. Su rechazo con el establecido formato del "making off", la lleva a dudar sobre el camino a seguir.</p> | |

| | |
|---|---|
| <p>PERFIL DEL DIRECTOR</p> | <p>Nació el 1953. Es cineasta, antropóloga y se doctoró en la Universidad de Nanterre, Francia, en cine antropológico bajo la dirección de Jean Rouch. Además se formó en seminarios con Fernando Birri, Jorge Prelorán y Jean Louis Comolli entre otros. Es Investigadora del CONICET, Docente en la UBA (Antropología Visual) y en la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine. En 1986 funda junto a Marcelo Céspedes <i>Cine-Ojo</i>, la productora más importante en Argentina de cine documental. Fundadora y codirectora del <i>Festival y Forum Doc Buenos Aires</i>. Entre su filmografía se encuentran las películas: <i>Hospital Borda, un llamado a la razón</i> (1986); <i>La noche eterna</i> (1990); <i>Jaime de Nevares, último viaje</i> (1995); <i>Tinta Roja</i> (1998); <i>HIJOS, el alma en dos</i> (2002); <i>El diablo entre las flores</i> (2005) y <i>Meykinof</i> (2005).</p> |
| <p>CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA</p> | <p>Meykinof, es un <i>making off</i> de la producción del film <i>Ronda Nocturna</i>, de Edgardo Cozarinsky. Pero como la deformación de la expresión original <i>making off</i> en meykinof, así también se produce una modificación en la construcción del film. Si bien se trata del registro de la producción, o más bien del acompañamiento del rodaje, la voz de Carmen que todo el tiempo propone reflexiones sobre lo que pasa y sobre lo que nos muestra, hace que este sea más bien un documental reflexivo. Sin embargo, la categoría de documental reflexivo tal vez no sea estrictamente, la que mejor define este ejercicio metacinematográfico, que es a la vez una observación antropológica de la comunidad que se constituye durante el rodaje de un film. La experiencia de la directora en antropología visual, se trasluce en su discurso y sus reflexiones son una suerte de propuesta intelectual de la manera de entender la construcción de la realidad filmica. A diferencia de producciones anteriores, en ésta la voz es más libre, más experimental y personal. Mientras que en producciones anteriores el interés estaba puesto en la historia y en los personajes, en esta parece estar más concentrado en la propia mirada de Carmen sin embargo no es un documental completamente personal y mucho menos biográfico. En esta producción se hace evidente la experiencia de la documentalista, y así mismo su compromiso con la realidad.</p> |
| <p>COMENTARIO</p> | <p>Meykinof, es una de las producciones más singulares entre las que abordan el límite de la ficción y no ficción, y por esta razón hace parte de corpus. Esto se debe a que realmente es un acercamiento frontal que permite establecer comparaciones fácticas de la construcción de los dos modos de representación. Las reflexiones de la directora sobre el deseo de la imagen, la búsqueda de su construcción, lo que implica que se fije en un soporte, así como sus propias apreciaciones del mundo que aparece en la producción, y su presencia en la misma, construyen un discurso sobre la fascinación por la imagen, sobre la posibilidad de crear y las formas que lo permite. Así mismo, la mirada de una documentalista sobre la construcción de una ficción suscita reflexiones sobre su trabajo y sobre el trabajo de quienes observa. El camino que sigue el film es incierto, no es posible establecer un punto de llegada, y el desarrollo del mismo, sino que está lleno de experimentación sobre el hacer. Entre las reflexiones, se hace explícito que aunque existe un formato estándar, una manera de documentar un rodaje, este no es el caso, aunque se da una tregua para comprobarlo.</p> |
| <p>CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN</p> | <p>Meykinof, es una producción de Cine Ojo, así como Ronda Nocturna. Por ahora, no hay información de taquilla disponible, fue estrenada el 1 de diciembre de 2005 en Buenos Aires, solo un artículo que dice: "Tomando el número de salas, las cinco funciones diarias y los cuatro días que se contabilizan para la elaboración del chart</p> |

| | |
|---------------------------------------|--|
| | de recaudaciones, surge que la película "Dar de nuevo" tuvo 194 espectadores o sea 4,88 espectadores por día y por función y Meykinof tuvo un promedio de 2 espectadores por día y por función" Tomado de: http://www.juliangallo.com.ar/no-hay-que-filmar-mas-peliculas-argentinas-iii/ |
| PREMIOS Y PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | No se registra información. |

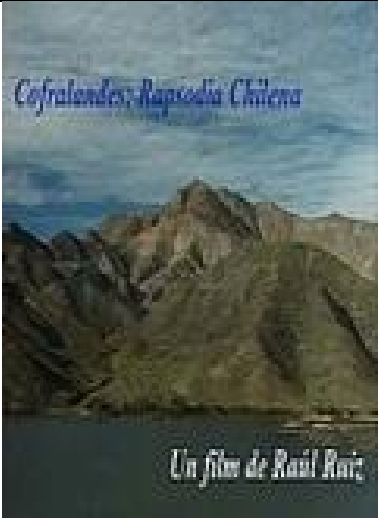
| | | |
|----------------|---|--|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: Johnny cien pesos</p> <p>Director: Gustavo Graef Marino</p> <p>Año: 1993</p> <p>País: Chile</p> <p>Duración: 90 min</p> |  |
| SINOPSIS | <p>Basada en un hecho real. Johnny tiene diecisiete años y es cómplice de un asalto a una casa de cambio clandestina en un edificio del centro de Santiago. Pero algo falla. Antes de que puedan escapar, el edificio estará rodeado de policías, y este operativo llama la atención de la prensa. Hay negociaciones y el gobierno se inquieta en su afán de demostrar que Chile, ahora en democracia, es un país seguro. Mientras tanto en el encierro, el joven Johnny va haciéndose hombre rápidamente, con la violencia y la rabia de alguien que siempre ha sido marginado.</p> | |
| DIRECTOR | <p>Nacido en Santiago de Chile en 1955, Graef-Merino, tiene doble nacionalidad: chilena y alemana. Nieto de alemanes, por parte del padre, y de italianos, por parte de la madre, en 1973 daba la Prueba de Aptitud Académica y, en 1974, comenzó a estudiar Derecho en la Universidad de Chile. Al año siguiente y hasta 1976, estudio Cine y Actuación en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica de Chile. Desde 1976 hasta 1992, residió en Alemania, donde estudió dirección de cine y dramaturgia en Múnich. Entre 1981 y 1985, se dedicó a escribir guiones y, en 1989, dirigió <i>La voz</i>, su primer largometraje, una coproducción alemana-inglesa, con características de <i>thriller</i> y superproducción. La presentación de esta película en el III Festival de Viña del Mar, en 1990, marcó el inicio del regreso del cineasta. (Villarreal, 2005:61)</p> | |

| | |
|-------------------------------------|---|
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | Aparecida en el primer año del retorno de la democracia, es una súper producción en la que los recursos técnicos se despliegan para contar una historia que tuvo lugar en Santiago. Haciendo uso de los códigos de narración de ficción, no escatima esfuerzos para tener un aire de producción hollywoodense. Aparecen elementos locales como la condición social del protagonista y la manera en la que los medios hacen uso de ésta para sacar provecho de la situación haciendo evidente una interpretación situada del hecho. Otro elemento revelador del anclaje de la historia en el Chile de la transición son las intrigas del manejo mediático del caso por parte de los miembros del gobierno recién instalado. La presencia de estos elementos nos dirigen a un escenario socio-espacial concreto: el cono sur del inicio de los 90's, donde las relaciones con las instituciones armadas, Ejército o Policía, remitían a los años de represión y por esta razón resultaban, de extrema sensibilidad. Con tintes de <i>Thriller</i> esta producción no logra abstraerse del momento histórico en el que sucede el hecho, muy por el contrario, respeta el año y sitúa el film históricamente. |
| COMENTARIO | La importancia de esta producción radica en su capacidad tanto narrativa, de explotación comercial, como por las implicaciones que tiene como documento histórico en el que se da cuenta de la situación social, política y económica de un país en un momento preciso. Así, la estructura que apunta a un desarrollo progresivo de la tensión y la intriga para lograr un avance narrativo creciente, va construyéndose a partir de situaciones concretas, localizadas en el rol de protagonistas y personajes secundarios. Se va tejiendo un doble discurso, la historia del atraco y la historia de la sociedad que lo vive. |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | Coproducción Chile-México; Arauco Films / Catalina Cinema / Patagonia Films / Televisine S.A. de C.V. / Vision Communications. La prensa local habla de más de 100 mil espectadores (El Mercurio, 30 de octubre de 2004). |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Selección Oficial de Chile al Oscar a la Mejor Película Extranjera. Mejor Película, Premios Apes, Chile, 1994. Mejor Película, XVI Mystest Festival de Cine Fantástico Cattolica, Italia, 1995. |


| | | |
|----------------|--|---|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: Amnesia</p> <p>Director: Gonzalo Justiniano</p> <p>Año: 1994</p> <p>País: Chile</p> <p>Duración: 90 min</p> |  <p>UNA PRODUCCION ARCA-ETDA. + CINE-CHILE</p> <p>AMNESIA</p> <p>UN FILM DE GONZALO JUSTINIANO</p> <p>La Nación</p> |
|----------------|--|---|

| | |
|--------------------------|--|
| SINOPSIS | Hace unos años, el soldado Ramírez participó en un crimen, allá en la profundidad del desierto. Asesinatos ordenados por su superior, el cruel oficial Zúñiga. Pasa el tiempo y un día Ramírez se encuentra con Zúñiga, ahora ambos convertidos en civiles. La casualidad le está dando una chance a la conciencia atormentada del primero para reparar - o vengar - los hechos del pasado. O quizás la oportunidad sea para Zúñiga. Drama pausado y elíptico sobre el perdón, el dolor y la venganza en un sentido más universal que la simple anécdota. |
| PERFIL DEL DIRECTOR | Nació en 1955 en Santiago de Chile. Justiniano estudió cine en Francia. Dirigió <i>Caluga o menta</i> , <i>Los guerreros pacifistas</i> , en 1985, una personal visión acerca del movimiento punk. Hijos de la Guerra Fría (1985), con esta producción, Justiniano obtuvo premios en varios festivales como el de Berlín (ForumAward), Cartagena (Mejor Director) y Biarritz (Mejor Opera Prima). Su mayor éxito de taquilla lo consiguió en 1988 con la película Sussi. Funda su propia productora, Arca Films, que luego se transforma en Sahara Films. En 1990, ya en democracia, presenta <i>Caluga o menta</i> . Posteriormente dirigió los filmes <i>El Leyton</i> (2002), basado en el cuento La red del escritor chileno Luis Alberto Acuña Gatillon, <i>B-Happy</i> (2003) - ganadora de varios premios internacionales -, y <i>Lokas</i> (2008). |
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | <p>La historia de <i>Amnesia</i> es el recorrido por la memoria de Ramírez, un hombre atormentado. El desierto es el escenario de los episodios de pasado, de su vida como soldado durante el gobierno militar entre 1973 y 1990, allí van mostrando un modo de actuar particular. Es también es escenario de la transformaciones en los comportamientos de los personajes. La luz y la aridez del desierto contrastan con la oscuridad de los pasajes del viejo mercado de Valparaíso donde ahora Ramírez encuentra nuevamente a Zúñiga. La narración se construye con metáforas alusivas a los hechos que atormentan a Ramírez. La estructura del film nos va conduciendo a través de <i>flash back</i> a momentos concretos que en los que Ramírez se confronta con las órdenes de Zúñiga. Y a su vez, cuando se reencuentran en el presente la confrontación tiene otro sentido en que hace evidente la manera como Zúñiga ha asumido los hechos del pasado.</p> <p>Esta narración, no parece contar elementos propiamente documentales en su construcción cinematográfica, por el contrario obedece a los códigos del relato de ficción. En este caso el control de todos los elementos puesto en escena es total. Incluso se la iluminación es un elemento que se destaca incrementado el dramatismo de la historia.</p> |
| COMENTARIO | Para 1994, lo ocurrido en la dictadura difícilmente podía ser tema de los discursos sociales, si bien el retorno de la democracia garantizaba el derecho a la libertad de expresión, socialmente era un tema que aún causaba contradicciones. Es por eso que esta producción resulta clave en la construcción de una representación de carácter histórico, aunque la distancia entre los hechos y su representación tal vez cuestione este calificativo. Así mismo, recurrir a la ficción para representar la historia política del país, sobre todo en un tema reciente y que genera controversia, resulta una excepción, pues como lo afirma, Jaquelin Mouesca (2010), aunque comúnmente se reconoce a Chile como un país de historiadores, rara vez se ha representado la historia del país en cine de ficción. Estrictamente, <i>Amnesia</i> tampoco lo hace, pues es necesario que exista, por parte del espectador un conocimiento previo del contexto en el que tiene lugar esta historia. |

