
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

2º semestre de 2022

56



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

56

Fundador:

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora:

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Jefes de redacción:

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ELENA CORDERO HOYO (*CEComp / Universidade de Lisboa*)

Equipo de redacción:**Coordinadoras de revisión por pares:**

LIDIA MERÁS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

NIEVES MORENO (*TAL-Universidad Rey Juan Carlos*)

Indización y difusión:

LIDIA MERÁS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Editora de reseñas de libros:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

Editora de reseñas de DVDs y plataformas:

ELENA CORDERO HOYO (*CEComp / Universidade de Lisboa*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

Editores:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad de Castilla-La Mancha*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Cosejo editorial:

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2022

© Universidad Autónoma de Madrid, 2022

ISSN: 1134-6795 - ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño:

SABÁTICA

Maquetación:

LEANDRO ALARCÓN

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de cubierta: *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002)

Artículos / Articles

- Implicancias políticas en la trilogía policial de Adolfo Aristarain**
Political Implications in Adolfo Aristarain's Crime Film Trilogy 9
Pablo Debussy
- Dibujos animados MAPA. Los inéditos inicios profesionales de Francisco Macián**
Dibujos Animados MAPA. The Unprecedented Professional Beginnings of Francisco Macián 28
Raúl González-Monaj
- Hacia una (re)definición del cine con muñecos: los cortometrajes realizados por el Teatro Libre Argentino de Títeres y Cinema**
Towards a (Re)definition of Puppet Cinema: Short Films made by the Teatro Libre Argentino de Títeres and Cinema 43
Bettina Girotti
- Ramificaciones neo-noir en la Argentina del nuevo milenio: los casos «neo-neorrealistas» de *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense***
Neo-Noir Ramifications in Argentina at the Turn of the New Millennium: Pizza, birra, faso and El bonaerense as «Neo-neorealist» Cases 63
Fernando Sánchez López

Libros / Books

- Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental* 80
Josep M. Català Domènech
Pablo Caldera
- El documental de arte en España* 82
Joaquín Cánovas y José Javier Aliaga Cárceles (eds.)
Manuel Herrería Bolado
- The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology* 85
Thomas Elsaesser
Jesús Vega Encabo
- Personajes femeninos de reparto en el cine español. Mujeres excéntricas y de armas tomar* 90
Asier Gil Vázquez
Mirito Torreiro

Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del Festival de Donostia / San Sebastián

Quim Casas (coord.)

- 92 *Un destello que flota. Veinte años de Festival Internacional de Cine de las Palmas de G.C.*

Jesús García Hermosa (ed.)

María Paz Peirano

Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo

- 95 Clara Kriger

Débora Kantor

Refocus: the Films of Lucrecia Martel

- 99 Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (eds.)

Minerva Campos Rabadán

El cine documental. Una encrucijada estética y política. Inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual

- 101 Javier Campo, Tomás Crowder-Taraborrelli, Clara Garavelli, Pablo Piedras y Kristi Wilson (eds.)

Susana Barriga

**DVD y Plataformas de Internet /
DVD and Internet Platforms**

- 106 *Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos*
Andrea Cuarterolo

- 108 *Experimentalfilmsociety.com*
Carolina Martínez-López

ARTÍCULOS

Implicancias políticas en la trilogía policial de Adolfo Aristarain

Political Implications in Adolfo Aristarain's Crime Film Trilogy

PABLO DEBUSSY^a

Instituto de Literatura y Filologías Hispánicas «Dr. Amado Alonso» / CONICET

DOI: [10.15366/secuencias2023.056.001](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.056.001)

RESUMEN

El siguiente trabajo estudia la trilogía policial de Adolfo Aristarain, conformada por *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982). Nos proponemos abordar las implicancias políticas de estos films y sus vínculos con el policial negro, partiendo de la base de que en ellos la elección genérica implica ya un posicionamiento político e ideológico. Asimismo, veremos que dos de estas ficciones, *La parte del león* y *Últimos días de la víctima*, pertenecen al universo del *film noir*, mientras que *Tiempo de revancha* se identifica más con el *thriller*, lo que les otorga distintos grados de politicidad. Buena parte de la crítica ha elogiado el carácter presuntamente comprometido de estas películas. En este artículo intentaremos, entre otras cosas, relativizar dicha afirmación. Sostenemos que, si bien es posible que estas ficciones establezcan un vínculo crítico o de resistencia hacia el régimen militar que asolaba a la Argentina entre mediados de los años setenta y comienzos de los ochenta, al estudiarlas desde sus condiciones de producción, observamos que, lejos de romper con el orden instalado por la dictadura, estas películas fueron posibles gracias a un acuerdo económico, una instancia de negociación por la que la productora Aries se adaptó a las circunstancias históricas imperantes.

Palabras clave: Adolfo Aristarain, *film noir*, implicancias políticas, dictadura militar argentina, *La parte del león*, *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima*.

ABSTRACT

This paper analyses Adolfo Aristarain's crime film trilogy: *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) and *Últimos días de la víctima* (1982). We aim to study the political implications of these films and their connections to *film noir*. We will explore whether their choice of *genre* implies a political and an ideological position. Moreover, two of these films (*La parte del león* and *Últimos días de la víctima*) could be classified as *film noir*, while the other (*Tiempo de revancha*) is a thriller, thus, we will examine whether their political implications are different or not. Many critics have praised the arguably politically-committed characteristics of these films. In this text, we are challenging those readings. We consider that, although these films may criticize the Argentinian military dictatorship that the country suffered between 1976 and 1983, from an economic perspective, they were abiding by it. Aries, the production company, adapted to the historical context. Far from having broken the dictatorship's orders, Aries made a financial agreement with it.

Keywords: Adolfo Aristarain, *film noir*, political implications, Argentine military dictatorship, *La parte del león*, *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima*.

[a] PABLO DEBUSSY es doctor y profesor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su tesis de doctorado se titula: *El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas*. Integra un grupo de investigación UBACYT sobre el policial argentino y ha publicado artículos en numerosas revistas científicas nacionales e internacionales, además de haber participado en congresos y jornadas. Ha realizado una estancia de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín con una beca del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). Es profesor en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ) y en la Universidad de Belgrano (UB). E-mail: pdebussy@gmail.com.

Introducción

Si se piensa en el cine policial filmado en Argentina durante los años de la dictadura, el nombre de Adolfo Aristarain surge como un faro que no es posible pasar por alto. Su trilogía policial, conformada por *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), ha quedado grabada en el imaginario cinéfilo, en gran medida por el interés que ha despertado y sigue despertando en el campo de la crítica, pero también porque sus películas han podido trasladar la estética del género a la realidad del país sin ser un simple remedo de las producciones norteamericanas. Por otra parte, habría que decir que, si bien el policial no proliferó en la Argentina en esos años, surgieron algunos films menos atendidos, pero no por ello menos valiosos. Se trata de *Proceso a la infamia* (1978)¹ y *Contragolpe* (1979), de Alejandro Doria, *Sentimental (Réquiem para un amigo)* (1980), de Sergio Renán, y *El desquite* (1983), de Juan Carlos Desanzo. A diferencia de las películas policiales de los tempranos años setenta filmadas con anterioridad al golpe de Estado, que en general habían sido dirigidas por realizadores de renombre —José Martínez Suárez, Hugo Fregonese y Leopoldo Torre Nilsson—, en este caso se trata, con la excepción de Sergio Renán, de óperas primas. Tanto Adolfo Aristarain como Alejandro Doria y Juan Carlos Desanzo inauguran sus respectivas filmografías con historias de temática policial.

En este artículo, nos proponemos hablar de las implicancias políticas en la trilogía policial de Aristarain, para lo cual es necesario trazar una división entre aquello que concierne a las condiciones materiales de producción de los films —cómo filmar durante la época de la dictadura, básicamente—, y lo referido a las películas en sí mismas, a su diégesis, a sus aspectos formales, de puesta en escena —qué diálogo establecen esos mundos ficcionales con el Estado terrorista—. Nos ocuparemos de este segundo aspecto, que es el que nos interesa centralmente, ya que el primero ha sido ampliamente abordado por la crítica².

No es extraño leer referencias elogiosas al carácter presuntamente comprometido de los films, de su director y de la productora Aries en los textos críticos que abordan la trilogía policial de Aristarain, por lo que entienden fue una oposición radical y valerosa al régimen militar que gobernaba el país en esos años. Jaume Peris Blanes habla, por ejemplo, sobre *Tiempo de revancha* y su «resistencia posible frente a la aspiración del gobierno militar de construir cuerpos dóciles y disciplinados»³. Francesc Vilaprinyó, asimismo, señala en estos títulos de Aristarain «una forma original de resistencia al poder»⁴. En tanto que Ana Laura Lusnich se refiere a los films de la trilogía (entre otros) como «ficciones cinematográficas de corte hermético-metafórico que ofrecían resistencia al régimen y propiciaban la crítica transversal al contacto político y social»⁵. Además, agrega:

en lo que respecta a la actitud de los realizadores [se refiere a Alejandro Doria y a Adolfo Aristarain] filmaron cuatro y cinco películas cada uno en el período, continuidad laboral que más allá de asegurar el desempeño en el oficio que les era propio exponía la decisión de forjar a través de las realizaciones cinematográficas una actitud intelectual crítica frente a los acontecimientos que les tocaba vivir⁶.

Esta visión glorificadora, que tiende a equiparar las cuestiones de la producción de las películas con sus discursos internos, sus significantes en tanto que enunciados ficcionales, contrasta con un artículo a cargo de Emilio Bernini y Silvia Schwarzböck,

[1] Originalmente titulada *Los años infames*. «[D]espués de haber sido prohibida en junio de 1975, fue sometida por su productor Gilberto Forti Glori a renovados cortes y un nuevo montaje, procurando la autorización. Terminó estrenándose el 2 de marzo de 1978, con el título *Proceso a la infamia* y con escenas eliminadas». Fernando Varela, *El cine argentino durante la dictadura militar. 1976/1983* (Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006), p. 82.