| | |
|---------------------------------------|--|
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | Producción de Arca Ltda., Cine Chile, Fondart. 32.000 espectadores en Santiago de Chile. |
| PREMIOS Y PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Premio al director joven en el Festival Internacional de Friburgo (1995), Premio del Público en el Festival Internacional de Berlín (1995), Premio Kikito de oro en el Gramado Film Festival (1995), Cuatro Premios en el Festival de Cine de la Habana (1994), incluyendo Mejor Película y Mejor Actor. |

| | | |
|----------------|--|--|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: Cofralandes I - Hoy en Día (Rapsodia Chilena)</p> <p>Director: Raúl Ruíz</p> <p>Año: 2002</p> <p>País: Chile</p> <p>Duración: 81 min</p> |  |
| SINOPSIS | <p>Este es el primer capítulo de la serie <i>Cofralandes</i>, del cineasta chileno Raúl Ruíz. Entre irónicas imágenes como las de viejos pascueros trabajando en medio de un calor asfixiante, un francés trata de entender la cultura chilena. <i>Cofralandes</i>, impresiones sobre Chile, es un filme documental de Raúl Ruíz de capítulos autónomos que busca retratar los aspectos de la idiosincrasia chilena bajo un prisma emotivo y surrealista. Para el Premio Nacional, esta obra permite mostrar "lo indiscernible de Chile" porque es un intento de evidenciar "ciertas cosas que sólo son transmisibles en cine". Ruíz utilizó un presupuesto mínimo para realizar <i>Cofralandes</i>, prescindió de actores en la mayor parte de los capítulos y la filmó en formato digital. <i>Cofralandes</i> -palabra tomada de una canción de Violeta Parra y que remite a "la tierra donde todo pasa"- fue exhibida en festivales internacionales como el de San Sebastián y de Toronto. Además de documental, también esta obra se ha catalogado por la crítica anglosajona como experimental.</p> | |
| DIRECTOR | <p>Raúl Ruíz es quizá uno de los autores chilenos más conocidos en fuera de su país. Desde sus primeros trabajos, incluso su primer cortometraje <i>La Maleta</i>, la exploración del cine como lenguaje y como forma ha sido evidente. Del mismo modo, su concepción sobre el lugar que ocupa el discurso político en el cine fue conocido por todos en el encuentro de cineastas en Viña del Mar en 1967 cuando mostró su descontento por el nombramiento del Ché como director honorífico del encuentro. Desde los años setenta se radicó en Francia y rara vez produce películas en América Latina. Dada su amplia producción este director merece una investigación exclusiva sin embargo, hemos decidido incluir esta producción como parte del corpus, no solo porque está realizada en el marco de los límites establecidos, temporales y geográficos, sino también porque su extrañeza a la hora</p> | |

| | | |
|-------------------------------------|------|--|
| | | de abordar el tema de la identidad la convierten en una obra singular, un producto de autor que difícilmente podemos pasar por alto. |
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | | <p>La construcción de la memoria toma en esta obra una forma fragmentaria, contradictoria y absurda. La mirada de un extranjero para conocer el estado un lugar es la excusa del director para adentrarse en un mundo inexistente por medio del cual busca dar cuenta de una identidad, o por lo menos de una serie de hechos y acciones que serán identificables, aunque no por ellos comprensibles en su sintaxis, para los chilenos. La composición de los planos no es necesariamente extravagante, es decir, se ciñe a los parámetros conocidos de composición de los planos y movimientos cinematográficos sin embargo, lo que albergan estas imágenes y los sonidos que le acompañan, bien sea sonidos directos o narraciones, van armando una suerte de <i>collage</i> de imágenes tanto captadas —tomadas directamente de la realidad— como construidas —representaciones con fines exclusivos—, en las que se van haciendo alusiones a temas disímiles, en relación a hechos históricos, experiencias personales, observaciones en la calle. Todo lo anterior se va articulando en torno al trabajo de Bernardo, un periodista francés que ha viajado a Chile para hacer una serie de reportajes, quien además va en compañía del director, que pasa como un fantasma por diferentes pasajes de la cotidianidad chilena, que se cambian tan abruptamente como haciendo <i>zapping</i> por la sociedad.</p> <p>Varios de los personajes van hablando con la cámara, o mejor con el narrador de quien oímos su voz para interactuar con los personajes y además va haciendo algunas aclaraciones para que sean más comprensible ciertos códigos locales.</p> |
| COMENTARIO | | Esta producción constituye una pieza de análisis interesante, pues no solo las fronteras entre lo que es ficción y no ficción aparecen completamente difuminadas, sino que hay una búsqueda específica por hablar de la cultura y de la identidad, con una mirada distante, de ahí la presencia de los extranjeros que viven o viaja por Chile, pero también la necesaria presencia de un local que pueda interpretar y recrear ciertos códigos que de lo contrario escaparían en su sentido y significación. Sin mucha nostalgia, pero con una presencia que divide entre un aquí y un allá, el director juega a mirar sin ser visto, y a recordar o a interpretar con un suerte de objetividad, de observador con información privilegiada. Adicionalmente, un montaje de yuxtaposiciones abruptas, y de imágenes figurativas que se articulan fluidamente con otras más provocativas, más plásticas o experimentales al ritmo de músicas locales o divagaciones de transeúntes conforman una <i>rapsodia</i> de lo que es ser chileno. |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | DE Y | Coproducción Chile-Francia. Producido por el Ministerio de Educación, el proyecto se exhibió en la televisión local. |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Y | Premio Glauber Rocha y el de la Prensa Internacional- Fripresci, en el Festival de Cine de Montreal 2002 |

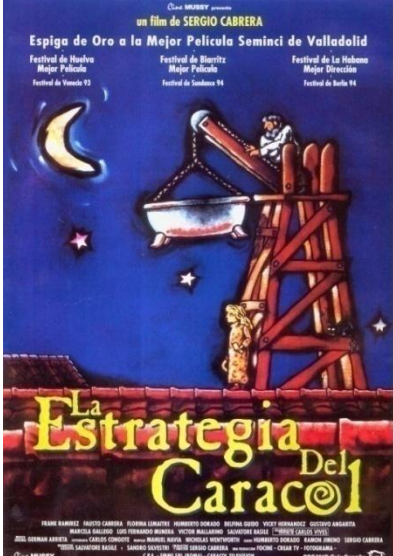
| | | |
|--------------------------|--|---|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: Y las vacas vuelan</p> <p>Director: Fernando Lavanderos</p> <p>Año: 2004</p> <p>País: Chile</p> <p>Duración: 90 min</p> |  |
| SINOPSIS | <p>Kai es un danés que, cámara en mano, recorre las calles de Santiago para realizar un cortometraje. En sus azarosas pesquisas audiovisuales, este viajero conoce a una mujer que se transforma en la protagonista de una película de trama ambigua, que progresa aleatoriamente a medida que se conocen y caminan por una ciudad. Pero así como él intenta hacer su cortometraje, como en un juego de espejos él también es filmado, lo cual le lleva a participar en una película que también puede entenderse como un documental.</p> | |
| PERFIL DEL DIRECTOR | <p>Fernando Lavanderos estudió comunicación audiovisual en la Universidad de las Artes y Ciencias de la comunicación (UNIACC). Sus primeros trabajos fueron cortometrajes sin embargo, su nombre se conoció cuando estrenó el 2003 su primer largometraje <i>Y las vacas vuelan</i>. Aunque la cinta no contó con mucha publicidad logró la acogida del público y la crítica. Ha trabajado también en la televisión en la serie documental <i>Mi mundo privado</i>.</p> | |
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | <p>La distancia que se establece entre los personajes y la cámara que por momentos los sigue es una de las características más importante de la construcción estética de este film. Así mismo, el juego de la videocámara que tiene el personaje, y con la que realiza el registro principalmente de las escenas iniciales contribuye a enriquecer la mirada que ofrece la producción. En cierto momento, aparecen imágenes de calidad completamente diferente que se asemejan a la gama de colores del polaroid o de la fotografía tras el paso del tiempo. Esta diversidad en las imágenes enriquece el resultado final pues tenemos acceso a variadas construcciones del mismo lugar o del mismo personaje. También es posible señalar que durante los recorridos solitarios del personaje por la ciudad, donde en voz off realiza sus propias reflexiones sobre lo que hace, sus temores y sus dudas etc., tanto los planos como los movimientos son bastante limpios, con lo cual se aleja de cualquier intento de compararla con la estética documental de cámara en mano y de improvisación en la construcción del relato. Como parte de estos recorridos se construye una mirada de la ciudad que en un primer momento es parte del escenario por el que transita Kai, pero va tomando autonomía hasta convertirse en un retrato mismo de las calles, de la gente y de la sociedad que es construido a partir de un conjunto de planos inconexos o de lo que tal vez podríamos llamar postales cotidianas. A estas imágenes captadas de manera</p> | |

| | | |
|-------------------------------------|------|--|
| | | documental o documentada, se suma la estrategia de improvisación que en varias secuencias remite al video casero, sobre todo en el momento del casting inicial y de la fiesta en casa de amigos. |
| COMENTARIO | | Construida sobre la improvisación, esta película se plantea como un recorrido por la ciudad, en la que se hacen dos búsquedas: la del personaje y la que realiza el director. De esta manera, se va construyendo una historia que no ha sido previamente escrita. La relación entre la ficción y la realidad se tramita a través de dos procedimientos: la relación entre la verdad y la mentira que aparece de manera explícita en el supuesto casting que realiza Kai cuando pregunta a las entrevistadas si mienten, pero también este juego de la verdad y la mentira se establece una vez comienza la historia puesto que la protagonista ignora por completo que se está realizando una película y es engañada por los realizadores quienes le dicen que están haciendo un <i>making of</i> del cortometraje que realiza el personaje. A la vez, el personaje que es un actor, al no tener un guión que le marque su actuación se verá en la necesidad de improvisar —o como lo revela el director— de aparecer como él mismo dentro de la historia. |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | DE Y | Producido por Duende Films. Según cifras de CAEM—Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile—la película salió con una sola copia y la taquilla fue de 2.020 espectadores. |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Y | Premio Especial Festival de Valdivia 2003. |

| | | |
|----------------|---|--|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos</p> <p>Director: Bettina Perut e Iván Osnovikoff</p> <p>Año: 2004</p> <p>País: Chile</p> <p>Duración: 72 min</p> |  <p>El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos un film de Bettina Perut e Iván Osnovikoff</p> |
| SINOPSIS | <p><i>El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos</i> es un largometraje que aborda la historia del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, desde la perspectiva de aquellos chilenos y chilenas que nacieron con posterioridad a este acontecimiento histórico. Se trata de una narración fragmentada en la que se alternan en forma permanente una decena de puestas en escena creadas y protagonizadas por niños y jóvenes chilenos de todas las edades (entre 5 y 25 años), y de orígenes socioculturales y políticos diversos. La película transforma esta</p> | |

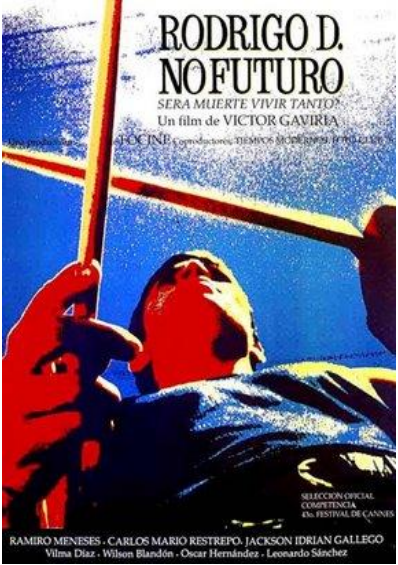
| | |
|---------------------------------|--|
| | <p>vorágine creativa en un flujo narrativo múltiple y progresivamente violento. La trama sigue el hilo de los hechos, pero de acuerdo a como circulan en el imaginario de los niños y jóvenes de Chile. El resultado es un mosaico cinematográfico que, más que hablar del pasado, da cuenta del complejo estado en que se encuentra una sociedad que no ha sabido procesar su historia.</p> |
| <p>PERFIL DEL DIRECTOR</p> | <p>Bettina Perut nació en Roma, Italia, en 1970. Estudió Periodismo en la Universidad Gabriela Mistral, Santiago de Chile. Inició su trabajo audiovisual como Asistente de Dirección de la serie documental Visiones, emitida diariamente por Universidad Católica de Chile Televisión.</p> <p>Iván Osnovikoff nació en Puerto Montt, Chile, en 1966. Estudió Antropología en la Universidad Austral de Chile, Valdivia. Comenzó su trabajo audiovisual como Guionista Asistente del cineasta chileno Silvio Caiozzi.</p> |
| <p>CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA</p> | <p>El trabajo se distancia de la imagen referencial, no hay uso de imágenes, esta condición propone un diálogo entre el presente y el pasado con el interés de ver lo cómo se manifiesta el pasado en el presente. Parte del interés de este film reside justamente la distancia desde la cual se lee la historia y en particular el acontecimiento como tal. De esta manera, se rompe la relación con la imagen familiar del hecho y hace posible la emergencia de un discurso en el que se revela una incómoda versión de la historia. Desde los primeros minutos podemos establecer una clave de interpretación a partir de la cual sabemos que estamos asistiendo a un proceso de creación audiovisual, porque se muestra el rodaje de una de las improvisaciones. Este inicio pone de manifiesto que la producción completa es una construcción, que otros, y no el equipo del <i>Astuto Mono</i> han hecho. Sin embargo, esto no significa que la dirección de Perut y Osnovikoff sea inocente, pues como ellos mismos lo declaran hacen uso de todo lo que el lenguaje audiovisual puede ofrecer. La representación de posiciones opuestas en diferentes escenarios apropiándose de elementos del contexto histórico les permite a los realizadores componer una sinfonía disonante sobre el hecho. Grupos diferentes con interpretaciones autónomas son puestos en diálogo mediante el trabajo de montaje y el tratamiento sonoro obteniendo un efecto organizador que vuelve sobre los hechos para mostrar que permanecen rasgos del pasado.</p> <p>Adicionalmente, se plantea la problemática de la representación, pues como sucede en uno de los equipos en el cual un grupo de jóvenes intenta ficcionalizar sus diferencias para ponerlas en escena, se llega a la conclusión de que tal puesta en escena lo que hace es llevarlos a un terreno en el que no es posible discernir la realidad de la ficción. No solamente se trata de la mezcla de géneros, sino de temporalidades, de espacios sociales y de formas de representar en la que tanto ficción y no ficción, así como presente y pasado coexisten en la creación cinematográfica.</p> |

| | |
|-------------------------------------|--|
| COMENTARIO | <p>Entre las películas dedicadas a acontecimientos históricos, esta se convierte en una pieza singular. No solo su propuesta estética tiene implicaciones políticas, sino que parte del desconocimiento y la deformación del hecho para dar cuenta de los imaginarios actuales y la persistencia de estructuras sociales en el presente. Podríamos decir que al elegir a los jóvenes que nacieron después del Golpe Militar del setenta y tres en Chile, la apuesta que se hace es comprobar el desconocimiento o la desinformación sobre lo sucedido a través de una fisura que se irá descubriendo en los personajes, en la cual, en medio de la diversidad presente en los diferentes contextos que forman parte del film, se va haciendo visible el doble estatuto del participante: como personaje y como ciudadano. Lo anterior genera una doble narración en la que los personajes representados intentan dar cuenta de la historia según “el guión”, que justamente por la falta de estructura deja espacio para que la persona nos cuente lo que realmente sabe, o aporte su punto de vista sobre tema. Esta relación que está vinculada con el tiempo hace que el trabajo actualice el trauma mediante una narración dislocada en la que aparentemente no se está mostrando la imagen traumática, y sin embargo el encuentro con el horror resulta contundente en la medida que emerge la violencia y que los rasgos del pasado se hacen evidentes no como una consecuencia sino como permanencia. Las provocadoras versiones y las recreaciones más absurdas son aceptadas bajo esta doble significación, pero además, se puede señalar que el trabajo resulta inquietante porque no cede al facilismo del reportaje periodístico en que se ordena el discurso histórico, ni recoge la versión conocida en imágenes y es así como revive un pasado de manera que resulta obligatorio plantearse nuevas preguntas para elaborarlo.</p> |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | Se estreno el 2 de septiembre de 2004 en la Sala Cine Arte Alameda, circuito independiente. |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Y Selección Oficial Brooklyn Underground Film Festival– USA. Selección Oficial Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay. Nominación Mejor Documental Chileno 2004, Premios Altazor a las Artes Nacionales – Chile. Selección Oficial Shadow Festival for Creative Documentary Films – Amsterdam. Selección Oficial Politically Incorrect Film Festival – Eslovenia. Selección Oficial Festival Internacional de Documentales de Santiago FIDOCS- Chile |

| | | |
|---------------------------------|---|---|
| <p>IDENTIFICACIÓN</p> | <p>Título: La estrategia del caracol</p> <p>Director: Sergio Cabrera</p> <p>Año: 1993</p> <p>País: Colombia</p> <p>Duración: 115 min</p> |  |
| <p>SINOPSIS</p> | <p>Cuenta la historia de un grupo de inquilinos que habita una magnífica casa que debe ser restaurada, y aunque se han opuesto a abandonarla, deben buscar e idear las formas de quedarse. Rechazada la idea de resistir por la fuerza, Jacinto, un viejo anarquista español en el exilio, propone adoptar una especialísima estrategia. El propietario saborea un primer momento de triunfo. Los inquilinos recurren a una serie de ingeniosos expedientes, transformándose cada uno en su contrario: el ladrón parece honesto, el travestí es el joven romántico, el ilegal dice creer en la ley. Todos con sus propias posibilidades, luchan por el bien común. El final de la confrontación será la victoria de lo imposible y lo insólito.</p> | |
| <p>PERFIL DEL DIRECTOR</p> | <p>Nació en Medellín el 20 de abril de 1950. Estudió Cine en el London Polytechnic School y en el London Film School (Londres). Ha sido productor y director de cinco largometrajes: <i>Técnicas de duelo</i> (1988) <i>La estrategia del Caracol</i> (1992), <i>Águilas no cazan moscas</i> (1994), <i>Ilona llega con la lluvia</i> (1995), <i>Golpe de estadio</i> (1998). Entre sus documentales se destacan <i>Elementos para una acuarela</i> (1986) y <i>Diario de viaje</i> (1978). Ha trabajado como director en televisión de series como <i>La mujer doble</i> (Caracol TV, 1992) <i>Escalona</i> (Caracol TV, 1991), <i>Escalona/Carlos Vives</i> (Caracol TV, 1992), entre otras. En el área de la docencia se ha desempeñado como Jefe de Cátedra de Realización de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba (2000) y Docente de Cinematografía de la Universidad Javeriana, Bogotá (1992). En la actualidad es el Director General de Producciones Fotograma España. Su inició como cineasta fue durante el periodo FOCINE, y su primer trabajo, <i>Técnicas de duelo</i> nunca se estreno comercialmente en Colombia. Así mismo, un segundo proyecto quedo en ciernes en medio de la burocracia de la misma entidad. Después vendría <i>La estrategia del caracol</i>, que resultó ser mucho más exitosa en términos de taquilla.</p> | |
| <p>CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA</p> | <p>La historia se cuenta a través de la narración del culebrero, que supuestamente fue testigo del hecho. La historia se introduce a través de una entrevista para un reconocido noticiero de la época, que informa sobre otro hecho similar, un desalojo de un inquilinato en el centro de la ciudad. Mediante <i>flash back</i> se construye la narración de una historia épica en la cual los ocupantes de una casa persuadidos por Jacinto, un viejo anarquista español, que les propone trasladar la casa mediante un sistema de grúas, van superando todos los obstáculos hasta lograr su cometido. Esta</p> | |

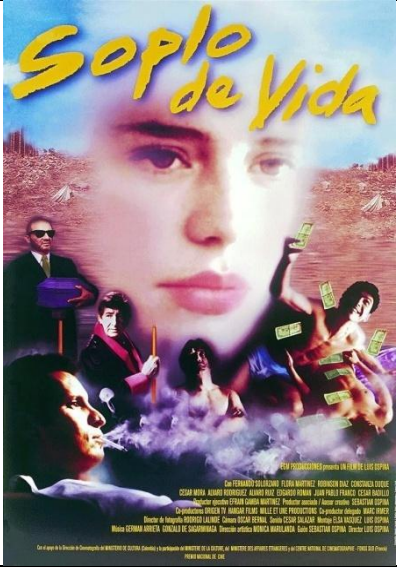
| | | |
|-------------------------------------|------|--|
| | | <p>será una labor en la que se involucran cada uno de los miembros de la casa entre los que se encuentran toda suerte de personajes del mundo popular, entre ellos un tinterillo que será el representante legal de la comunidad y que lleva la diligencia legal enfrentando a los abogados que pretende recuperar la casa para sus propietarios.</p> <p>La puesta en escena es llevada a cabo por numerosos actores en su mayoría de amplio recorrido en televisión, cine y/o teatro, lo que garantiza actuaciones profesionales. La propuesta de esta producción nos plantea una relación de con la realidad que se da a partir de los mecanismos que se presentan de parte y parte, de los oligarcas que quieren recuperar la casa y de los inquilinos que no quieren entregarla. Esta disputa muestra la forma en que se dirimen las diferencias de las partes.</p> <p>Su puesta en escena es convencional sin embargo, expone elementos culturales y narrativos que abren el horizonte de lenguaje audiovisual.</p> |
| COMENTARIO | | <p>Aunque se trata de una ficción tanto en su forma como en su historia, esta película se convierte en una de las más importantes representaciones de la sociedad colombiana. Los personajes populares que defiende lo poco que tienen, la presencia de la religión, la presencia del Estado inoperante, las estrategias de la clase alta para defender sus intereses, y a su vez las jugadas de los que se defienden trazan una buen cuadro de la sociedad haciendo uso de estereotipos fácilmente identificables.</p> <p>Su éxito en la taquilla hace que esta película se instale en la cinematografía nacional como hito, pero además es un momento en el cual había una gran dificultad para hacer cine pues justamente fue en el momento del cierre de FOCINE</p> |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | DE Y | <p>Cuenta el director que el día que iniciaron el rodaje se acabó FOCINE y faltando una semana para terminar el rodaje se acabó el dinero, y entonces el proyecto se paró durante dos años hasta que finalmente con la intervención de García Márquez se pudo terminar. Esta película terminó siendo una coproducción con España. Fue una de las más importantes de la década. Está catalogada como una de las producciones más exitosa del cine colombiano con un millón quinientos mil espectadores, (Periódico El Tiempo, cita como fuente Cine Colombia)</p> |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Y | <p>Concurso Nacional de Guiones, FOCINE (Bogotá - Colombia) 1993.Premio Ópera Prima y Premio de la Crítica Especializada en el 34° Festival Internacional de Cine de Cartagena (Colombia) 1994.Círculo Precolombino de Plata a Mejor Película, Círculo Precolombino de Oro Mejor Director y Círculo Precolombino de Oro Mejor Película Colombiana en el 11° Festival de Cine de Bogotá (Colombia) 1994. Gran Premio Espiga de Oro, Premio del Público y Premio de la juventud en el Festival de Valladolid (España) 1993.Segundo Premio Coral, Premio Coral de Música a Germán Arrieta y Premio Coral de Escenografía a Enrique Linero y Luis Alfonso Triana en el 15° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana - Cuba) 1993</p> <p>- Gran Premio Colón de Oro y Premio de la Federación Internacional de Cineclubes en el Festival de Huelva (España) 1993.Gran Premio Sol de Oro, Premio del Público y Premio de la Federación Internacional de Cines de Arte y Ensayo en el Festival International de Biarritz Cinemas et Cultures de l'Amérique Latine (Biarritz - Francia) 1993.Premio OCIC en el 44° Festival Internacional de Cine de Berlín (24° Foro Internacional de Cine Joven) (Berlín - Alemania) 1994.Premio de la crítica, Federación Internacional de Prensa Cinematográfica Fipresci en el Festival</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>Internacional de Cine(Troia - Portugal) 1994. Premio del público en el 11° Annual Chicago Latino Film Festival (Chicago - Estados Unidos) 1995. Nominación a mejor película extranjera de habla hispana en el 9° Premio Goya (España) 1995. Selección Oficial, Festival de Venecia (Italia) 1994.</p> |
|--|--|

| | | |
|----------------------------|--|---|
| <p>IDENTIFICACIÓN</p> | <p>Título: Rodrigo D. No futuro Director: Víctor Gaviria Año: 1990 País: Colombia Duración: 91 min</p> |  |
| <p>SINOPSIS</p> | <p>Rodrigo no tiene todavía veinte años. Está en una ventana del último piso de un céntrico edificio en Medellín. Va a saltar sobre esa ciudad que lo oprime, lo llama, lo margina. No tiene otra opción, le grita a la ciudad. El tiempo se detiene y ahí está todo lo que ha sido su vida y lo que la rodea. En los créditos finales aparece la siguiente dedicatoria: "Dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallegos, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los 20 años a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona"</p> | |
| <p>PERFIL DEL DIRECTOR</p> | <p>Nació en Medellín, se ha desempeñado como director, guionista, poeta y escritor. Sus largometrajes han ganado numerosos premios internacionales y han sido seleccionados en algunos de los festivales más importantes del mundo como el Festival de Cannes y el Festival de Cine de San Sebastián, entre otros. Gaviria estudió psicología en la Universidad de Antioquia porque "quería palpar el alma a las palabras", hizo poemas y publicó <i>Con los que viajo sueño</i> (1978). Ganó el Concurso Nacional de poesía Eduardo Cote Lamus (1978) con <i>Alguien en la ciudad también perplejo</i>. A los 25 años gana el Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia con <i>La luna y la ducha fría</i> (1979). Buscó otros géneros para plantearse los mismos interrogantes sobre la metafísica cotidiana, y en la crónica, el relato poético escribe <i>El campo al fin de cuentas no es tan verde</i> (1983). Y en 1986 reúne parte de su poesía, ensayos y guiones en el libro antológico <i>El pulso del cartógrafo</i>, luego vendría <i>El rey de los espantos</i> (1993) y otros libros de poesía combinados con guiones y películas.</p> <p>En 1979, con el cortometraje <i>Buscando tréboles</i> gana el concurso de cine super 8 del Teatro Subterráneo y el Premio Búho de Colcultura. Al siguiente año vuelve y gana el premio de cine de COLCUTURA con <i>La lupa del fin del mundo</i>. Entre 1979 hasta</p> | |