[2] Puede consultarse, por ejemplo, el artículo de Ana Laura Lusnich, «El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-metafóricas» (*Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 18, 2019), o el libro de Judith Gociol y Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura: la censura al desmudo* (Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006).

[3] Jaume Peris Blanes, «Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de Revancha*, *La Noche de los Lápidos* y *Garage Olimpo*» (*Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 40, noviembre 2008-febrero 2009). Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>> (2/4/2020).

[4] Francesc Vilaprinyó, *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013).

[5] Este es un aspecto que resulta discutible. Si bien es cierto que numerosas ficciones cinematográficas (y literarias) argentinas se valieron de los recursos de la metáfora y de la alegoría para hablar soterradamente de la dictadura militar, el género policial argentino cinematográfico y literario no utilizó esos recursos prácticamente nunca, durante los años setenta y comienzos de los ochenta, sino que fue bastante directo y explícito en sus referencias. Los films policiales de Aristarain de ese período, en particular *La parte del león* y *Últimos días de la víctima* no son la excepción, en tanto que *Tiempo de revancha*, que sí remite a la metáfora y a la alegoría, es más un *thriller* que un policial, como se explicará en

este mismo trabajo. Buena parte de los textos y los films del período dictatorial y posdictatorial fueron interpretados bajo una clave metafórica. Sin embargo, creemos que se trata más bien de una operación de lectura del material textual o filmico antes que de algo concreto y existente que podamos hallar en las obras. Pablo Debussy, *El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas* (Tesis de doctorado inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2020).

[6] Ana Laura Lusnich, «El devenir de las imágenes...», pp. 253 y 257.

[7] Emilio Bernini y Silvia Schwarzböck, «Cine argentino en la dictadura. Quiebre del proyecto moderno. Entre Terrorismo de Estado y democracia» (*La Otra*, n.º 23, 2010), p. 15. En la misma línea que el comentario de Bernini-Schwarzböck, Roman Setton habla de «la ambigüedad y el oportunismo político con que se manejaron muchos de los directores y las productoras cinematográficas en ese entonces (por ejemplo, Aries, que produjo *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), así como *La playa del amor* o *La discoteca del amor*, ambas de 1980, dirigidas por Adolfo Aristarain) y se refiere al «entrenamiento ligero y pasatista que revisió de superficialidad y humor fascista los años dictatoriales». Roman Setton, «Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política en *La parte del león*, de Adolfo Aristarain», en Giovanna Pollarolo (ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine/Literatura* (Lima, Fondo Editorial, 2019), p. 299.

[8] En una entrevista realizada a Federico Luppi a raíz de su participación en los films policiales de Aristarain de comienzos de los ochenta, el actor afirma lo siguiente con respecto al modo de filmar en épocas del régimen militar: «El mundo entero estaba pendiente de la dictadura. Comenzaba a desmenuarse el tema de la violencia. Había un desprestigio muy grande de las Fuerzas Armadas, había un cansancio de la prensa, inclusive hasta de los medios más proclives a la derecha. Había una sensación de que, si querían seguir haciendo

que suscribimos, denominado «Quiebre del proyecto moderno. Entre terrorismo de Estado y democracia». Allí, sus autores afirman algo que los textos mencionados anteriormente omiten:

[la productora Aries] constituye, por las películas que produjo antes y después de la caída de la dictadura, el ejemplo más cabal de las relaciones que el cine estableció con el Estado en el período [dictatorial] y que explican su continuidad durante la democracia. Aries no asumió un oficialismo apologético, como la productora Chango (de Palito Ortega) [...], pero pudo sin embargo acceder a algunos de los recursos económicos que ésta obtenía por su adhesión ideológica. Como productora preexistente al régimen (desde 1956) no vio afectadas sus producciones hasta la quiebra [...], lo cual da cuenta de una estrategia comercial de adaptación al contexto político⁷.

De este modo, la observación de Bernini-Schwarzböck problematiza y desmiente una concepción crítica cristalizada que tiñe las apreciaciones sobre los films de esta trilogía y los reviste con un manto de heroicidad. Habría que señalar, entonces, a la hora de hablar de estas películas, una cuestión fundamental: si se las considera desde un punto de vista exclusivamente cinematográfico, esto es, entendiéndolas solo como discursos ficcionales, podría llegar a establecerse un vínculo crítico desde algunas de ellas hacia el régimen militar, como se verá más adelante; sin embargo, no puede dejar de señalarse que sus condiciones de producción indican que estas películas fueron posibles gracias a un acuerdo económico, una instancia de negociación signada por la lógica del mercado, por la cual la productora Aries, lejos de romper con el orden instalado por la dictadura, se adaptó sin resistencia a las circunstancias históricas entonces imperantes⁸.

De las tres películas a analizar, intentaremos mostrar que *La parte del león* y *Últimos días de la víctima* permiten extraer determinadas inferencias respecto del panorama político a partir de su inscripción al género negro. Dichas implicancias encuentran su cauce, sus modos de articulación y de condensación de sentidos a través de los significantes estéticos e ideológicos que les brinda la tradición del *film noir*. *Tiempo de revancha*, en tanto, no suscribe a esas codificaciones: la resolución narrativa —la victoria, aunque pírrica, del héroe—, los rasgos del protagonista —personaje de fácil identificación para el espectador— y el triunfalismo del desenlace hacen imposible identificar a la película con el policial negro. Faltan el sello pesimista y el carácter onírico propios del género⁹. Es, en cambio, un *thriller*, en donde los rasgos políticos provienen de un aspecto discursivo; la politicidad se expresa, en todo caso, a partir de mecanismos narrativos externos al *noir*.

***La parte del león*, el mundo oscuro del *noir* y la búsqueda de escape**

En *La parte del león* se narra la historia de Bruno Di Toro (Julio De Grazia), un hombre mediocre y fracasado que pasa sus días en una pensión, con un matrimonio en crisis y un trabajo gris. Un día, unos ladrones (Julio Chávez y Ulises Dumont), escapando de la policía, dejan un cuantioso botín escondido en el tanque de agua del edificio en el que vive Di Toro, quien oye ruidos extraños y termina por descubrir el dinero con algo de fortuna. Fascinado ante la gran oportunidad de cambiar de vida, huye con él y deambula por la ciudad, en busca de un alivio que nunca llega. Di Toro, el hombre común involucrado en circunstancias extraordinarias, pone en peligro a su exmujer y a

su hija (Fernanda Mistral y Cecilia Padilla), ya que los ladrones descubren que ha sido él quien robó el dinero de su escondite y las amenazan. Hacia el final, el protagonista queda más solo de lo que estaba al principio: engeuecido por huir con el botín, algo que nunca consigue, deja librada a su suerte a su familia y, en su plan de escape, su amigo Mario (Arturo Maly) muere tiroteado por los delincuentes que quieren recuperar la plata que habían perdido. Di Toro antepone al dinero por sobre los lazos familiares y afectivos, pero en verdad no consigue nada; sus pocos vínculos de afecto se destruyen y tampoco logra escapar del país para comenzar una nueva vida.

La parte del león se inscribe de lleno en el universo del *film noir*. Esto se verifica en una serie de múltiples aspectos. Uno de ellos, en este caso de carácter semántico, si seguimos la terminología empleada por Rick Altman¹⁰, es el de su puesta en escena. Esta resalta a partir de la iluminación por claroscuros y de la utilización de densas sombras, de un universo, de un ambiente y de individuos igualmente sórdidos. Abundan los espacios sombríos, lúgubres y mortecinos, como reflejo del desencanto de un mundo en el que las ilusiones se desvanecen y no hay salidas posibles. Nadie, ninguno de los personajes permanece indemne ante aquella «atmósfera de desasosiego»¹¹, y la puesta en escena es la construcción visual de ese clima que domina a la película de principio a fin¹². Podría aplicársele a *La parte del león* lo que Noël Simsolo dice respecto del ambiente visual del *noir* cuando habla de: «sombras que ocultan parcialmente el decorado y los rostros, picados de perspectivas agudas que fragmentan el decorado, noche lluviosa y neblinosa que transmite un sentimiento desestabilizador»¹³.



La parte del león (Adolfo Aristarain, 1978): el hombre común en una situación extraordinaria.

Otro de los elementos propios del *noir* se relaciona con los personajes, mayormente «amorales y fracasados»¹⁴, y con el espacio que recorren. Al igual que ocurre en el *film noir* norteamericano, aquí se hacen presentes «los vicios de la gran ciudad en descomposición: ciudad de anonimato, soledad y paranoia (ante el peligro siempre latente o la mirada ajena); ciudad de control de los cuerpos transformados en documentos de identidad»¹⁵. En consonancia con un protagonista que deambula erráticamente con una fortuna robada en su bolso, muchos de los sitios del film tienen un carácter transitorio, son meros lugares de paso: cafetines turbios, una estación de tren, una precaria pieza de hotel, estacionamientos. Se trata de sitios lúgubres, degradados, decadentes, que resaltan la subjetividad perturbada de Bruno Di Toro (Julio De Grazia), quien los

buenos negocios, había que cambiar el ángulo del manejo político. Aceptamos el pacto. Ésa es la inteligencia política». Jesús Angulo y Miritto Torreiro, «Las venas desgarradas. Entrevista con Federico Luppi, actor» (*Nosferatu. Revista de cine*, n.º 43, 2003), p. 43.

[9] Raymond Borde y Ettiène Chaumeton, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires, Losange, 1958).

[10] Rick Altman, *Film/Genre* (Londres, British Film Institute, 1999).

[11] Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *Panorama del cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (Buenos Aires, Paidós, 1996).

[12] Cabe señalar la filiación explícita que el film tiene con el género, en particular con el *film noir* estadounidense clásico, como se observa en los agradecimientos de los créditos finales: «Nuestro agradecimiento a Warner Bros. (1936-1956), Michael Curtiz, Henry Hathaway, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Mervyn LeRoy, Nicholas Ray, Joseph Von Sternberg, Jacques Tourneur, Raoul Walsh y John Ford».

[13] Noël Simsolo, *El cine negro* (Madrid, Alianza Editorial, 2009).

[14] Maia Debowicz, «Todas las vidas, mi vida. Sobre el cine de Adolfo Aristarain» (*Revista El Amante*, n.º 250, 2013), p. 26.

[15] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas. Acerca del cine negro de Adolfo Aristarain», en Eduardo Rinesi y Horacio González (eds.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, 1993), pp. 98-99.

[16] Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *Panorama del cine negro*, p. 232.

[17] Respecto al rol fundamental que desempeña la ciudad en el *noir*, puede consultarse el libro de María Negroni *Film Noir* (Buenos Aires, La Marca, 2021). Allí, la autora sostiene, por ejemplo, que esta funciona «como visión degradada de la utopía rural. Ahí donde antes cabía el *progreso del peregrino*, ahora rigen las leyes del vicio, cunde el anonimato que facilita el delito y se impone la falta de sentido», p. 117.

[18] Esta caracterización se observa en otro de los policiales del mismo período, *El desquite* (Juan Carlos Desanzo, 1983), basado por su parte en su homónimo literario, escrito por Rubén Tizziani en 1978. Allí su protagonista, Juan Parini (Rodolfo Ranni) es un ignoto escritor de novelas sensacionalistas, trabajo que le alcanza a duras penas para subsistir y mantener a su familia. Un día acude al llamado de Emilio Celco (Gerardo Sofovich), un antiguo compañero de la infancia, quien maneja clubes nocturnos y parece ser el arquetipo del hombre despreocupado y aventurero. Tras el asesinato de Celco a manos de narcotraficantes, sus negocios son heredados por Parini, quien se encuentra de la noche a la mañana teniendo que manejar un universo que le resulta atrapante y sórdido a la vez. Parini es un ejemplo del hombre común repentinamente inmerso en situaciones extraordinarias.

[19] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), p. 158.

[20] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», p. 155.

[21] Afirma Marcela Visconti que «además, en las sucesivas alternativas del trayecto de huida del protagonista, el bolso es sometido a distintos contactos físicos con quien lo transporta (Bruno se requebra sobre él, lo abraza, lo aprieta entre las piernas, etc.)». Marcela Visconti, «Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina» (*Revista Afuera*, n.º 12, 2012), p. 68. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=242&nro=12> (14/2/2020).

atravesada en medio de constantes divagaciones y pesadillas. Tal como afirman Carlos Heredero y Antonio Santamarina, «la ciudad deviene así el espacio donde reside la violencia, donde cualquier expectativa de ascenso en la escala social [...] acaba por desvanecerse de manera definitiva»¹⁶.

La ciudad es aquí un escenario clave¹⁷. Luego de que Di Toro encuentra el botín, el espacio urbano ya no es indiferente: se convierte en el territorio pesadillesco de los recorridos del personaje. El comienzo de su huida y su ingreso en una suerte de ilegalidad alteran su percepción de la ciudad, repentinamente contaminada por la paranoia y el temor a la delación: los sujetos antes anónimos e ignorados se vuelven ahora potenciales soplones, perseguidores o enemigos. Con el hallazgo del dinero robado, la puesta en escena se torna vertiginosa, se acelera. Se suceden varias escenas en las que el *travelling* acompaña al personaje en sus desplazamientos enloquecidos y sin un rumbo determinado, junto con una banda sonora igualmente acelerada.

Esto contrasta con las acciones previas a ese momento central del film. En ellas se ve a un Bruno Di Toro que representa al hombre común, entendido como hombre mediocre, aplastado por la rutina y por una existencia vacía¹⁸. Fracaso en su vida familiar y sentimental —en camino a divorciarse de su esposa—, duerme en una pensión de mala muerte y llega constantemente tarde a un trabajo que detesta y del que finalmente acaban por echarlo. Di Toro es, de acuerdo con lo que afirma Mabel Tassara, «un personaje representativo de un contexto»¹⁹, ya que *La parte del león* establece un «tratamiento de lo social como ámbito favorecedor del delito»²⁰. Es claro en la película que la vida de Di Toro carece de cualquier aventura. Previamente a la aparición del conflicto principal, sus quehaceres son mecánicos y tediosos. Es lógico, entonces, que el fortuito hallazgo del botín trastoque su vida por completo. Ese día, Di Toro hace lo que no hace jamás: interrumpe su viaje al trabajo para regresar a la pensión. A partir de las conversaciones que ha escuchado de las vecinas, sumadas a los extraños ruidos en el techo, presiente que algo decisivo ha de suceder.

El hallazgo del dinero representa una paradoja: parece ser, para el protagonista, la solución a todos sus problemas, el final de sus preocupaciones; sin embargo, termina siendo una condena. La escena en la que Di Toro observa con ojos llorosos la montaña de billetes desparramados es casi irónica; en ella se condensa la absoluta fetichización, la adoración de aquello que, hacia el final, sólo le traerá desgracias²¹. La cámara se desliza en un lento *travelling* horizontal, enfocando los billetes que ocupan la totalidad de la cama. Luego, como parte del mismo *travelling*, la cámara va hacia arriba hasta encuadrar a Di Toro, sentado en una silla observando extasiado el dinero. En el plano siguiente, un picado nos deja ver una perspectiva aérea de la habitación del hotel, en donde la fortuna que yace sobre el colchón contrasta con la precaria pieza, alumbrada con una luz mortecina y decorada con un empapelado amarillento. El problema de ese dinero es que, como los billetes están marcados, no se puede utilizar, nada se puede hacer con él más que pasarlo por la ciudad guardado en un bolso, buscando a alguien que sepa la manera de cambiarlo. Se lo posee pero, a la vez, esa posesión es una farsa, ya que el dinero nunca se convierte en un bien de cambio. Di Toro es millonario pero, en los hechos, es tan pobre como antes. La posesión de los billetes lo transforma, lo trastorna y le hace sospechar de cada persona que lo observa por la calle.

Por otra parte, ese bolso repleto de plata despierta un imaginario de vida millonaria y extravagante que contrasta por completo con la vida que Di Toro lleva en Buenos Aires. La única certeza es que, una vez cruzada la frontera de la legalidad, hay que escapar para salvarse —Mario (Arturo Maly), uno de sus pocos conocidos de



En *La parte del león* (Adolfo Aristarain, 1978), el hallazgo del dinero parece ser la solución pero termina siendo una condena.

confianza, le dice: «si te quedás, antes de dos meses estás adentro, no podés quedarte»—. El propio Mario le sugiere un destino posible, el Caribe, mientras que su novia, Luisa (Luisina Brando), le menciona Italia. Ambos destinos representan en el film dos ideas contrapuestas de masculinidad: Italia implica el viaje familiar, el del padre con su mujer y su hija; el Caribe, en tanto, sugiere, en la óptica de Mario, el sitio para un hombre solitario, aventurero y *bon vivant*: «Un tipo solo, en el Caribe, con 200.000 dólares, puede reventar todo». Para él, el hombre de familia:

es menos interesante porque no puede ser irresponsable. El tipo que se levanta por la mañana, se lava la cara, le da un beso a su mujer y sale corriendo porque tiene miedo de perder el tren y llegar tarde a la oficina y que lo echen del empleo, es menos interesante. [En cambio], el tipo que se levanta a las dos de la tarde, se prepara un trago, le da un beso a la mujer de otro, y pierde el tren...

La idea que tiene Mario del hombre de familia se condice exactamente con la que Bruno ha llevado adelante hasta su divorcio. Es el prototipo de hombre «menos interesante». Y ahí es donde el dinero despierta el imaginario de una vida distinta, un poco a la manera arltiana del «batacazo», el hecho puntual y significativo que hace que el sujeto humillado encuentre su salvación. Pero, como sucede en Arlt, aquí la salvación tampoco llega.

Al igual que en los otros films de la trilogía, en *La parte del león* la única salida posible es escapar del país, pero esa huida soñada nunca se alcanza: no la consigue Di Toro ni ninguno de los otros personajes. El film comparte con el *noir* su final desalentador y trágico, una concepción del mundo en la que no hay salida, ni salvación posible ni esperanza²². Las pequeñas comunidades que se habían formado, de un lado, entre el Nene (Julio Chávez) y Larsen (Ulises Dumont) y, del otro, entre Bruno, Mario (Arturo Maly) y su novia Luisa (Luisina Brando), se diluyen por obra de sus mismos integrantes, no por circunstancias externas. Di Toro, personaje arquetípico del *noir* cuyo egoísmo extremo hace imposible cualquier identificación por parte del espec-

[22] Raymond Borde y Étienne Chaumeton, *Panorama del cine negro*.



El Nene (Julio Chávez) y Larsen (Ulises Dumont), la pequeña comunidad delictiva en *La parte del león* (Adolfo Aristarain, 1978).

[23] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 99.

[24] A diferencia de lo que sucede en las dos películas de Alejandro Doria, *Proceso a la infamia* y *Contragolpe*, en donde se desliza cierta complicidad por parte del Estado respecto de los manejos mafiosos de los grupos gangsteriles. En *Proceso a la infamia*, por ejemplo, el senador Santana (Jorge Rivera López) le espeta al caudillo Rafael Barca (Villanueva Cosse): «Usted ha estado usando la autoridad del gobierno para beneficiarse con el juego, en más de una docena de locales de la provincia». En el caso de *Contragolpe*, Don Bepe (Raúl Aabel), uno de los mafiosos, pone en palabras su plan de llegar al poder: «La verdadera organización somos nosotros. Y lo que nosotros queremos es tomar el poder. No necesitamos gobernar, para gobernar vamos a poner a los políticos de siempre, y detrás de los políticos vamos a estar nosotros. Y los políticos van a hacer lo que nosotros les digamos».