| | |
|---------------------------------|--|
| | <p>1985, realizó cada año un corto, o largometraje. Así vinieron estrenos como <i>Sueño sobre un mantel vacío</i> (1981), <i>El vagón rojo</i> (1982), <i>Los habitantes de la noche</i> (1983), Premio India Catalina de XXV Festival de Cine de Cartagena; <i>Primavera sobre José Asunción Silva</i> (1983) <i>La vieja guardia</i> (1984), <i>Que pase el aserrador</i> (1985), <i>El tren de las niñas</i> (1985), <i>Los músicos</i> (1986). Después vendrá su primer largometraje <i>Rodrigo D, No futuro</i> (1990), película considerada como el inicio de una nueva era en el cine colombiano. Posteriormente dirige <i>La vendedora de rosas</i>, (1998) que es una de la películas más premiadas del cine colombiano.</p> |
| <p>CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA</p> | <p>La mirada de Gaviria sobre los jóvenes está desprovista completamente del afán sociologizante de explicar las razones de su comportamiento, de la misma manera está fuera de todo interés de <i>espectacularización</i> mediática, su aproximación está más cerca a la poesía y al arte. No es posible hablar de una producción limpia en que los actores hacen de sí mismos, con una puesta en escena completamente calculada, pero tampoco se trata de la opacidad o de la estética documental. Este acercamiento a la vida cotidiana está despojado del esteticismo comercial de producciones posteriores que reproducen las historia en con actores famosos y una luminosidad tranquilizante, por el contrario esta producción se adentra en una ciudad que no se quiere reconocer en el pantalla, y que dista de obsesión institucional por mostrar la Medellín limpia y correcta para combatir la imagen de ciudad violenta. En el cine de Gaviria la influencia del neorrealismo se da también en el plano formal, imágenes planeadas, movimientos casi coreográficos de los personajes y la cámara. La ciudad, y los exteriores tienen una gran presencia, pues la calle es el escenario de la acción.</p> |
| <p>COMENTARIO</p> | <p>La ópera prima de Gaviria es una producción que transita por los barrios periféricos de la ciudad, descubriendo personajes marginados y una poética desde la cual el director le cuenta al mundo quienes son. Este trabajo realizado con jóvenes no actores, que buscaba dar cuenta de una historia concreta, aparecida en los diarios de la ciudad, se convirtió y así lo buscó Gaviria, en un testimonio de lo que pasaba en un mundo desconocido y temido: el de los sicarios de las comunas. En el proceso de realización la inspiración fue <i>Umberto D</i>, y la búsqueda de la bondad en los personajes visto desde el miedo y la estigmatización. Esta producción ha sido objeto de múltiples estudios. La inclusión de esta película en el presente corpus es importante puesto que será un referente de la poética y los procedimientos cinematográficos que teniendo su origen en las obras neorrealista son reinterpretados, e instalan un modos de producir y de narrar. Su importancia radica en que, por una parte cumple con las condiciones planteadas pues se trata de una ficción que parte de una historia real y tiene un fuerte contenido documental, y además fue realizada en marco temporal elegido. En segundo lugar, y quizá más importante es que este es el primer largometraje del director Víctor Gaviria, en el cual asume riesgo estéticos y narrativos. Así mismo coincidimos con la crítica de Luis Alberto Álvarez quien afirma que se trata de un film inteligente, que no necesita bastones literarios, que da cuenta de la vida urbana y que revela cada uno de los aspectos de la concepción de un director. Es así como esta producción, que aparece al inicio de la década del noventa, se convierte en una obra inaugural del cine contemporáneo, y por lo tanto resulta esencial como parte de este trabajo.</p> |

| | | |
|-------------------------------------|------|---|
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | DE Y | En 1986 con la película <i>Rodrigo D, No futuro</i> (1990), recibió el premio Guión de FOCINE. Registra 250.000 espectadores. |
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Y | La mano de bronce a Mejor Película en el 6° Festival Latino de Nueva York (Estados Unidos) 1990, Premio Glauber Rocha en el 12° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, (La Habana - Cuba) 1990. Sección Oficial del Festival de Cine de Cannes. |

| | | |
|---------------------|--|--|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título: <i>Soplo de vida</i></p> <p>Director: Luis Ospina</p> <p>Año: 1999</p> <p>País: Colombia</p> <p>Duración: 110 min</p> |  |
| SINOPSIS | <p>Emerson Roque Fierro, antiguo policía y remedo de investigador privado, indaga sobre el asesinato de "Golondrina", una joven y bella mujer, ocurrido en un sórdido hotel del centro de Bogotá. Sin saber de quién se trata, empieza a conocer sus relaciones con una galería variopinta de hombres: un político corrupto, vinculado con narcotráfico y grupos paramilitares; un torero ladino y bueno para nada; un boxeador venido a menos con una fuerza tan bruta como escasa su inteligencia y un lotero ciego y perspicaz. Y en medio de ello, los hilos oscuros del poder que enredan a todos por igual, y de manera especial el pobre Fierro.</p> | |
| PERFIL DEL DIRECTOR | <p>Nació en Cali el 14 de junio de 1949. Realizó estudios de cine en California, USA. Su actividad en cine se ha notado no sólo como director sino como cine clubista y cofundador de diversas revistas cuya temática central giran en torno al cine. Creció en un entorno en el cual el cine era muy familiar y gracias a que su padre hacía películas casera filmó con su cámara su primer cortometraje <i>Via cerrada</i> (1964) a la edad de catorce años. Fue codirector del Cine Club de Cali y cofundador de la revista <i>Ojo al Cine</i>. Cronista cinematográfico para varias publicaciones, entre ellas: <i>Ojo al Cine</i>, <i>Kinetoscopio</i>, <i>Arcadia</i>, <i>El Pueblo</i>, <i>El Malpensante</i> y <i>Número</i>. Director de los largometrajes: <i>Pura sangre</i> (1982) y <i>Soplo de vida</i> (1999). Ha realizado una decena de cortometrajes, entre ellos: <i>Acto de fe</i> (1970), <i>Asunción</i> (1975), <i>Agarrando pueblo</i> (en codirección con Carlos Mayolo, 1978) y <i>En busca de "María"</i> (en codirección con Jorge Nieto, 1985). Ha dirigido más de treinta documentales, entre ellos <i>Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos</i> (1986); <i>Al pie, al pelo y a la carrera</i> (1991); <i>Nuestra película</i> (1993) y <i>La desazón suprema: retrato incesante de</i></p> | |


| | | |
|------------------------------------|--|---|
| | | <p><i>Fernando Vallejo</i> (2003). Sus últimas producciones son <i>Un tigre de papel</i> (2007) y <i>De la ilusión al desconcierto</i> (2007), una serie sobre la historia del cine colombiano desde 1970 a 1995. Por otra parte fue editor de los largometrajes <i>Carne de tu carne</i> (1983) y <i>La Mansión de Araucaima</i> (1986) de Carlos Mayolo y de varios cortometrajes.</p> |
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | | <p>Esta producción es una de las pocas de la cinematografía local que juega bajo las reglas del género. Su director no solamente es un documentalista de gran reconocimiento sino un cinéfilo y un apasionado por este arte, que conoce bien sus posibilidades y su lenguaje, y por eso se mueve con soltura entre las dos aguas. La historia del detective que busca esclarecer los hechos que rodearon la muerte de una mujer en el hotelucho del centro histórico es el escenario perfecto en el que confluye diversos personajes populares, pero además se sitúa en un punto de la ciudad que es el lugar de tránsito de la oligarquía y la clase política. La película empieza con imágenes de archivo de la avalancha de Armero y aunque su guión es completamente ficción, la construcción de los personajes tiene su anclaje a la realidad. Así mismo la historia, y el género le sirven al director de excusa para pasearse por las más oscuras sendas de la realidad social. De esta manera la película explota las posibilidades narrativas de una realidad que provee de personajes y de historias, pero también es rigurosa en su construcción como una película de género y de ficción. Una historia compleja que exige la atención del espectador para comprender la trama, y también para entender una serie de guiños cinematográficos, incluso autorreferentes que se despliegan por toda la película. En cuanto a la estilización, es notable la combinación de la atmosfera nocturna y la iluminación dramática del cine negro, con algunas escenas de días soleados.</p> |
| COMENTARIO | | <p>El trabajo con géneros resulta ser un poco contradictorio en el ámbito latinoamericano, sobre todo en los países en los que no existe industria como tal. <i>Soplo de vida</i> no estuvo exenta de debate, pues seguir las reglas de género supone una imitación del modelo norteamericano que pone a la crítica en estado de alerta. Ospina, es uno de los pocos que en Colombia se atreve a seguir este juego, y lo hace desde la provocación que ha sido su estrategia discursiva, pero también desde el conocimiento y manejo de los lenguajes cinematográficos y su iconografía. Esta representación, más que un reflejo de la realidad o la denuncia de la misma, es una propuesta estética sobre ella. Desde sus primeras producciones Ospina se ha declarado fuera de las militancias políticas y ha tenido una concepción del cine más como arte y oficio que como un instrumento de adoctrinamientos. Sin embargo, esto no lo ha convertido en un cineasta de las masas, por el contrario es exigente con el público y en la misma medida respetuoso de él. Pese a que esta película no presenta ambigüedades evidentes en la construcción tiene una entrada a la realidad que se convierte en el punto crítico y por el cual ha sido seleccionada como parte de este corpus, pues recoge prácticas y plantea preguntas que más allá del guión o de una narrativa incoherente, hacen parte de la construcción de la realidad colombiana, específicamente de la manera como opera la justicia.</p> |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | | <p>Diez mil espectadores según cifras de PROIMAGENES</p> |

| | |
|-------------------------------------|---|
| PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES | Y Mejor Guión Original a Sebastián Ospina por su trabajo Adiós María Félix (título inicial del proyecto) Premio Nacional de Cine, Instituto Colombiano de Cultura, 1994. Mejor Guión por votación universitaria Premio Nacional del Cine, Ministerio de Cultura, 2001. Premio Cinema Fonds Sud, Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia (Francia) 1998.Sol de Oro a Flora Martínez por mejor interpretación femenina en el 8° Festival del Cine y las Culturas de América Latina de Biarritz (Francia) 1999.Mención especial a César Mora en el 21° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana - Cuba) 1999. |
|-------------------------------------|---|

| | | |
|--------------------------|---|--|
| IDENTIFICACIÓN | <p>Título:La primera noche</p> <p>Director:Luis Alberto Restrepo</p> <p>Año: 2003</p> <p>País: Colombia</p> <p>Duración: 94 min</p> |  |
| SINOPSIS | <p>Cuenta la historia de dos campesinos que han sido desplazados de su tierra por causa del conflicto armado y han sido lanzados a enfrentar las calles de una ciudad desconocida, enorme y despiadada. Además del drama que esto supone entre ellos, un conflicto amoroso.</p> | |
| DIRECTOR | <p>Nació en Medellín en 1956.Ha sido director de televisión de varios dramatizados y telenovelas como: <i>La costeña</i> y <i>el cachaco</i>, <i>Lolita</i>, <i>Otra en mí</i>, <i>Pecado santo</i> y <i>Sabor a limón</i>, entre otras. Ha dirigido varios documentales: <i>El cumpleaños de Sprite</i> (1994), <i>Abriendo espacios</i> (1997) y, <i>Las fábricas del agua</i> (1998), entre otros.</p> <p><i>La primera noche</i> es su ópera prima. En el terreno de la ficción cinematográfica, ha dirigido los cortometrajes: <i>Maletas</i> (1981), <i>Taxi</i> (1983) y <i>Con amigos así</i> (1986). También ha dirigido el mediometraje para televisión <i>Bituima 1780</i> (1995).</p> | |
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | <p>En el relato de <i>La primera noche</i>, Toño y Paulina, protagonizan la historia de dos desplazados que llegan a la ciudad. Para contar esta historia el director opta por un montaje paralelo para dar cuenta de la vida de los personajes antes de la huida. Aunque el montaje alternado, rompe con la linealidad del relato, la narración obedece a la estructura del relato clásico. La narración comienza con la huida de Paulina, sus dos hijos y Toño en medio de la noche, no parecen tener el rumbo claro y las condiciones de este viaje que emprenden son precarias, por decir lo menos. Una vez comienza el viaje de los personajes, los espectadores viajamos por medio de <i>flashback</i> al pasado de la historia. El primero nos sitúa en el momento en que Paulina llega a la vereda en la que viven los hermanos, y en la que la vida transcurre</p> | |