[25] Fernando Brenner, en su libro *Adolfo Aristarain*, indica que por imposición del Ente de Calificación Cinematográfica, disuelto en febrero de 1984, «no podían aparecer uniformados». Se trata, entonces, de un policial sin policías. Fernando Brenner, *Adolfo Aristarain*, (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993), p. 16.

tador, quiebra los lazos que lo vinculaban con su familia —al elegir quedarse con el dinero en lugar de ir a rescatar a su exmujer y a su hija, rehenes de los delincuentes—, y también destruye la pequeña comunidad que se había formado entre Mario, Luisa y él. En su ambicioso afán, arrastra a todos: a Mario lo abandona cuando descubre que el Nene les tiende una trampa, y lo deja solo en un estacionamiento, en el que a su amigo lo matan a tiros; y a Luisa quiere llevársela en su pretendido escape del país, pero al ver que la mujer se resiste, amenaza con matarla y luego la deja ir.

En la película, los rastros de la presencia del Estado están ausentes. Como afirma Ariel Yablón, el modo en que la política es representada no tiene un carácter externo a los sujetos: «En Aristarain, la política, como el bien y el mal, atraviesan los cuerpos, y el Estado no encarna otra cosa que los límites de la territorialidad en donde se mueven los personajes»²³. La afirmación es válida para *La parte del león* —aunque como se verá, no funciona en *Tiempo de revancha* ni en *Últimos días de la víctima*—. Los conflictos aquí se zanján entre los mismos individuos, que se matan entre ellos. No hay una presencia explícita de las instituciones, ni hay intervención alguna²⁴. La policía aparece en un fuera de campo sonoro —se oyen las sirenas— en el momento en que los delincuentes huyen con el botín, al principio del film, y hacia el final, cuando Larsen mata al Nene en el departamento de Luisa y de su hija²⁵.

Conviene detenerse en un aspecto más, relacionado con la puesta en escena. *La parte del león* utiliza de principio a fin el montaje alternado como recurso narrativo. En un mismo plano temporal se presentan las acciones de Bruno y las de los delincuentes, y este recurso promueve la comparación o el acercamiento entre ambos mundos; entre el hombre común que pasa repentinamente a la ilegalidad en parte por una situación azarosa y los dos ladrones que roban un banco no hay una diferencia demasiado significativa. Todos son individuos corrientes, insignificantes en el marco de la gran ciudad, sometidos a avatares caprichosos e inescrutables. Sus infaustos finales los igualan parcialmente: ninguno logra cumplir su objetivo y el fracaso o la muerte los alcanza a todos. Como afirma Emilio Bernini,

en esa ciudad del *noir* está posibilitada la trama de la persecución de la víctima sin que esta sepa su destino, y sin que el perseguidor sepa tampoco que su propio destino depende de aquel mismo a quien persigue. Ese esquema de persecución recíproca ya está en *La parte del león*²⁶.

El final de la película, a su vez, su clausura narrativa, obtura cualquier tipo de solución al conflicto planteado. La cámara abandona a Bruno en medio de la autopista, con su auto detenido, con las puertas abiertas y ya sin saber qué hacer²⁷. La posibilidad de huir con el dinero se ha desvanecido, y en el camino ha dejado solas a su exmujer y a su hija incluso ante la amenaza del Nene y de Larsen de matarlas si él no aparece para entregarles el dinero. Asimismo, la cámara abandona también a Larsen, quien mata al Nene y sólo le resta aguardar que la policía lo atrape.

Tiempo de revancha, la resistencia individual contra los poderosos

Tiempo de revancha gira alrededor de su protagonista, Pedro Bengoa (Federico Luppi), un hombre que debe ocultar su pasado de luchas sindicales ya que está desempleado y necesita entrar a trabajar a Tulsaco, una compañía multinacional. Al ingresar, su amigo Bruno Di Toro (Ulises Dumont), quien ya trabaja allí, le propone simular un accidente para cobrar la indemnización y así quitarle a la compañía una fortuna. Las cosas salen mal y en el accidente Di Toro muere. Bengoa sigue adelante con el plan y simula haber quedado mudo, ante la desconfianza de los ejecutivos de Tulsaco. Decidido, emprende el juicio contra ellos, en medio de aprietos y amenazas de todo tipo (le colocan micrófonos en su habitación, matan a un compañero de trabajo para amedrentarlo). Finalmente, Bengoa se corta la lengua, como gesto de resistencia y de sublevación contra los poderes mafiosos de la compañía que quieren demostrar a toda costa que su mudez es falsa, y logra escapar del país.

Tiempo de revancha difiere de las otras películas de la trilogía por no inscribirse dentro de la estética del *film noir*; adopta, antes bien, su contracara, una estética realista, en contraste con el territorio onírico y pesadillesco de *La parte del león* y *Últimos días de la víctima*. Su protagonista, Pedro Bengoa, se redime moralmente ante los espectadores luego de la muerte de su amigo Bruno en un accidente, en oposición a los personajes centrales de los otros films, Di Toro (Julio De Grazia) y Raúl Mendizábal (Federico Luppi), en quienes prima el individualismo y/o el cinismo, incapaces por completo de pensar en términos comunitarios o de justicia social. En *Tiempo de revancha*, en cambio, el desenlace adquiere un cariz consolatorio, vinculado a la pretensión de virtud de un héroe solitario que se opone a Tulsaco, la gran corporación. Si Bruno Di Toro puede traicionar a su familia con tal de escapar con el dinero, Bengoa tiene, en principio, una mirada más social que hace que se rebela ante las injusticias cometidas por la empresa contra sus compañeros.

[26] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», en Roman Setton y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historietas y testimonio* (Buenos Aires, Título, 2016), p. 189.

[27] Di Toro «ha perdido en el camino todo vínculo con los otros y, por lo tanto, cualquier espacio de pertenencia —familiar, laboral, de amistad—. Al final de la película se encuentra, por lo tanto, con su antiguo sueño cumplido —conseguir mucho dinero—, pero más infeliz que al comienzo de la historia, siempre descontento por la falta de fortuna». Roman Setton, «Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política...», p. 300.



Afiche de la película *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981).

El punto de vista que adopta la película es el de la legalidad institucional, una mirada clara y transparente que no transmite ambigüedad ni duda alguna al espectador acerca del sentido moral de las acciones que se desarrollan. Bengoa entra a trabajar a Tulsaco —una empresa multinacional mostrada como sinónimo del mal, asociada aquí a una lógica económica de explotación de los obreros— porque necesita el empleo. Mediante este recurso, el film justifica a su protagonista: no entra porque quiere, sino porque no puede elegir otra cosa. Para esto, oculta su pasado sindical y adopta un discurso acorde con el que la compañía espera²⁸:

TORRES: Según el informe, usted no es gremialista, no tiene actividad política.

BENGOA: No me gusta perder el tiempo.

TORRES: Es... era difícil mantenerse al margen en un sindicato como el suyo.

BENGOA: La política es para los políticos. A mí lo único que me interesa es que me paguen bien. [...] Tulsaco paga, yo trabajo. Lo demás no es problema mío.

De este modo, ya en las escenas iniciales queda configurada la oposición entre el individuo ético, con formación y compromiso político, versus la gigantesca compañía multinacional en la que los hombres son simples monedas de cambio para la obtención de rentas extraordinarias. Se establece así un punto de vista moral en este enfrentamiento, en el que la justicia está del lado del sujeto involucrado en política. Precisamente, la política es entendida como herramienta transformadora y reparadora de situaciones virtualmente injustas, y por ese motivo en el ingreso a la compañía se la debe mantener al margen. En el film, los directivos de Tulsaco se muestran especialmente recelosos respecto de los gremialistas y de cualquier forma de lucha a favor de los derechos de los trabajadores. En este sentido, el discurso de los empresarios consueña con la línea ideológica del régimen militar argentino y su intento de erradicación de cualquier forma de resistencia.

Tiempo de revancha ha sido interpretada con frecuencia como una denuncia al régimen militar argentino de aquellos años, una alegoría de la represión y del terrorismo de Estado. Esta lectura, tan reiterada ya sea para textos literarios como para películas de la década del setenta y de comienzos de los ochenta, no carece en este caso de fundamentos, no obstante vale la pena problematizar algunos de sus puntos. Por un lado, es indudable que el film ofrece un conjunto de situaciones que configuran un dispositivo simbólico que remite a los crímenes de Estado —el cadáver arrojado desde un Ford Falcon; la cinta adhesiva en la boca como símbolo de la censura; la disciplina mediante la autoflagelación con el cigarrillo; la automutilación de la lengua—. Sin embargo, dicha interpretación parece contentarse con hallar los elementos filmicos que podrían remitir de uno u otro modo a las prácticas de la dictadura, sin ir más allá.

Entre las cuestiones que esta lectura suele pasar por alto, cabe mencionar una particularmente significativa: en *Tiempo de revancha* se cuestiona al poder económico, representado por la multinacional Tulsaco, pero no al poder judicial, que se mantiene intachable, fuera de toda sospecha. El mundo planteado por el film parece confiar ciegamente en el buen funcionamiento y en la legitimidad de la justicia. El poder judicial retratado como agente imparcial e insensible al influjo de la compañía —la justicia termina resarciendo a Bengoa— parece invalidar o al menos moderar la consideración del film como obra comprometida o de denuncia. El triunfo de Bengoa en la esfera jurídica es a un tiempo la victoria del trabajador contra el capital, pero es a su vez un triunfo individual, que consiste fundamentalmente en callar —hasta la

[28] Bengoa es, de algún modo, el sujeto infiltrado, el que ingresa por medio de un ardid a un mundo visto como opuesto a sus valores, al territorio enemigo. La particularidad es que aquí el personaje infiltrado es sobre quien recae la focalización y los valores institucionales. De un modo similar, esto sucede con el personaje de Juan De Dios Tolosa/Carmelo Di Prisco (Lito Cruz) en *Contragolpe*, de Alejandro Doria, un miembro de la policía que se infiltra en un grupo mafioso para obtener información y ayudar a desbaratarlo.



Federico Luppi en *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981).

automutilación— y en la renuncia a cualquier intercambio, sindical, laboral o afectivo con otros individuos —hasta el completo aislamiento— y cuenta con la anuencia del poder judicial.

Larsen (Julio De Grazia)²⁹, el abogado de Bengoa, le dice a Ventura, uno de los gerentes de Tulsaco: «El juez puede sentir curiosidad. Lo van a llamar, va a tener que contestar algunas preguntas. Y uno nunca está seguro de no haber dejado un cabo suelto. O de que alguien se venda». El diálogo de Larsen con Ventura presupone la existencia de una instancia judicial activa y transparente. El poder de Tulsaco es grande, pero no tiene total impunidad, como sí la tiene, por ejemplo, la compañía Urizen en *Últimos días de la víctima*. El correcto funcionamiento de la justicia aleja al film de Aristarain de las codificaciones del *noir*. Es un mundo en el que hay grandes compañías que acumulan poder y que se manejan con prácticas criminales, pero siempre existe el riesgo de que sean investigadas y sancionadas, es decir, que su poder encuentra un límite, ya que la ley puede alcanzarlas.

[29] Una de las particularidades dentro de la filmografía de Aristarain tiene que ver con la repetición de determinados apellidos que llevan algunos de sus personajes. De este modo, como se ha visto, en *La parte del león* hay un Bruno Di Toro (Julio De Grazia) y en *Tiempo de revancha* hay otro (Ulises Dumont). Asimismo, un personaje llamado Larsen aparece también en *La parte del león*, interpretado por Dumont, y en *Tiempo de revancha* es interpretado por De Grazia.



Pedro Bengoa (Federico Luppi) y su abogado Larsen (Julio De Grazia) en *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981).

Por otra parte, puede señalarse en *Tiempo de revancha* la presencia de un estrecho vínculo entre el silencio y el dinero, a lo largo de la trama. Esa relación se mantiene con variaciones. En primer lugar, como se señaló anteriormente, Pedro Bengoa, para ingresar a Tulsaco, debe ocultar su pasado sindical. La condición de acceso al dinero es, necesariamente, la omisión de sus actividades políticas; bajo esa condición se hace posible su entrada a la firma. Su padre lo advierte al respecto: «Algún día te van a provocar, y vas a decir lo que no se puede decir. Y ese día te borran, te dejan en la calle». La advertencia remarca que hay algo que no puede ser dicho, que ese silencio corre el riesgo de salir a la luz. Luego, una vez contratado, cuando Pedro se encuentra con Di Toro (Ulises Dumont), éste le propone el plan de simular un accidente, un exceso en las cargas explosivas, y fingir que bajo el shock de la situación ha quedado mudo. De este modo, nuevamente pero en circunstancias distintas, la mudez, el completo silencio se conecta con el dinero, en este caso representado en la suma de una indemnización por parte de la empresa. Asimismo, y con anterioridad a la ejecución del plan de Di Toro, hay un accidente y uno de los compañeros de Bengoa muere. La compañía le hace saber que pagará por su silencio cuando se abra una investigación para estudiar las causas del siniestro:

ROSSI: Va a haber una investigación policial. Es de rutina cuando hay un accidente, vienen, hacen preguntas.

BENGOA: Usted quiere que yo no abra la boca.

ROSSI: Es que hay cosas que no tienen por qué saberse. [...] Todo el mundo tiene un precio. ¿O no?

La decisión final de Bengoa es no arreglar económicamente con Tulsaco y llevarla a juicio, donde allí cobrará su indemnización. El descubrimiento del personaje de que la pieza de hotel en la que reside hasta que se sustancie el juicio se encuentra intervenida con micrófonos, lo hace tomar la decisión de cortarse la lengua. La empresa le hace llegar a su habitación del hotel un casete en donde le dicen que saben que su mudez es fingida; para amedrentarlo incluyen en la cinta grabaciones donde se oyen las palabras de Ventura y de su propia esposa, en conversaciones que se suponían privadas. La cámara toma el grabador en primer plano mientras se ve a Bengoa desencajado, arrancando los cables y las fichas de teléfono de la habitación. Mediante un lento paneo observamos el desorden del cuarto: todo ha sido revuelto, los cuadros están descolgados, el empapelado está roto. La imagen muestra de manera connotativa hasta qué punto las amenazas afectan la salud del protagonista. Al mismo tiempo se refuerza este estado de incertidumbre y desestabilización ya que oímos, dentro de la diégesis, la voz en el grabador con las amenazas a Bengoa. Lo que hasta el momento era una mudez fingida se transforma ahora en una realidad: la automutilación es la única forma de salvarse. La implacable persecución de la empresa lleva a Bengoa ya no a hacerse el mudo sino a volverse mudo verdaderamente. Es esa, en definitiva, la única condición posible de acceso al dinero: el silencio, primero, y luego el escape, para salvar la vida.

En la secuencia inicial de créditos se anticipa, iconográficamente, lo que vendrá. Maia Debowicz, en su análisis del film, destaca: «El relato comienza con un clima navideño: la cámara encuadra a un muñeco rígido de Papá Noel que se mueve de un lado a otro, con su boca entreabierta sin lengua. Esa misma imagen será repetida en el desenlace ya que en la secuencia inicial del film se revela el ¿trágico? final del

personaje protagonista»³⁰. *Tiempo de revancha* es un relato circular, como también sucede con *Últimos días de la víctima*. En el primero, la lengua cortada del muñeco se revela como prefiguración de lo que sucederá con Bengoa; en el segundo, en tanto, la preparación de Mendizábal de un asesinato que debe cometer sin dejar huellas se replica, hacia el final, con él mismo en el lugar de víctima en vez de victimario.

Al igual que sucedía en *La parte del león*, en *Tiempo de revancha* también se hace presente el tema de la salvación monetaria, pero como indica Ariel Yablón, «la variante con respecto a *La parte del león* es que en este caso la estafa termina funcionando como excusa para [...] [la] redención moral [de Bengoa]»³¹. La estafa de Bengoa es legitimada por el film debido a la condición criminal de Tulsaco, es la lógica del «ladrón que roba a ladrón», sólo que acá la maniobra es, paradójicamente, un acto de justicia, un levantamiento —aunque individual— contra los poderosos.

Otro elemento que se reitera con respecto a *La parte del león* tiene que ver con la necesidad de escape de una realidad que se ha vuelto acuciante y en extremo riesgosa. Bengoa, al igual que le sucede a Di Toro, debe huir. Haber conseguido una indemnización de la Tulsaco no es suficiente, ya que la empresa conoce sus rutinas, sus movimientos, y, de hecho, no duda en matar a Golo, uno de los empleados que había testimoniado a favor de Bengoa en el juicio. A diferencia del intento solitario e individualista de Bruno, Bengoa huye con Amanda, su esposa.

Finalmente, cabe destacar también un rasgo reiterado, ligado a la aparición de los hoteles y las pensiones en los dos films, elemento que se repetirá en *Últimos días de la víctima*. Son espacios de tránsito, sitios de paso, fugazmente habitados. En el caso de Di Toro, como se ha visto, la permanencia en un hotel tiene que ver con su fracaso familiar y su frágil situación económica. Bengoa, por su parte, va primero a una pensión atendida por un amigo de su padre, buscando un lugar secreto en el que permanecer a salvo. Más tarde, va a otro hotel con su esposa dado que sigue las recomendaciones de su abogado, Larsen.

En ninguno de los films hay espacios seguros, en los que se pueda estar sin correr riesgos. Di Toro, por su falta de experiencia y profesionalismo, es perseguido por los dos ladrones, el Nene y Larsen, quienes lo siguen en sus rutinas, a pesar de sus intentos de escape. Por su parte, Bengoa trata de dejar atrás la persecución de la compañía, pero ésta le ha colocado micrófonos en su habitación del hotel. Más allá de las diferencias notables entre el escaso poder de los dos ladrones y el que detenta la gigantesca empresa, en ambos casos el protagonista resulta perseguido y asediado. Como producto de esa persecución es que surge la necesidad de la huida y, hasta su concreción, la alternativa consiste en recalcar en lugares transitorios.

Últimos días de la víctima, el paroxismo del noir y la figura del outlaw

Últimos días de la víctima narra la historia de Mendizábal (Federico Luppi), un mercenario a quien le encargan

[30] Maia Debowicz, «Todas las vidas, mi vida», p. 26.

[31] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 106.



Afiche de la película *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982).

eliminar a un hombre llamado Külpe (Arturo Maly). Mendizábal lo sigue, estudia sus costumbres y se va fascinando con ese individuo desconocido, incluso llega a entablar relación con su mujer, Laura (Elena Tasisto). Tiene la oportunidad de matarlo pero lo pospone indefinidamente, aun ante las advertencias de los hombres que lo contrataron. Algo lo intriga y lo hace sospechar, al mismo tiempo. Finalmente, Mendizábal comprende que todo formaba parte de una compleja trama para eliminarlo, ideada por la propia empresa para la que él trabajaba, con el fin de no dejar rastros de sus mercenarios contratados. Cuando ingresa al departamento de su víctima para ultimarla, descubre que el inmueble está vacío pero que, en una de las paredes, hay fotos de él. Se da cuenta de que durante todo ese tiempo que duró su misión fue observado y seguido minuciosamente. Külpe aparece por sorpresa con un revólver y lo mata fríamente.