| | |
|------------------------------------|--|
| | <p>sin mayor novedad. Así, la narración avanza, por un lado con el tránsito de los que huyen a la ciudad, y por el otro con los acontecimientos que van tejiendo las causas del desplazamiento.</p> <p>Mediante la fotografía y los movimientos de cámara, por lo demás muy bien logrados, sobre todo en la secuencia inicial, se consigue un realismo conmovedor, pero que se acerca peligrosamente a la explotación de la miseria. Las elecciones estéticas dan un viraje para conmover y de este modo justificar también ciertas acciones en los personajes. Los primeros planos de los protagonistas con expresiones como: llanto intenso, el rostro desencajado, la nostalgia del tiempo pasado, o los diálogos con frases contundentes sobre la vida familiar son estrategias persuasivas pero que quizá alejan al espectador del objetivo y del problema político.</p> |
| COMENTARIO | <p><i>La primera noche</i> es una de las pocas películas colombianas que se ha ocupado de este problema, y esto la convierte en una referencia obligada. El relato de los campesinos que llegan a la ciudad, no tanto en busca de unas mejores condiciones para su vida, sino como la opción que tienen de salvarla, representa el drama de más de cuatro millones de personas que en Colombia ha sido víctimas del desplazamiento. Este no es un problema reciente, aunque las cifras se han incrementado considerablemente. Aunque el director declara que sus objetivos es acercar a la gente al problema, pues al tener un correlato noticioso se ha convertido en un tópico que pese a su gravedad no tiene en la sociedad civil un impacto considerable, el tratamiento hace que la película termine alejándose de este objetivo. La historia de los hermanos y el romance truncando entre los protagonistas termina por opacar el drama del desplazamiento. El tratamiento no tiene una postura crítica que permita situarse al espectador en ningún lugar y el destino de los personajes termina siendo una serie de decisiones desafortunadas, se pierde el contexto y se opaca el sentido del desplazamiento.</p> <p>La formación de las ciudades latinoamericanas a partir de la década de 1930, ha estado caracterizada por el asentamiento de grupos migratorios provenientes de zonas rurales sin embargo, la situación que presentan los desplazados en la década del noventa, a causa del escalonamiento del conflicto en Colombia, los sitúa en un grupo diferente. No hay una atracción: ni oro, ni petróleo, ni desarrollo industrial, la motivación imperante es huir o morir. La comunidad de personas desplazadas es un importante sector de la población colombiana que no participa de los derechos ciudadanos, y que no le han sido dadas las garantías mínimas para llevar una vida digna. No obstante, esta representación no hace posible comprender aspectos claves de uno de los problemas más importantes en Colombia. Así mismo, nos obliga a una reflexión a partir de la cual se hace evidente que el fenómeno de desplazamientos hacia las urbes, y la instalación marginal de estos grupos migratorios es un tópico poco explorado por la cinematografía pese a sus dimensiones espaciales y temporales.</p> |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | Cien mil espectadores en taquilla nacional según cifras de PROIMÁGENES. |

| | |
|--|---|
| <p>PREMIOS PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES</p> | <p>Y Premio Opera Prima al guión, Ministerio de Cultura de Colombia (Colombia) 1999. Premio "Último rollo para proyectos de postproducción", Ministerio de Cultura de Colombia (Colombia) 2000. India Catalina de Oro Mejor Actor, Mejor Fotografía a Sergio García, Opera prima y Premio Organización Católica Latinoamericana y Caribeña de Comunicación - OCIC en el 43° Festival de Cine de Cartagena (Colombia) 2003. Mención Especial en el 20° Festival de Cine de Bogotá (Bogotá - Colombia) 2003. Mejor Director, Premios Nacionales del Cine 2003, Ministerio de Cultura de Colombia (Colombia) 2003. Premio Roberto "Tato" Miller de defensa permanente a los derechos colectivos, otorgado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina - SICA en el Festival Internacional de Cine de Mar de Plata (Argentina) 2003. Premio Rail d'Oc en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse (Francia) 2003. Mejor Película en el Festival Iberoamericano Rosario (Argentina) 2003. Premio AFFCI (Asociación de Festivales de Cine Iberoamericano) al Mejor Largometraje en el Festival de Cine Iberoamericano Caracas (Venezuela) 2003. Mejor Fotografía de Largometraje a Sergio García, Mejor Guión de Largometraje, Mejor Actor de Largometraje y Mejor Actriz de largometraje a Carolina Lizarazo en el Festival de Cine y Video (Buenos Aires - Argentina) 2003. Mejor Actriz de largometraje a Carolina Lizarazo en el Festival Cero Latitud, (Quito - Ecuador) 2003.</p> |
|--|---|

| | | |
|-----------------------|--|---|
| <p>IDENTIFICACIÓN</p> | <p>Título: La sombra del caminante Director: Ciro Guerra Año: 2004 País: Colombia Duración: 91 min</p> |  <p>LA SOMBRA DEL CAMINANTE Escrita y dirigida por CIRO GUERRA</p> <p>Nuestro Pasado. Nuestra Carga. Nuestra Redención.</p> <p>www.pasaj500pesos.com</p> |
| <p>SINOPSIS</p> | <p>Mañe atraviesa una difícil situación económica. Ha perdido una pierna y por ello no logra conseguir empleo, no puede pagar su renta y es blanco de burlas y desprecios. Mientras recorre las calles buscando cómo sobrevivir conoce a un inusual personaje, un hombre que se dedica a cargar gente a su espalda por el centro de Bogotá cobrando 500 pesos. Dada la manera en que pueden ayudarse mutuamente surgirá entre ellos una extraña amistad que hará su vida más llevadera y les dará una oportunidad de redención. Pero ambos comparten un pasado de la violencia, que ha acompañado a los colombianos desde siempre. Este pasado los une y a la vez los separa, los descubre como seres que lo han perdido todo, excepto la esperanza de volver a empezar.</p> | |

| | |
|------------------------------------|--|
| PERFIL DEL DIRECTOR | Nació en Río de Oro, Cesar en 1981, cursó estudios de cine y televisión en la Universidad Nacional de Colombia. Después de dirigir cuatro cortometrajes: <i>Silencio</i> (1998), <i>Alma</i> (2000), el documental <i>Documental siniestro: Jairo Pinilla, cineasta colombiano</i> (1999) y el corto de animación <i>Intento</i> (2001), con los que ha obtenido numerosos premios en festivales. Escribió y dirigió <i>La Sombra del Caminante</i> , su ópera prima, que fue seleccionada en importantes festivales de Cine de todo el mundo. En 2009 dirigió su segundo largometraje <i>Los viajes del viento</i> . |
| CARACTERIZACIÓN ESTÉTICA | <p>Es una de las primeras películas de la nueva generación de realizadores. Hecha en blanco y negro, situada en la ciudad de Bogotá representa una de las múltiples formas del desplazamiento causadas por la violencia rural. Se hace cargo de un problema colectivo pero lo presenta desde una perspectiva individual. Igualmente en el tratamiento representa un giro significativo de la violencia literal a un acercamiento más metafórico y simbólico. La historia de dos personajes que se encuentran con un lazo que desconocen pero que será también un gran peso, se convierte en la metáfora de una sociedad atravesada por la violencia, unida por la sangre que corre entre sus integrantes. La historia no tiene tintes políticos en su discurso se trata de una obra intimista, que aunque recorre las calles y toca con la Historia del país, busca inscribirse en el mundo privado. Los personaje se van conociendo como la lógica consecuencia de dos seres que se encuentran y se ayudan mutuamente, se van conociendo a medida se que gesta entre ellos una amistad a partir de la solidaridad compartida. Sin embargo, esta no será una relación posible.</p> <p>Aunque pareciera obvio decirlo, más que la historia misma se destaca en la película su apuesta cinematográfica. Con un ritmo pausado de planos largos y con un manejo medurado de efectos y cámaras subjetivas, el director logra una construcción dramática y poética de la historia.</p> |
| COMENTARIO | Esta película se destaca en el periodo por su particularidad. Aunque es posterior a la Ley de Cine, sus características hacen que este por fuera del conjunto de películas que se ha producido impulsadas por los estímulos públicos y que además han son reconocidas por explotar la violencia colombiana para proponer una narrativa efectista dirigida a un público masivo, poco crítico que espera del cine nacional un producto de entretenimiento escapista. Por el contrario, esta producción busca un público que se deje seducir de la puesta en escena menos espectacular, pero más significativa, y a la vez que está dispuesto a repensar el problema de violencia desde ángulos disimiles donde los personajes no tiene cargas morales. Al final terminamos conociendo los móviles de los personajes y su vinculación con el presente, pero el relato se mantiene gracias a la información que ocultan los protagonistas. Este será el gran acierto de la película, pues el tratamiento propone una reflexión que está más allá de la temporalidad y del sesgo político, y que más bien vincula la violencia a un espacio de irracionalidad y de descontrol en el cual no es posible encontrar justificaciones. |
| CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN | Siete mil ochocientos treinta y cuatro espectadores según cifras de PROIMÁGENES |
| PREMIOS Y PARTICIPACIÓN | Mejor Guión y Mejor Sonido. Premios Nacionales de Cine. Premio Especial del Jurado y Premio de los Cineclubes. Festival Internacional de Cine Cartagena. |

| | |
|---------------|---|
| EN FESTIVALES | <p>Seleccionada por Colombia para el Premio Oscar 2006, Categoría Mejor Película Extranjera.</p> <p>Premio Cine en Construcción. Festival de Cine de San Sebastián (España) Premio del Público "Intramuros". XVII Encuentros de Cines de América Latina de Toulouse. Festival de Toulouse (Francia).Premio Especial del Jurado. 3º Festival Cero Latitud, Quito (Ecuador) Mejor Ópera Prima. Festival de Trieste (España). Premio Coral al Mejor afiche. Festival de la Habana (Cuba).2do Premio del Público. Festival de Cine Latinoamericano de Varsovia (Polonia). Premio del Público como Mejor Ópera Prima. Festival Cine las Américas, Austin, Texas (USA). Mención Especial de FEISAL, Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de Iberoamérica. Festival Internacional de Cine de Mar de Plata (Argentina)</p> <p>Mención Especial del Jurado y Gran Premio Signis. Festival de Santiago (Chile). Selección Oficial En Los Festivales de Tribeca, Seattle, Río De Janeiro, Bruselas, Guadalajara, Troia, Pesaro, Lérida, Hamburgo, Palm Springs, Portland, Santo Domingo, Lima, Seúl Y Santa Cruz De La Sierra. Presentada Fuera de Concurso en los Festivales de Cannes, Calcuta, Huelva, Praga, Chicago, Estambul, Bangkok, Cieszyn, Londres, Panamá, Tübingen, Manchester, Mill Valley y Los Ángeles.</p> |
|---------------|---|

BILBIOGRAFÍA

Sobre los géneros

- ALTMAN, Rick. (2000). *Los Géneros Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BRESCHAND, Jean. (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- DI TELLA, Andrés. (2008). *Recuerdos del nuevo cine argentino* En: *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, Eduardo A. Russo (comp.), 1ed. Buenos Aires: Paidós.
- FONT, Domènec. (2001). *Jean-Luc Godard y el documental Navegando entre dos aguas*. En: *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, ISSN 0211-2175, Nº 27, 2001, pags. 91-100 Universitat Autònoma de Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Universitat Pompeu Fabra
- GUARINI, Carmen. (2008). *De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina*. En: *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. RUSSO, Eduardo A. Comp. 1ed. (Pág. 347-362) Buenos Aires: Paidós.
- NICHOLS, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NINEY, Francois. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Editorial UNAM.
- RANCIÈRE, Jaques. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- RINCÓN, Omar. (2006). *Narrativas mediáticas, o, cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- SANTAMARINA, Antonio. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- TORREGROSA, Marta. (2008). *La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo*. En: ZER Vol. 13 – Núm. 24 ISSN: 1137-1102 pp. 303-315
- VÉRZERO, Lorena. (2009). *“Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”* En: *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Claudia Feld y Jssica Stittes Mor; 1ª ed. Buenos Aires: Paidós
- WEINRICHTER, Antonio. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. 2ª Ed. Madrid: T&B.

TSCHILSCHKE, Christian von y DAGMAR Schmelzer. (eds.) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid: Iberoamericana.

Sobre teoría del cine

ARMSTRONG, Richard. (2005). *Understanding Realism*. London: BFI.

ARNHEIM, Rudolf. (1990). *El Cine Como Arte*. Barcelona: Paidós-

AUMONT, Jacques. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, Jacques, y Michel Marie. (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: A. Colin.

BARNOUW, Erik. (2002). *El documental : historia y estilos*. Traducido por Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa.

BARTHES, Roland. (1996). *Análisis Estructural del Relato*. México D.F. : Ediciones Coyoacán.

BAUDRILLARD, Jean. (1990). *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*. (Joaquín Jordá Trad.). Barcelona: Anagrama.

BAZIN André. (1966). *¿Qué es el cine?* (Trad. José Luis López Muñoz). Ediciones Rialp: Madrid.