Últimos días de la víctima, película que cierra la trilogía, posee una mirada *noir* del mundo: reina el desencanto, el cinismo y la imposibilidad de una conciliación de los conflictos planteados. La violencia es salvaje, omnipresente e inevitable: no hay escape posible para los personajes que han ingresado en su ámbito marginal. Predominan los engaños y las traiciones, y la desconfianza es uno de los mejores instrumentos de supervivencia en una ciudad que se ha transformado en una selva. *La parte del león* configuraba un escenario urbano también de rasgos artificiales, dominado por una oscuridad que era símbolo de un entorno desencantado y paranoico; pero en *Últimos días de la víctima*, la representación del espacio se intensifica en ese mismo sentido hasta llegar al paroxismo: la inestabilidad narrativa es total y el universo mostrado ya no resulta indescifrable sólo para su protagonista; también lo es para los espectadores, que solamente al final alcanzan a comprender la compleja red de acontecimientos.

Mabel Tassara afirma que en la película, «el punto de vista narrativo está puesto en el delincuente»³². En efecto, el director elige centrar la focalización en Raúl Mendizábal, un sujeto cínico y anárquico, un mercenario que obedece sus propias reglas. Añade Tassara que «por supuesto, *punto de vista* narrativo no implica *perspectiva ideológica*; aún destinándosele el espacio del narrador, raramente aparece hacia el personaje la *simpatía* vigente en el *negro*. [...] [E]lla sólo emerge en el film de Aristarain, retrato de un *killer* traicionado»³³. La observación es pertinente ya que remarca lo inusual que es en el policial argentino la narración de una historia desde afuera de la legalidad institucional³⁴. Esta perspectiva es clave en el film debido a que tiñe por completo su ambientación, su estética y su puesta en escena. El espectador va como Mendizábal (Federico Luppi), en tinieblas, tratando de comprender qué hay detrás de Rodolfo Külpe (Arturo Maly), y lo descubre junto con el personaje, cuando ya es demasiado tarde. Mendizábal no termina de percibir que le han tendido una trampa, ni que el fin de su pesquisa será también el de él. Como sostiene Ariel Yablón, a Mendizábal «se le construye una ficción para llevarlo a la muerte»³⁵.

En *La parte del león*, la focalización se repartía entre Bruno Di Toro y los dos ladrones. Aún en las escenas correspondientes a Di Toro, donde muchas veces se narra desde su interioridad —como por ejemplo cuando encuentra el dinero en el interior del tanque de agua—, nunca había plena simpatía hacia él. Posteriormente, con la decisión del personaje de dejar morir a Mario a manos de los delincuentes, o con la determinación de no ir al rescate de su familia sino privilegiar el intento de escape con el dinero, cualquier posible identificación del espectador se desvanece.

No ocurre lo mismo con Mendizábal, quien no traiciona sino que es traicionado. Hace su trabajo, acata órdenes pero a la vez sigue sus propias reglas (como él mismo le dice a Peña (Enrique Liporace): «Yo no estoy con nadie, [...] trabajo para mí»).

[32] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», p. 157.

[33] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», pp. 156-157.

[34] De hecho, *Últimos días de la víctima* es una excepción, ya que las otras dos películas de la trilogía de Aristarain responden a una mirada más institucional, al igual que ocurre con los dos films aquí mencionados de Alejandro Doria y la película de Sergio Renán.

[35] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 104.

Es un auténtico *outlaw*, un fuera de la ley, alguien que descrea de las instituciones y que no se vincula con ellas —«define una subjetividad individualista anárquica»³⁶—. Al mismo tiempo, es un personaje romántico en muchos de sus rasgos, un hombre que representa un orden perdido o a punto de desaparecer, y su tragedia consiste en el apego nostálgico a un orden antiguo condenado a la extinción. Podría definírsele como un personaje crepuscular. La frase que le dice Laura (Elena Tasisto), la mujer de Külpe, es significativa al respecto: «Señor Mendizábal, gracias por ser de otra época». Mendizábal no acierta a comprender los cambios del presente, ni los nuevos valores imperantes. La amarga y rotunda clausura del film es la certeza *noir* de que el nuevo orden del mal ha triunfado y ya no existe la justicia. Un ejemplo que sirve a modo de muestra es lo que sucede con el cubo mágico. Como afirma Maia Debowicz, el protagonista:

se [lo] compra [...] en un kiosco cuando empieza a espiar a Külpe —su supuesta víctima—; entra a su auto y gira el cubo generando un caos cromático. Esa acción marcará su sentencia de muerte, la antelúltima escena vuelve a resaltar ese guiño anticipatorio cuando la cámara encuadra el objeto —sin resolver— en la habitación de la pensión donde vivió³⁷.

Interrogado acerca de su familia, Mendizábal se limita a decir, lacónicamente: «En mi oficio no conviene». Sin embargo, el film lo muestra en las escenas con Laura y su hijo pequeño, como una suerte de padre sustituto: reemplaza al padre ausente, que no es otro que Külpe. Se instaura fugazmente una ficción de familia en esos encuentros que mantienen en el parque, con la excusa de que él ayude al hijo de Laura a remontar su barrilete. Mendizábal llega incluso a ir a casa de Laura, en donde ella le toma una foto con el niño. Ese breve simulacro de familia se quiebra con rapidez, precisamente por el «oficio» del protagonista. En cierto modo, la situación no difiere demasiado de lo que ocurre con Di Toro en *La parte del león*. Allí hay una familia de lazos sanguíneos, pero que también se destruye debido a las actividades del padre. Ambas películas parecerían plantear una disyuntiva inquebrantable entre la familia y el dinero —disyuntiva que, por otra parte es constitutiva del *noir* ya en sus orígenes norteamericanos, tanto literarios como cinematográficos. Son mundos incompatibles, ámbitos distintos sin posibilidad de negociación. Di Toro renuncia a su familia *por* el dinero. Esa disyuntiva ya aparecía, en la película, en los dos tipos de viajes que su amigo Mario le sugería —el del hombre de familia o el del aventurero y *bon vivant*—. Por su parte, Mendizábal es un hombre que no constituye una familia porque su trabajo —es decir, su modo de subsistencia, su acceso al dinero— no se lo permite. Se trata, en ambos casos, de hombres solos, alejados del ámbito familiar y doméstico, envueltos en el universo sórdido del *noir*, marginales por elección o por imposibilidad.

Mendizábal aunque sea un personaje marginal, consigue formar una pequeña «comunidad de asociales»³⁸ con su amigo El Gato (Ulises Dumont) y con una prostituta apodada Vienna (Mónica Galán). Ubicada en las afueras de la ciudad, esta comunidad funciona como alternativa, como escape de la sociedad, en un espacio natural marcado por la tranquilidad —un *locus amoenus*—, evidenciada en el verde paisaje y en la presencia de algunos animales de granja que andan sueltos. Aparece aquí, en palabras de Bernini, un rasgo de «clandestinidad romántica»³⁹, o lo que Ariel Yablón denomina como un «espacio distinto al de la metrópoli putrefacta: un espacio sin tiem-

[36] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 190.

[37] Maia Debowicz, «Todas las vidas, mi vida», p. 27.

[38] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 190.

[39] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 190.



Últimos días de la víctima (Adolo Aristarain, 1982): Mendizábal (Federico Luppi), el *outlaw* traicionado.

po ni coordenadas precisas, de contacto con la naturaleza, de la amistad y del afecto, espacio que parece incontaminado de capitalismo y de Estados»⁴⁰. Esa comunidad está destinada a romperse, y así ocurre a partir del asesinato de El Gato. Esta ruptura pone en crisis la ilusión de autonomía que Mendizábal tiene respecto de aquellos para quienes trabaja. El hecho le demuestra que no hay lugares seguros, que ellos pueden seguirlo a donde vaya y tenerlo bajo control —algo que también le sucedía a Pedro Bengoa en *Tiempo de revancha*—. La escena final, aquella en que Mendizábal ingresa al departamento de Külpe para matarlo es significativa: cuando el protagonista entra, ve en la pared, colgadas y ampliadas, una serie de fotografías suyas (una con el hijo de Laura, otra con Laura). La cámara toma esas fotografías en primer plano, y mediante cortes entre un plano y otro vamos observando las fotos al mismo tiempo que las ve Mendizábal; además se oye en *over* el sonido de una máquina de fotos. En medio de esa secuencia, se lo ve a él en contraplano, observándolas sorprendido. La puesta en escena resalta la sorpresa de Mendizábal y subraya el hecho de que ahora la víctima es él.

Últimos días de la víctima, al igual que *Tiempo de revancha*, transcurre entre el mundo rural y la ciudad. Si en aquella hay al menos una ilusión de unión con el espacio natural, en ésta, la ilusión no tiene lugar, por tratarse, como se ha visto, de una naturaleza sometida y violentada por el orden técnico del capital. La naturaleza parcialmente idílica que representa la casa de El Gato en *Últimos días de la víctima* contrasta con la explotación que hace de ella el capitalismo de Tulsaco en *Tiempo de revancha*.

En cuanto a la representación que la película hace de Urizen, la empresa que le paga a Mendizábal por sus tareas, debe decirse que ésta es mostrada como una gigantesca corporación, devastadora e implacable, corrupta y responsable directa de determinados homicidios. Entre esos crímenes está el de Mendizábal, ejecutado por la propia empresa. Algo similar sucede con Tulsaco en *Tiempo de revancha*, si bien en la dialéctica de fuerzas con el aparato estatal, pierde en el momento en que confronta con él, frente a lo que sucede con Urizen, que funciona, en cambio, de manera clandestina y paraestatal, pero tiene vínculos con el Estado que le otorgan absoluta impunidad. Esta compañía esconde detrás de su fachada empresarial los manejos mafiosos y criminales de sus dueños, así como Tulsaco es sinónimo de un poder económico avasallante y destructor. Sin embargo, la diferencia está en que aquella no sólo comprende el poder económico sino también el político.