BERTHIER, Nancy, Jean-Claude Seguin, Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Iberique et Ibéroaméricain, y Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Hispanique. (2002) *Penser le cinéma espagnol, 1975-2000*. Lyon, France: GRIMH/GRIMIA.

BONITZER, Pascal. (1999). *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma.

BORDWELL, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós.

BORDWELL, David, Janet Staiger, y Kristin Thompson. (1997) *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona [etc.]: Paidós,.

BORDWELL, David, y Kristin Thompson. (2002). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.

BURCH, Noël. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

CASSETTI, Francesco. (1994). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra.

_____. (2005). *Teorías del cine 1945 -1990*. Madrid: Cátedra.

- CASSETTI, Francesco, y Federico Di Chio. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona [etc.]: Paidós.
- CATALÀ, Josep Ma. (2001). *La Puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, Seymour. (1978). *Story And Discourse: Narrative Structure In Fiction And Film*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press.
- CHION, Michel, y Antonio López Ruiz. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- COMOLLI, Jean-Louis. (2007). *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. 1er éd. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1995). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. (1996). *Narrativa audiovisual*. 2a. Ed. Madrid: Cátedra.
- GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993.
- GUARINI, Carmen. (2007). «Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica.» *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9 de junio de 2007. <http://www.antropologiavisual.cl/guarini.htm>.
- _____. (2008). «De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina». En *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. 1a. ed. Paidós Estudios de comunicación 25. Buenos Aires: Fundación TyPA : Paidós.
- _____. (2009). «El “derecho a la memoria” y los límites de su representación». En *El pasado que miramos Memoria e imagen ante la historia reciente*, 255-277. 1era ed. Buenos Aires: Paidós.
- GUBERN, Román. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2002). *Máscaras de la ficción*. Colección Argumentos 279. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ed. revisada y ampliada. Barcelona: Anagrama.
- GUERIN, Marie Anne. (2004). *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. (1983). *Dialéctica del espectador*. México: Federación Editorial Mexicana.
- HALL, Stuart. (1973) *Codificación y descodificación en el discurso televisivo*. Encoding and decoding in the television discourse. En: Cuadernos de

- Información y Comunicación. 2004, Vol, 9. P.P 210-236 (Trad. de Ana I. Segovia y José Luís Dader)
- JOST, François. (2002). *El Ojo-cámara: entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.
- JOST, François y André Gaudreault. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- LIPOVETSKY, Gilles y Jean Serroy & Moya, A.-P. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LOTMAN, Yuri M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MARTIN, Marcel. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- METZ, Christian. (1970). «*El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?*» En: *Lo Verosímil*, de VVAA. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.
- MITRY, Jean. (1990). *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. (Trad. Mar Llinares García) Madrid, España: Akal.
- MORIN, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- PAZ REBOLLO, María Antonia y Julio Montero Díaz. (1995). *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda* Madrid: Editorial Complutense.
- PEREZ BOWIE, José Antonio. (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- QUINTANA, Ángel. (1997). *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2003). *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. 1er éd. Barcelona: Acantilado.
- _____. (2009). *En las fronteras del documental y la ficción las películas bretonas de Jean Epstein*. En: *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 63, 2009, págs. 79-97
- RANCIÈRE, Jacques. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques, y María Emilia Tijoux. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Eds. Palinodia.
- RUIZ, Raúl. (2000). *Poética del cine*. 1. ed. Biblioteca transversal. Providencia, Santiago, Chile: Editorial Sudamericana.

STAM, Robert. (2001). *Teorías del cine : una introducción*. Traducido por Carle Roche Suárez. Barcelona: Paidós.

STAM, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine Estructuralismos, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Traducido por José Pavía Cogollos. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Paidós Iberica.

XAVIER, Ismail. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Sobre historia y crítica del cine

¡Acción! Cine en Colombia. Museo Nacional de Colombia. Octubre 18 de 2007-enero 28 de 2008, Bogotá. Catálogo de la exposición. Pág. 96

AGUILAR, Gonzalo. (2006). *Otros Mundos. Ensayo Sobre El Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

AMADO, Ana. (2009). *La imagen justa : cine argentino y política, 1980-2007*. 1. ed. Buenos Aires Argentina: Ediciones Colihue.

APREA, Gustavo. (2008). *Cine Y Políticas En Argentina: Continuidades y Discontinuidades 25 Años De Democracia*. 1ª Ed. Los Polvorines: Universidad Nacional De General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

BERNADES, Horacio, Lerer, Diego y Wolf, Sergio. (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Argentina: Ediciones Tatanka, Fipresci.

BURTON-CARVAJAL, Julianne, y et. al. (1987). *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*. Buffalo, N.Y.: Hallwalls Contemporary Arts Center.

_____. (1990). *The Social documentary in Latin America*. Pitt Latin American series. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

_____. (2002). *Matilde Landeta, hija de la Revolución*, 1. ed. en Arte e imagen, Arte e imagen México, D.F: CONACULTA : IMCINE.

CABALLERO, Rufo. (Coord). *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. Fundación Carolina, CeAlci y Fundación Nuevo Cine Latinoamericano. S.F.

CAMPERO, Agustín. (2008). *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Los Polvorines: Biblioteca Nacional; Universidad Nacional de General Sarmiento.

- _____. (2009). *Supongamos que existe una política cinematográfica*. En: Cine Argentino Estéticas de la producción. Sergio Wolf Comp. BAFICI: Buenos Aires.
- CANCELA, Lorena. (2004). *Mirada de mosca: ensayos sobre films argentinos 01 03*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos Editorial.
- CARREÑO M., María Francisca. (2010). «*Cine chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla 1990-2000*». En: Revista Razón y Palabra. Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis N° 71 Año 15 Febrero –abril 2010.
- CAVALLO, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. (1999). *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición, 1990-1999*. 1. ed. Santiago de Chile: Grupo Grijalbo Mondadori.
- CARTOCCIO Eduardo. (2006). «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino.» *Question*, Primavera de 2006.
- CONTRERAS, Sandra. (2006). «*Discusiones Sobre El Realismo En La Narrativa Argentina Contemporánea*». En: *Orbis Tertius: Revista De Teoría Y Crítica Literaria*, N° 12.
- CORREA R, Julián David. (2007). *El cortometraje en Colombia: grandes actores*. Cuadernos de cine colombiano. N°9 de 2007 Nueva época. P.16-17
- COSTA, Jordi, Carlos F Heredero, y Torreiro. (1996). *Historia general del cine. Vol X*. Madrid: Cátedra.
- CORRO Pablo et. Al. (2007). *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*. 1a. ed. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética.
- DEL VALLE, Ignacio. (2010). *Independencia y cine histórico en Argentina, Cuba y Chile (1968-1976) Reinterpretando el mito nacional*. En: *Cinemas d'Amérique Latine* N°18 pag. 4-16
- DIPAOLA Esteban. (2010). «*Las formas políticas del Cine Argentino: Montajes, disrupciones y Estéticas de una Tradición*.» *Aisthesis* N°48 (diciembre de 2010): 128-140.
- DONOSO Pinto, Catalina. (2007). *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- ESTEVEZ, Antonella. (2010). «Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo». *AISTHESIS* N° 47: 15-32. Santiago: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.
- FERRO, Marc, Joaquim Romaguera i Ramió, y Josep Elias. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gili.

- FERRO, Marc. (1995). *Historia contemporánea y cine*. (Trad. y adaptación de la nueva versión francesa Rafael de España) Barcelona: Ariel.
- _____. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- GAVIRIA, Víctor. (2009) «¿Por qué hago cine?» Revista de Estudios Colombianos, 2009.
- GAVIRIA, Víctor, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, y Academia Superior de Artes de Bogotá. Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica : retrospectiva integral. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2009.
- GETINO, Octavio. (1990). *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*. 1. ed. México: Editorial Trillas : Felafacs.
- _____. (1990). *Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano*. Lima: IPAL.
- _____. (1998). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 1a. ed. Buenos Aires: Fundación CICCUS.
- _____. (1999). *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*. 1. ed. Santiago [Chile]: LOM Ediciones ; Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- _____. (2005). *Cine iberoamericano : los desafíos del nuevo siglo*. San José, CR: Editorial Veritas : Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- _____. (2007). «La cooperación cinematográfica entre España y los países de América Latina y el Caribe.» En La cooperación cultural-comunicación en Iberoamérica, de Enrique Bustamante. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional AECI.
- GUTIÉRREZ Alea, Tomás. (1982). *La dialéctica del espectador*. Cuba: Ediciones Unión.
- HEREDERO, Carlos F, y Antonio Santamarina. *El Cine negro : maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona [etc.]: Paidós, 1996.
- JARAMILLO, Guillermo. (1993). «Focine: Tiempo de morir». En: Revista Kinetoscopio Vol.4 N°18 Marzo 1993 – Abril. Pág. 19-20.
- KING, John. (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano* (Trad. G. Bello) Bogotá: TM Editores.
- LABARRÈRE, André Z, Oliver Labarrère, y Francisco López Martín. (2009). *Atlas de cine*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- LEÓN, Cristian. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

- MANZANO, Valeria, Feld Claudia, y Jessica Stites Mor. (2009). «*Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)*». En *El pasado que miramos Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- MARANGHELLO, César. (2005). *Breve historia del cine argentino*. 1er éd. Barcelona: Laertes.
- _____. (2011). «*El nuevo cine argentino*». En *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio : Argentina, Brasil, España y México*, editado por Juan Vargas. 1a ed. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- MARRONE, Jorge. (2003). «*Carta de Argentina. Paradojas: el Nuevo Cine Argentino*». Cuadernos Hispanoamericanos. 634 (abril de 2003): 87-91.
- MAYOLO, Carlos. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. 1. ed. Colección Dorada. Bogotá, D.C., Colombia: Villegas.
- MONJOUR, Alf. (2006). *Más allá de las fronteras de la cortesía: intensificadores interdictos en el cine contemporáneo*. En: RAEL: revista electrónica de lingüística aplicada, N° 5, 2006, págs. 71-86
- MONTOYA, César. (1990). «*El cine colombiano tiene futuro*» En: Revista Kinetoscopio. Junio- Julio de 1990. Pág. 30-39.
- MORA FORERO, Cira y Adrian María Carrillo. (2003). *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MORA, Orlando. (1990). «*Parte de la Gran fiesta de Cannes*». En: Revista Kinetoscopio, Vol.1 N°4 Agosto- Septiembre de 1990. Pág. 14.
- _____. (1993). «*El cine latinoamericano. La nueva encrucijada*». En: Revista Kinetoscopio Vol.4 N°19 Mayo- Junio. Pág. 67-71.
- MOUESCA, Jacqueline. (1988). *Plano secuencia de la memoria en Chile*. Santiago de Chile: Ed. del Litoral.
- _____. (2010). *El cine chileno y la historia nacional*. En: Cinémas d' Amérique Latine N°18 Pag. 16-27
- MOUESCA, Jacqueline, y Carlos Orellana. (1998). *Cine y memoria del siglo XX: cine en Chile: cine en el mundo. (1895-1995)*. Colección Sin norte. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- MOULIAN, Tomás. (2002). *Chile actual: anatomía de un mito*. 3. ed. Santiago: LOM Ediciones.
- NAZARENO Brega, Agustín Campero y Javier Porta Fouz. (2003). «*Entrevista a Albertina Carri. Identidad*». *El Amante*, octubre de 2003.
- NORIEGA, Gustavo. (2003). «*Haciendo centro en el vacío*». *El Amante*, octubre de 2003.