[40] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 106.



Mendizábal, junto con Vienna (Mónica Galán) y El Gato (Ulises Dumont) forman una comunidad de asociales en *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982).

Conclusión

Cabe interrogarse acerca del modo en que la trilogía de Adolfo Aristarain dialoga con los sucesos políticos de la Argentina de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Esa interacción está atravesada por los vínculos con el *noir*; la elección genérica, al menos en el contexto histórico al que hacemos referencia, ya permite identificar un posicionamiento estético e ideológico-político con respecto a aquellas circunstancias históricas, como también respecto de la industria cinematográfica. Los cineastas modernos —y entre ellos, los de los años setenta— toman ciertos géneros para filmar, y en esa decisión se observa, como señala Bernini, una «estética política»:

No filman en efecto lo que podemos llamar los géneros del orden clásico, los géneros del orden —político, estético— clásico, sino aquellos géneros menores en la producción industrial: [...] no filman policiales sino cine negro. En esto, hacen con los géneros del orden cierto uso desviado por medio de los géneros menores, precisamente porque cada uno de ellos es una respuesta, un reposicionamiento, crítico, deliberado, respecto de su forma mayor o hegemónica, y no una ruptura, no una voluntad de grado cero formal^[41].

Asimismo, el *noir* se desmarca de su contexto industrial hollywoodense y se traslada, inevitablemente, a las condiciones sociales, históricas y políticas de la Argentina; modifica sus coordenadas, altera sus referentes, pero sus valores semánticos —ligados al mundo del crimen, a la corrupción y a la imposibilidad de justicia debido a un Estado corrupto— siguen presentes, y cobran ahora nuevos significados.

El carácter político, implícito en *La parte del león* y más evidente en *Últimos días de la víctima*, reside, en buena medida (aunque no únicamente) en su pertenencia

[41] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 187.

al género —su puesta en escena característica, su mirada del mundo y sus valores intrínsecos—. Quizás sea por este motivo que estas películas no necesiten de recursos como la alegoría o la metáfora para referirse a la dictadura o al ambiente que se vivía en el país en aquellos años. No sucede lo mismo con *Tiempo de revancha*, en donde la politicidad se expresa a través de mecanismos narrativos externos al *noir*. No parece casual que este film, el único de los tres que recurre a la alegoría y a la metáfora para aludir a las cuestiones políticas sea, precisamente, aquel que no entra fácilmente dentro de las características del *noir*. La confianza en la justicia que la película postula, su propuesta de un protagonista heroico y un desenlace parcialmente triunfalista son, como ya hemos dicho, rasgos que la distancian del género.

Más allá de esto, es claro que puede encontrarse una conexión entre los films de la trilogía de Aristarain y los sucesos acontecidos en la Argentina durante los años setenta. Por ejemplo, en las tres películas sus protagonistas son, ante todo, hombres perseguidos, sujetos espíados, acechados. A tal punto llega la persecución que sus espacios más privados se ven invadidos. Di Toro, en *La parte del león*, debe abandonar su cuarto de hotel; Bengoa, en *Tiempo de revancha*, descubre que la habitación que ha alquilado tiene micrófonos ocultos; Mendizábal, en *Últimos días de la víctima*, encuentra en su cuarto —también alquilado— a Peña, su superior, quien lo visita sorpresivamente con el fin de amedrentarlo. Todos ellos se dan cuenta, más tarde o más temprano, de que están siendo perseguidos, y por eso saben —u otros les hacen saber— que la única alternativa que les queda es huir. Pero la fuga no es hacia cualquier sitio —como podría ser, por ejemplo, lejos de la ciudad, en la tranquilidad del campo o de las montañas—, sino que tiene que ser fuera del país, fuera de la Argentina. Es decir que el conflicto se halla al interior de ese territorio, y que, en teoría, podría desvanecerse si los personajes cruzaran sus fronteras. El tema de la huida se reitera en numerosas películas de temática policial —*El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941) o *Atraco Perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956) por citar sólo dos casos resonantes—, sin embargo la referencia al exilio dentro del contexto histórico-político de la Argentina de los años setenta puede ser leída inmediatamente en consonancia con la dictadura militar⁴².

Ahora bien, estas conexiones entre policial y dictadura no deberían clausurar otras interpretaciones, otras posibles operaciones de lectura, como las que aquí hemos efectuado, que trascienden el contexto histórico puntual. De lo contrario, se corre el riesgo de abordar los films desde una clave hermenéutica anclada en una determinación histórica —«como son películas filmadas durante la dictadura, van a hacer referencia a ella»—. Con respecto a esta postura, Ezequiel De Rosso afirma que «‘lo negro’ del policial sólo puede pensarse en una relación mimética, de ‘denuncia’ con respecto al campo social en general. No se imagina, al menos en esta línea ‘negra’, que exista otro modo de articular literatura [y aquí podríamos agregar «cine»] y vida social»⁴³. Cuando dice que lo negro del policial «sólo puede pensarse en una relación mimética» está haciendo referencia a una limitación interpretativa, a lecturas unidireccionales, agregamos nosotros, que parten de la premisa de que la literatura —o el cine— cumplen una función social, y por lo tanto abordan el análisis de los textos o los films desde un *a priori* moral.

En conclusión, como hemos dicho, las posibles referencias de la trilogía policial de Aristarain a la dictadura no agotan allí sus sentidos. Ceñirse sólo a ese acontecimiento en el análisis de los films implicaría, por ejemplo, desatender su relación con la extensa y rica historia del género negro, así como con sus aspectos semánticos y

[42] Sergio Wolf menciona que «el cine generado en la etapa [del gobierno militar] pareciera proponer universos ficcionales en que se busca, incluso patéticamente, la quimera de la escapatoria. Sobre esta línea se apoyan varios de los más interesantes films de Adolfo Aristarain». «El cine del proceso, estética de la muerte», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), p. 270.

[43] Ezequiel De Rosso, «En el octavo círculo. ficciones policiales argentinas», en Jorge Monteleone (dir.), *Una literatura en aflicción*, volumen 12 de Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Bueno Aires, Emecé, 2018), pp. 617-652, p. 225.

sintácticos más relevantes. En este trabajo hemos analizado las implicancias políticas en la trilogía filmica de Adolfo Aristarain, separando lo concerniente a las condiciones materiales de producción de las películas (aspecto ampliamente estudiado ya) de su diégesis, sus aspectos formales, argumentales y de puesta en escena. Hemos estudiado diferentes aspectos de los films: las características que los hacen pertenecer al *noir* (sus espacios turbios, su atmósfera de desasosiego, sus personajes inescrupulosos y fracasados) o al *thriller* (en el caso de *Tiempo de revancha*), la importancia del espacio urbano, el tema de la frontera, el rol preponderante del dinero y su antítesis con la construcción de un ámbito familiar y doméstico, así como también el lugar que ocupan el Estado y el poder judicial en estas ficciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Film/Genre* (Londres, British Film Institute, 1999).
- ANGULO, Jesús y TORREIRO, Mirito, «Las venas desgarradas. Entrevista con Federico Luppi, actor» (*Nosferatu. Revista de cine*, n.º 43, 2003), pp. 6-60.
- BERNINI, Emilio, «Políticas del policial en el cine argentino», en Román Setton y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (Buenos Aires: Título, 2016), pp. 185-192.
- , y SCHWARZBÖCK, Silvia, «Cine argentino en la dictadura. Quiebre del proyecto moderno. Entre Terrorismo de Estado y democracia» (*La Otra*, n.º 23, 2010), pp. 14-20.
- BORDE, Raymond y CHAUMETON, Étienne, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires, Losange, 1958).
- BRENNER, Fernando, *Adolfo Aristarain* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993).
- DE ROSSO, EZEQUIEL, «En el octavo círculo. ficciones policiales argentinas», en Jorge Monteleone (dir.), *Una literatura en aflicción*, volumen 12 de Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Bueno Aires, Emecé, 2018), pp. 617-652.
- DEBOWICZ, Maia, «Todas las vidas, mi vida. Sobre el cine de Adolfo Aristarain» (*Revista El Amante*, n.º 250, 2013), pp. 25-32.
- DEBUSSY, Pablo, *El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas* (Tesis de doctorado inédita. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2020).
- ESPAÑA, Claudio, «Metáforas del silencio» (*Cien años de cine*, n.º 48, 1996), pp. 377-384.
- GOCIOL, Judith e INVERNIZZI, Hernán, *Cine y dictadura: la censura al desnudo* (Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006).
- HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (Buenos Aires, Paidós, 1996).
- LUSNICH, Ana Laura, «El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-metafóricas» (*Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 18, 2019), pp. 249-272.
- NEGRONI, María, *Film Noir* (Buenos Aires, La Marca, 2021).
- PERIS BLANES, Jaume, «Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de Revancha*, *La Noche de los Lápices* y *Garage Olimpo*» (*Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 40, Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2008-febrero 2009). Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>> (2/4/2020).