- _____. (2009). *Estudio crítico sobre Los rubios: entrevista a Albertina Carri*. Colección Nuevo cine argentino 9. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- ORELL, Marcia. (2006). *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- OSORIO, Oswaldo y Hernán Darío Arango. (2000). «*El cine no paga*». En: Revista Kinetoscopio Vol.11.Nº53 Año 2000. Pág. 98-101.
- OSORIO, Oswaldo. (2010). *Realidad y cine colombiano, 1990-2009*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- OUBIÑA, David. (2003). "*El espectáculo y sus márgenes: sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino*", Punto de Vista, 76, agosto, pp. 28-34.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. (1992). *Le cinéma mexicain*. Cinéma/pluriel. Paris: Centre Georges Pompidou.
- _____. (1997). *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*. Signo e imagen 8. Madrid: Cátedra : Filmoteca Española.
- _____. (1999) «*El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia.*» En: Para una historia de América, 379-396. 1. ed. Serie Américas. México, D.F: Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas : Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2000). *Le cinéma en Amérique Latine le miroir éclaté: historiographie et comparatisme*. Paris; Montréal: L'Harmattan.
- _____. (2003). *Cine documental en América Latina*. 1. ed. Signo e imagen 75. Madrid: Cátedra.
- _____. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. 1. ed. Fondo 20+1. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- PEÑA, Fernando. (2003). *60 generaciones, 90 generaciones: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- PERIS Blanes, Juame. (2008). «Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo.» Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, noviembre de 2008.
- PIEDRAS, Pablo. (2010). «*Nuevo Cine Argentino: encrucijadas socioculturales de una renovación*». Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. Año 3 N° 6 (agosto de 2010).
- QUINTIN. (2001). «*El misterio del leñador solitario (entrevista con Lisandro Alonso)*» En: El Amante, Año 10 N°111, Junio 2001, pp. 2-5. Buenos Aires

- ROMAGUERA i Ramió, Joaquim, y Homero Alsina Thevenet. (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- RUFFINELLI, Jorge. (2005). «*Documental político en América Latina un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)*». En *Documental y vanguardia*, editado por Casimiro Torreiro y José Francisco Cerdán Los Arcos, 285-347. Madrid: Cátedra.
- _____. (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Chile: Uqbar Editores.
- _____. (2009). *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.
- _____. (2011). «*Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina Notas sobre cómo el cine épico devino en minimalista*». En: *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, editado por Juan Vargas. 1a ed. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- RUFFINELLI, Jorge, Cristián Sánchez, y Héctor Soto. (2007). *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Santiago, Chile: Uqbar Editores.
- RUSSO, Eduardo A. (2008). *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Comp.1ed. Buenos Aires: Paidós.
- S.A. (1991) «*FOCINE y el cine de los ojos verdes*». En: *Revista Kinetoscopio* Vol.3 N°7, Abril - Mayo de 1991. Pág. 84-89.
- S.A. «*El Cine Chileno (1950-2006) - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*», <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3376.html>. Accedido 20 de noviembre de 2013.
- S.A. «*Resiste el "punk"*», *Revista Semana*, 19 de febrero de 2006, <http://www.semana.com/cultura/articulo/resiste-punk/77389-3>. Acceso 24 de abril de 2011.
- SADOUL, Georges. (2002). *Historia del cine mundial*. Siglo XXI: México.
- SALINAS, Sergio. (1995). «*El olvido que no conviene*» En: *Revista Kinetoscopio* Vol.6 N°29 Enero – Febrero. Pág. 17-19.
- SCHUMANN, Peter B. (1987) *Historia del cine latinoamericano* (Trad. del alemán Oscar Zambrano) Buenos Aires: Legasa.
- SUÁREZ de la Dehesa, José Antonio. (1971) *Geografía económica del cine hispano*. 1a Edición. Madrid: Imprenta del Ministerio de Información y Turismo.
- SUÁREZ, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Colección Libros de investigación. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial, 2009.

- . (2009). «Los incómodos largometrajes de Víctor Gaviria». En *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica: retrospectiva integral*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- TOLEDO Teresa (Dir.) (2000). *Miradas: el cine argentino de los 90*, AECI. Dirección de Programas Proyectos Audiovisuales. Madrid: Casa América Ateneo Americano.
- TREJO Ojeda, R. (2009). *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago: Editorial Arcis.
- VARGAS, Juan Carlos Coord. (2011). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*. Universidad de Guadalajara: México.
- VELLEGGIA, Susana. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine Latinoamericano*. 1ª ed. Buenos Aires: Altamira.
- VERA Buzolic, Francisco. (2010). *Las escuelas del nuevo cine chileno*. En: Revista séptimo arte. N°4 Octubre de 2010. Pp. 14-20
- VÉRZERO; Lorena. (2009). “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil” En: El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente. Claudia Feld y JssicaStittes Mor; 1ª ed. Buenos Aires: Paidós.
- VILLARROEL M., Mónica. (2005). *La voz de los cineastas: cine e identidad en el umbral del milenio*. 1a. ed. Santiago: Cuarto Propio.
- VVAA. (2008). *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano: investigaciones recientes*. Memorias Cátedra Anual de Historia «Ernesto Restrepo Tirado», Museo Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura., Bogotá, 25 a 27 de octubre 2007 Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia.
- WOLF, Sergio. (2001). «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio» En: Nuevo cine argentino. Temas, autores, estilos de una renovación. Editado por Horacio Bernades, Diego Lerer, y Sergio Wolf. 1. Ed. Buenos Aires: Ediciones Tatanka ;FIPRESCI.

Historia de cada país

- ARCHILA Neira, Mauricio. (2010). *Protestas, movimientos sociales y democracia en Colombia (1975-2007)* En: Temas y procesos de la historia reciente de América Latina. Santiago de Chile: Editorial Arcis-CLACSO.
- ABRAHAM, Tomas. (2001). *Prólogos impublicables*. Revista El Amante 112 Julio de 2001 Pág. 52-55.

- DELANO, Manuel, TRASLAVIÑA, Hugo. (1989). *La herencia de los Chicago boys*. Ediciones del Ornitorrinco: Santiago.
- DI MATTEO, Lucio. (2011). *El corralito: así se gestó la mayor estafa de la historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FERREIRA, Fernando. (1995). *Luz, cámara-- memoria : una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- GARAY, Luis Jorge. (2004). *Colombia: estructura industrial e internacionalización 1967-1996*. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la República.
- HOBBSAWM, Eric. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- LARRAÍN Jorge. (2001). *Identidad chilena*. 1. ed. Colección Escafandra. Santiago: LOM Ediciones,
- . (2005). *¿América Latina moderna?: globalización e identidad*. Santiago: LOM Ediciones.
- LYNCH, John; CORTÉS C., Roberto; GALLO, David; TORRE, Juan Carlos; DE RIZ, Liliana. (2001). *Historia de la Argentina*. Barcelona: Editorial Crítica.
- ROMERO, Luis Alberto. (1994). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SALAZAR Mauro y Miguel Valderrama. (2000). *Dialectos en transición: Política y Subjetividad en el Chile actual*. 1. Ed, Colección Sin Norte (Santiago: Lom Ediciones : Universidad Arcis.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2002) *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y Globalización*. LOM Ediciones: Santiago de Chile.
- TEXIDÓ, Ezequiel, y International Organization for Migration. (2008). *Perfil migratorio de Argentina*. Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones.
- VALDIVIA Ortiz de Zárate, Verónica (2003). *El golpe después del golpe*. Santiago de Chile: Editorial LOM.

Otros autores

- ABBAGNANO, Nicola, y Alfredo N Galletti. (1998). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- ARFUCH, Leonor. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.

- _____. (2006). «Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada». En *Educación y pedagogías de la imagen*, editado por Daniela Gutiérrez, Inés Dussel, FLACSO (Organization), y Programa Argentina. Buenos Aires: Manantial FLACSO-Argentina : Fundación OSDE.
- BEVERLY, John. «Dos caminos para los estudios culturales centroamericanos». *Revista Istmo*. Revista Istmo. Accedido 10 de septiembre de 2013. <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/caminos.html>.
- _____. «Los últimos serán los primeros: Notas sobre el cine de Víctor Gaviria | laFuga». Accedido 25 de mayo de 2013. <http://www.lafuga.cl/los-ultimos-seran-los-primeros/440>.
- BHABHA, Homi K. (1969) «*El entre-medio de la cultura*». En: HALL, Stuart y Paul du Gay Comp. *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu Editores.
- CALSAMIGLIA Blancafort, Helena, y Amparo Tuson. (1999). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CARREÑO, María Francisca. «Cine chileno después de la dictadura una década proyectada en la pantalla 1990-2000». *Razón y Palabra*. Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis N° 71 (abril de 2010). http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf f.
- DRAE. *El Diccionario de la lengua española*, publicada en 2001. 22.a ed. Madrid, España, 2001.
- GARCIA, Pablo Ferrando. Tesis Doctoral *Trilogía de la guerra de Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia*. Universidad de Valencia: Valencia 2004 Disponible en internet:<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10333/ferrando.pdf?sequence=1> pág. 82
- GUERRIERO, Leila. «¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?» *Revista El Malpensante*, diciembre de 2007. http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=116&pag=2&size=n.
- HABERMAS, Jürgen. (1998). «*La modernidad: un proyecto incompleto*». En: *Revista Punto de Vista* No 21 Agosto. Buenos Aires.
- HOYOS, Juan José. (2003). *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo*. 1. ed. Periodismo. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- JAKOBSON, Roman. (1991). «*Sobre el realismo artístico*». En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 71-79. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

- LACARRIEU, Mónica. (2008) «*La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation*», in Lluís Bonet et Emmanuel Négrier *La fin des cultures nationales? La Découverte « Recherches/Territoires du politique »*. P. 33-52.
- LUKÁCS, Geörg. (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan. (1974). *Literatura y significación* (Trad. por Gonzalo Suárez Gómez). 2a. ed. Barcelona: Planeta.
- TRIGO, Abril. (2000). «*Migrancia, memoria, modernidà*». En *Nuevas perspectivas desde /sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña (edit.) Santiago: Cuarto Propio/ILLI. (Hay versión en internet)
- ROTKER, Susana. (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica ; Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- RUÍZ, Sandoval Erika (2007). «*Migración y desarrollo en América Latina: ¿Círculo vicioso o círculo virtuoso?*» En: *Revista Pensamiento Iberoamericano* N° 0 /1 2ª Época. Agencia Española de Cooperación Internacional y la Fundación Carolina. Pp. 153-180.
- SONTAG, Susan. (2007). *Cuestión de énfasis*. Traducido por Aurelio Major. Madrid: Alfaguara.

Sitios web y documentos consultados

- ÁLVAREZ, Luis Alberto. (1984) «*La nueva versión de un sueño: largometraje colombiano la era FOCINE*». Boletín Cultural y Bibliográfico,. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol2/nueva.htm>. Consultado: 03.04.2012.
- ÁLVAREZ, y Melo Jorge Orlando. «*El cine en la última década del siglo XX: Imágenes Colombianas*». En: *Antología para cinefílicos*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre2004/cine.htm>. Consultado: 18.07.2011.
- AZALBERT, Nicolás. «*El documental no existe*». Conferencia dictada en el Centro Cultural Fac. Artes Universidad de Antioquia, 30 de octubre 2013.
- BATLE, Diego. «*Los recuerdos del horror*». *La Nación Online* (lanacion.com), 2 de septiembre de 1999, sec. Espectáculos. <http://www.lanacion.com.ar/151907-los-recuerdos-del-horror>. Consultado: 10.10.2012
- DONOSO Pinto, Catalina. «*Relato y reconstrucción identitaria: cine chileno y argentino a inicios del siglo XXI*». Tesis de Magíster en Literatura, Universidad de Chile, 2006.

- CARRASCO, Iván. (1981). «Análisis de la narración literaria según Gérard Genette». Documentos Lingüísticos y Literarios 7: 8-15
www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=228
 Consultado: 05.06.2013
- CONTRERAS, Sandra. «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea». Orbis Tertius. Año XI, número 12, 2006 (s.f.).
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>.
 Consultado: 03.12.2011
- CORRO Pemjean, Pablo «El astuto mono Pinochet y La Moneda de los cerdos, Perut +Osnovikoff, 2004», www.unavuelta.com, 14 de septiembre de 2004,
http://perutosnovikoff.com/wp/wpcontent/uploads/2009/01/unavuelta_pablocorro.pdf Consultado: 05.26.2012
- HERNÁNDEZ Becerra, Augusto. «Convocatorias al pueblo en Colombia | banrepcultural.org». <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo2003/convocatorias.htm>. Consultado:05.11.2012
- Informe sobre el trabajo generado por la Industria Cinematográfica en la Argentina en 2008. <https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:-mPTPEvLqMcJ:www.cine.ar/contenidos/19-Nuevos-realizadores/download.php%3Fid%3D10907+Informe+sobre+el+trabajo+generado+por+la+Industria+Cinematografica>. Consultado: 04.26.2011
- GALLOTTA, Bárbara. «Entrevista a Marcos Bechis». Revista. Revista Otrocampo, septiembre de 1999. <http://www.garageolimpo.it/newgo/stampago/prensaotrent.html>. Consultado: 08.06.2012
- LARRAÍN Ricardo en entrevista con Antonella Estévez para el programa de televisión: Historias del cine chileno. Capítulo cinco. <http://www.cinechile.cl/historias.php> Consultado: 28.02.2012
- LÓPEZ C., Ana María. «Agarrando Pueblo: el doble discurso del documental latinoamericano». Revista. El ojo que piensa Revista de Cine Iberoamericano. <http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/135>. Consultado: 03.12.2011
- MACHADO, Arlindo. «El filme-ensayo». Revista. Revista La Fuga.. <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>. Consultado: 30.11.2012
- MARTIN, Laura M. «Cine, política y (post)estado. La libertad de Lisandro Alonso », Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Cuestiones del tiempo presente, 2010, Puesto en línea el 06 enero 2010. URL : <http://nuevomundo.revues.org/58374> Consultado: 08.07.2011

- MIRRA, Miguel. «*El nuevo cine argentino... está en otra parte*». Blog. Miguel Mirra -apuntes. <http://miguelmirraapuntes.blogspot.com/2008/01/el-nuevo-cine-argentino.html>. Consultado: 08.11. 2013.
- Organización Internacional para las Migraciones. «Las migraciones en América Latina y el Caribe - OIM_Migraciones.pdf». http://www.eclac.org/mujer/reuniones/mesa38/OIM_Migraciones.pdf. Consultado: 17.10.2013.
- ORTEGA, Víctor. «*El cine chileno y su público: una relación compleja*». Enciclopedia del Cine Chileno. <http://www.cinechile.cl/crit&estud-195>. Consultado: 09.02. 2012.
- PINTO, Iván. «*Cine, política, memoria.: Nuevos entramados en el documental chileno*». Revista. La Fuga. <http://www.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341>. Consultado: 16.11.2013.
- ROCHA, Glauber. Estética de la violencia. <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/24/estetica-de-la-violencia-glauber-rocha/1971> Consultado: 12.08.08
- SALINAS, Claudio, y Hans Stange. «*De Caluga o Menta a Taxi para tres: La representación del Sujeto Popular en el Cine de la Transición Chileno de los Noventa*» Universidad de Playa Ancha - Valparaíso - Chile. Faro. Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información. http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_salinas_stange.htm. Consultado: 26.05.2013.
- SALINAS, Sergio. «*Un cine al borde de la extinción*». Revista La Fuga. <http://www.lafuga.cl/un-cine-al-borde-de-la-extincion/623>. Consultado: 07.11.2013.
- SANJINÉS, Jorge. (2003). «*Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*». En: El Ojo que piensa Revista Virtual de Cine Iberoamericano Número 0, Agosto 2003, Guadalajara, Jalisco, México. http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html. Consultado: 16.03.2008.
- SENNA Orlando, *Leyes de comunicación y desafíos del audiovisual en el continente*. Portal de Cine y Audiovisual Latinoamericano y caribeño. <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=11461>. Consultado: 08.09.2011
- SEDEÑO VALDELLOS, Ana María. (2004) «*Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción*». En: Revista Gazeta de Antropología, N° 20 p.p 20-28. http://www.ugr.es/~pwlac/G20_28AnaMaria_Sedeno_Valdellos.html Consultado: 26.05.2009

- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. «*El Olimpo del horror* » Edición impresa | EL PAÍS, 1 de enero de 2006. http://elpais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100410_850215.html. Consultado: 01.03.2012.
- VÁSQUEZ Rocca, Adolfo. (2011). «*La postmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*» *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* Vol. 29 N° 1 (2011). <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1111140285A/25665>. Consultado: 30.05.2011.
- VÁSQUEZ, Teófilo (2006) *La Constitución del 91, entre los derechos y el modelo de desarrollo. Ciudadanía, derechos económicos, sociales y culturales y medidas de ajuste económico*. En: Usos y desafíos del concepto de gobernanza en Colombia. Dossier élaboré par une équipe de chercheurs du Centre d'investigation et Education Populaire (CINEP); Bogotá, Colombia. <http://www.institut-gouvernance.org/en/dossiers/motcle-dossiers-26.html> Consultado: 06.16. 2011.
- VERA-MEIGGS. «*Y las Vacas Vuelan, de Fernando Lavanderos*». Enciclopedia del cine chileno. *Cine Chileno*. <http://www.cinechile.cl/crit&estud-10>. Consultado: 10.09.2013.
- WOLF, Sergio. (2000). «*Una cierta tendencia del cine latinoamericano*» En: *Nuevo Cine Latinoamericano* (La Habana), (1): 23-27; dic. 2000. <http://www.habanafilmfestival.com/publica/index.php?pid=24&pname=rev> Consultado: 27.06.2011
- WWW.LANACION.COM.AR «El fin de la censura cumple años - 28.02.1999 - lanacion.com». Periódico. La Nación. <http://www.lanacion.com.ar/129530-el-fin-de-la-censura-cumple-anos>. Consultado: 20.11.2013.
- WWW.ELTIEMPO.COM «El año de nuestro taquillazo - Archivo - Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com». Periódico. *El Tiempo Archivo*, 7 de febrero de 2006. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1908458>. Consultado: 09.08.2010.
- WWW.ELTIEMPO.COM «Homenajes en todo el país a Luis Carlos Galán - Archivo - Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com», <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-65677>. Consultado: 05.11.2013.
- WWW.MEMORIACHILENA.CL *El Cine Chileno (1950-2006)*, Presentación. http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elcinechileno%281950-2005%29. 08.02.2011
- WWW.PROIMAGENESCOLOMBIA.COM Proimágenes Colombia <http://www.proimagenescolombia.com/index.php> Consultado: 07.10.2011.

LEYES ARGENTINAS:

Ley de Punto Final (1986)

Ley de Obediencia Debida (1987)

Fondo de Fomento Cinematográfico Ley 24.377 28 de septiembre 1994

LEYES CHILENAS:

CREA EL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES Y EL FONDO NACIONAL DE DESARROLLO CULTURAL Y LAS ARTES Ley 19.891 23 de agosto de 2003

Ley Sobre Fomento Audiovisual Ley 19.981 03 de noviembre de 2004

LEYES COLOMBIANAS:

LEY GENERAL DE CULTURA Ley 397 7 de agosto de 1997

LEY DE CINE Ley 814 2 de julio de 2003

Películas utilizadas

ALONSO, Lisandro. *La libertad*. DVD. Potemkine Agnès B., 2001.

BECHIS, Marco. *Garage Olimpo*. DVD. S.I., 1999.

BETTINA, Perut, y Iván Osnovikoff. *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*. DVD. perutosnovikoff, 2004.

CABRERA, Sergio. *La estrategia del caracol*. DVD. Círculo de Lectores, 1993.

CAETANO, Adrián. *Bolivia*. DVD. Transeuropa, 2001.

CARRI, Albertina. *Los Rubios*. SBP, 2003.

GAVIRIA, Víctor. *Rodrigo D No futuro*. DVD. Círculo de Lectores, 1990.

GRAEF MARINO, Gustavo. *Johnny cien pesos*. DVD. S.I., 1993.

GUARINI, Carmen. *Meykinof*. DVD. Cine ojo, 2005.

GUERRA, Ciro. *La sombra del caminante*. Círculo de Lectores, 2004.

JUSTINIANO, Gonzalo. *Amnesia*. S.I., 1993.

LAVANDERO, Fernando. *Y las vacas vuelan*. DVD. Versión digital disponible en internet, 2004. <http://www.cinepata.com/peliculas/y-las-vacas-vuelan/>.

OSPINA, Luis. *Soplo de vida*. DVD. Círculo de Lectores, 1999.

RESTREPO, Luis Alberto. *La primera noche*. DVD. Círculo de Lectores, 2003.

RUÍZ, Raúl. *Cofralandes I - Hoy en Día (Rapsodia Chilena)*. Digital. Disponible en internet, 2002. <http://www.arcoiris.tv/scheda/es/149/>.

TABLA DE IMÁGENES

Amnesia

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Prisionero Álvear | 168 |
| Capitán Mandiola | 168 |
| Fin del campamento en el desierto | 175 |
| Ramírez amenaza a Zuñiga | 176 |
| Escena final | 176 |

Bolivia

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Fredy y Rosa | 144 |
| Fredy es requisado por la policía | 204 |
| Yuxtaposición de planos detalle fijos | 266 |
| Punto de vista intermedio | 267 |
| Extras del restaurante | 267 |

Cofralandes I - Hoy En Día (Rapsodia Chilena)

| | |
|--|-----|
| Viejos pascueros. | 219 |
| Animitas | 219 |
| Interlocutores de Ruíz | 283 |
| Imágenes reflejadas | 284 |
| Doble imagen del paisaje como contradicción y diversidad | 285 |

El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos

| | |
|--|-----|
| Representación infantil del Golpe | 179 |
| Cortometraje "Llora pero no olvides" | 179 |
| Universitarios en el parque | 181 |
| Alumnos luchan por un instituto mixto | 181 |
| Universitario en debate | 294 |
| Estudiantes que representan la situación del golpe militar | 294 |

Garage Olimpo

| | |
|--|-----|
| Félix y María se reconocen a través del espejo | 170 |
| La radio es encendida | 301 |
| Pasillos del Garage | 301 |
| Sala de tortura vista mediante dispositivo de vigilancia | 301 |
| María es capturada | 302 |

Johnny Cien Pesos

| | |
|---|-----|
| Johnny habla con su madre a través de la televisión | 151 |
|---|-----|

| | |
|--------------------------|-----|
| Carné escolar de Johnny | 156 |
| Paty compañera de Johnny | 156 |

La estrategia del caracol

| | |
|---|-----|
| Romero defiende la casa Uribe | 213 |
| Jacinto está preparado para la batalla | 213 |
| Calle Isaza con el periodista | 259 |
| Introducción de la ocularización cero | 259 |
| Calle Isaza durante el desalojo de la casa Uribe y en el comentario final | 280 |

La libertad

| | |
|-----------------------------|-----|
| Misael come frente al fuego | 157 |
| Recorrido inicial de Misael | 275 |
| Mirada en la carpa | 275 |

La primera noche

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Paulina | 147 |
| Elvia y Joaquín La primera noche | 148 |
| La policía exige documentación a Toño | 205 |

La sombra del caminante

| | |
|---|-----|
| El hombre de la silla es visto por Jaimes | 195 |
| Primera secuencia | |
| Ocularización cero | 254 |
| Ocularización interna secundaria | 254 |
| Ocularización cero | 254 |
| Ocularización interna primaria | 254 |
| Secuencia del caminante | |
| Ocularización interna secundaria | 256 |
| Ocularización interna primaria | 256 |
| Ocularización cero | 256 |
| Ocularización cero | 256 |
| Plano contra plano | 257 |
| Mañe da la espalda a su interlocutor | 257 |

Los rubios

| | |
|---|-----|
| Toma de sangre de la actriz | 187 |
| Toma de sangre de Albertina | 187 |
| Albertina (Ana Lía) camina sola | 189 |
| El equipo de producción con pelucas | 189 |
| Testimonios de la generación de los padres de Carri | 287 |

| | |
|--|-----|
| Vecina que reconoce a Carri | 288 |
| Vecina que cuenta la detención | 288 |
| Play mobil del campo y del la desaparición de los padres | 290 |

Meykinof

| | |
|---------------------------|-----|
| Extras de Ronda Nocturna | 150 |
| Cartoneros de Bueno Aires | 215 |

Rodrigo D no futuro

| | |
|---|-----|
| Rodrigo camina por la periferia | 153 |
| Rodrigo contempla el vacio | 153 |
| Los interese de Rodrigo son diferentes de los de sus amigos | 154 |
| Planos cerrados de Rodrigo en la penumbra | 309 |
| Amigo de Adolfo le avisa que lo están buscando | 310 |
| Rodrigo camina por las calles de Medellín | 310 |

Soplo de vida

| | |
|--|-----|
| El mago en el centro de Bogotá | 198 |
| Medardo Ariza | 198 |
| Asesinato de personajes de la fonda La Carrilera | 199 |
| Cuerpo calcinado en Armero | 263 |
| Imágenes del pueblo arrasado por la avalancha | 263 |

Y Las Vacas Vuelan

| | |
|---|-----|
| María Paz, casting para el cortometraje | 222 |
| Kai actor del filme | 222 |

ÍNDICE DE PELÍCULAS

Amnesia: 16, 20, 21, 44, 50, 89, 132, 161, 163, 164, 165, 167, 173, 174, 175, 190, 206, 227, 329, 330.

Bolivia: 20, 21, 89, 113, 117, 124, 133, 141, 143, 145, 202, 203, 204, 207, 233, 245, 263, 264, 265, 266, 267, 322, 324.

Cofralandes I - Hoy En Día (Rapsodia Chilena): 20, 21, 216, 218, 219, 370, 280, 282, 283, 284, 331

El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos: 20, 21, 50, 162, 176, 177, 178, 180, 290, 291, 293, 334, 335.

Garage Olimpo: 20, 21, 50, 94, 161, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 172, 175, 233, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 318, 319.

Johnny Cien Pesos: 20, 48, 60, 77, 117, 130, 133, 149, 154, 155, 323

La estrategia del caracol: 20, 21, 43, 63, 208, 202, 207, 212, 257, 258, 259, 337.

La libertad: 20, 21, 34, 36, 49, 155, 157, 158, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 276, 277, 278, 320, 321.

La primera noche: 20, 49, 89, 113, 114, 117, 132, 138, 145, 146, 147, 148, 203, 204, 205, 207, 304, 343, 344.

La sombra del caminante: 20, 21, 48, 192, 162, 190, 194, 195, 228, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 345, 346.

Los rubios: 20, 21, 50, 59, 89, 149, 162, 176, 177, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 216, 245, 228, 285, 286, 287, 289, 325.

Meykinof: 20, 21, 88, 114, 132, 202, 213, 214, 228, 269, 278, 280, 284, 326, 327, 328.

Rodrigo D no futuro: 20, 21, 44, 46, 63, 113, 117, 128, 129, 130, 133, 142, 150, 151, 152, 153, 154, 227, 233, 307, 308, 309.

Soplo de vida: 16, 20, 21, 122, 162, 195, 197, 198, 199, 257, 259, 261, 262, 341, 342.

Y las vacas vuelan: 20, 202, 222, 223.