- SETTON, Roman, «Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política en *La parte del león*», de Adolfo Aristarain», en Giovanna Pollarolo (ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine / Literatura* (Lima, Fondo Editorial, 2019), pp. 297-311.
- SIMSOLO, Noël, *El cine negro* (Madrid, Alianza Editorial, 2009).
- TASSARA, Mabel, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), pp. 147-167.
- VAREA, Fernando, *El cine argentino durante la dictadura militar: 1976/ 1983* (Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006).
- VILAPRINYÓ, Francesc, *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013).
- VISCONTI, Marcela, «Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina» (*Revista Afuera*, n.º 12, 2012). Disponible en: <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=242&nro=12>> (14/2/2020).
- , *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (Tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015).
- WOLF, Sergio, «El cine del proceso, estética de la muerte», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), pp. 266-279.
- YABLON, Ariel, «Un mundo de desconfianzas. Acerca del cine negro de Adolfo Aristarain», en Eduardo Rinesi y Horacio González (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, 1993), pp. 97-108.

Recibido: 26 de diciembre de 2020

Aceptado para revisión por pares: 5 de mayo de 2021

Aceptado para publicación: 13 de marzo de 2022

Dibujos animados MAPA. Los inéditos inicios profesionales de Francisco Macián

Dibujos Animados MAPA. The Unprecedented Professional Beginnings of Francisco Macián

RAÚL GONZÁLEZ-MONAJ^a

Universitat Politècnica de València

DOI: [10.15366/secuencias2023.056.002](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.056.002)

RESUMEN

Francisco Macián ha sido y es apreciado por la crítica como una de las principales figuras de la animación española de todos los tiempos. Autor, entre otros, de algunos de los más populares anuncios de los Estudios Moro —*La canción del Cola Cao*, *Sol de Andalucía embotellado* (de Tío Pepe), etc.—, inventor del sistema M-Tecnofantasy y director de la considerada por los historiadores del medio como la mejor película de animación europea de posguerra, *El mago de los sueños* (1966), protagonizada por la célebre familia Telerín. Hitos y trayectoria que han sido ya recogidos en monografías, artículos e incluso tesis doctorales. Sin embargo, esta investigación añade dos elementos novedosos a los primeros pasos profesionales de este cineasta. Nos referimos al posible descubrimiento de una de sus primeras producciones: *El justiciero del espacio* y a la identificación de Dibujos animados MAPA como su primera estructura empresarial antes de la fundación, en 1955, de los populares Estudios Macián. Un título y una asociación nacidos alrededor de la proyección doméstica de juguete, y de las que también fue partícipe su inseparable amigo Jaume Papaseit, respondiendo al encargo de los populares proyectores Jefe, de Industrias Saludes, S.A. Fue en este ámbito menor del cine, utilizado como campo de experimentación, donde Macián pudo preparar el salto a la gran pantalla. Estos hallazgos han derivado del proyecto de investigación participado por varias filmotecas españolas sobre la obra de Joaquín Pérez Arroyo, el rey de la proyección doméstica animada de posguerra en nuestro país, y ven por primera vez la luz en este trabajo.

Palabras clave: cine de animación, proyección doméstica, cultura popular, cine infantil, edad dorada de la animación española, proyectores de juguete, Juguetes Jefe.

ABSTRACT

Francisco Macián has been considered by the critics as one of the main figures of

[a] RAÚL GONZÁLEZ-MONAJ es Profesor Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual e Historia del Arte en la Universitat Politècnica de València e imparte diversas asignaturas relacionadas con la animación, campo en el que también fue profesional, habiendo participado en más de una veintena de series animadas, varios largometrajes, así como en diversos anuncios publicitarios. Es autor del libro *Manual para la realización de storyboards* (2007) y ha publicado en revistas especializadas como *Secuencias. Revista de historia del cine*, *Con A de animación* o *CuCo, cuadernos de cómic*. Director del documental *Pérez Arroyo, alma de animador* (2020), también ha comisariado la exposición *Pioneros de la animación valenciana 1939-1959*, realizada en el MuVIM en 2018, y diseñado *Viva/Vixca! Berlanga* para el mismo museo en 2021. Email: raugonmo@har.upv.es

Spanish animation of all times. He has been author, among others, of some of the most popular commercials done by Moro Studios —such as *La canción del Cola Cao* and *Sol de Andalucía embotellado* (de Tío Pepe). He is the inventor of M-Tecnofantasy system, and director of one of the best European animations done during the postwar, *El mago de los sueños* (*The Wizard of Dreams*, 1966), performed by the famous family Telerín. These achievements and professional milestones have been thoroughly studied in various monographs and even in doctoral thesis. Saying this, this paper brings to the fore two new unexplored elements of Macián's professional career. Namely, the potential discovery of one his first productions: *El justiciero del espacio*, and the identification of *Dibujos Animados MAPA* as his first business structure before the establishment in 1955 of the popular Estudios Macián. These discoveries are connected to the global emergence of home cinema as a toy, which Macián's inseparable friend, Jaume Papaseit, was also part of. This emergence responded to the popular demand of projectors Jefe by Industrias Saludes, S.A. It was in this small sector of the movie industry, used as an experimentation field, where Macián prepared his leap to the big screen. This paper is the result of a research project on the work of Pérez Arroyo, the king of postwar home animated cinema in Spain, which was done in conjunction with several Spanish film libraries.

Keywords: animation films; domestic projection; popular culture; children's films; golden age of Spanish animation; toy projectors; *Juguetes Jefe*.

1. Introducción

El origen del trabajo presente se debe al hallazgo, un tanto fortuito, de una desconocida película para proyectores domésticos de juguete acaecido durante la catalogación de la obra que para este tipo de aparatos hiciera, entre 1945 y 1959, el realizador Joaquín Pérez Arroyo (Lucena, c. 1895-Valencia, fl. 1966). Nos referimos a *El justiciero del espacio* y cuya autoría podría ser atribuida a Francisco Macián.

Pérez Arroyo, máximo representante desde la zona de Valencia de la conocida como edad de oro de la animación española —década de los años cuarenta y primeros cincuenta—, a la que aportó cuatro anuncios publicitarios, dos piezas documentales y nueve cortometrajes en 35 mm, también tuvo una interesantísima segunda etapa cuando explotó, una vez agotado el periodo del cortometraje en las salas de cine, un nuevo nicho de mercado en la proyección doméstica de juguete de celuloide¹. Un mercado del que fue rey putativo, pues fue el autor más prolífico y original de cuantos animadores —como Salvador Mestres o Josep Escobar— o simples empresarios se aventuraron en el medio, realizando cerca de un centenar de piezas animadas para distintos proyectores. Dichos aparatos fueron fabricados por las empresas del ramo Payá Hermanos S.A. (sita en Ibi, Alicante) y, mayoritariamente, por Juguetes Jefe, la sección juguetera de la metalúrgica valenciana especializada en señalética Industrias Saludes S.A. La implicación de Pérez Arroyo en este negocio fue tal que a su ingenio se deben también las patentes de los primeros modelos de proyectores de ambas firmas.

El estudio de la producción de Pérez Arroyo para los proyectores Jefe se inició a través de los boletines y listines de novedades que, desde 1947, iban apareciendo periódicamente acompañando a los distintos modelos incluidos en sus cajas —Proyector Mago, Jefe, Jefe Súper, Jefe Lux y Jefe Senior— y en sus distintos pasos —17,5 mm, el mayoritario 9,5 mm y 8 mm—, pero para profundizar en su obra se hacía necesario el visionado de las cintas. Esto fue posible cuando el estudio sobre Pérez Arroyo alcanzó la dimensión de proyecto de recuperación integral que, liderado por el servicio de archivo de la Filmoteca Valenciana y en colaboración con Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya y Filmoteca de Navarra, se puso en marcha en 2017. Durante el mismo, se trató de rescatar tanto las producciones de su etapa en 35 mm como las realizadas para el mercado doméstico, un proceso lento y complejo por dificultades varias, pero que ha logrado hasta el momento la recuperación de en torno a setenta de estas últimas películitas².

Fue durante la compilación y visionado de estas producciones animadas menores cuando llegó a nuestras manos un título que desde el inicio del estudio de la obra filmica de Pérez Arroyo le habíamos otorgado sin ninguna duda³. Se trataba de *El justiciero del espacio*, una cinta de 8 metros en 9,5 mm ofertada en el Boletín n.º 4 —octubre de 1955 e inicios de 1956— para el primer modelo Jefe pero en cuyos créditos figuraba una inédita productora llamada «Dibujos animados MAPA» y tras la que sospechamos, por la investigación que sigue, pudiera encontrarse un joven Francisco Macián. Un talento que posteriormente fundaría los Estudios Macián, donde realizaría algunos de los más populares anuncios animados para los hermanos Moro, y que alcanzaría su clímax con la dirección de la considerada por los historiadores del ramo como la mejor película de animación europea de posguerra, *El mago de los sueños* (Macián, 1966), protagonizada por la célebre familia Telerín⁴.

Así pues, a través de una investigación basada en el análisis comparativo filmico, en el cotejo de los distintos catálogos de películas domésticas y en la bibliografía

[1] Un final debido a la imposición del NO-DO, principalmente, y a la disminución de estímulos económicos.

[2] En la web monográfica <<http://grupoanimacion.upv.es/el-cinedeperezarroyo/>> se encuentra recogida toda la investigación llevada a cabo durante el proyecto, incluyendo los boletines y listines lanzados por Juguetes Jefe, con la posibilidad de visionar las películas recuperadas.

[3] Gracias a un depósito de Mar Oñate, biznieta de Joaquín Pérez Arroyo e implicada en la recuperación de la memoria de su antecesor.

[4] Según opinión del historiador suizo de cine Bruno Edera en su libro no publicado *Una rareté cinématographique: le longmétrage d'animation* (1971) y de la que se hace eco el italiano Giannalberto Bendazzi en su *magnum opus Animation: A World History Vol. II Animation: The Birth of a Style-The Three Markets* (Florida, CRC Press/Taylor & Francis Group, 2016), p. 224.

existente pudimos llegar a unos indicios sólidos que nos invitan a sospechar con fundamento de qué y quiénes eran MAPA, qué producciones —y de qué tipo— pudieron ser suyas y en qué momento sucedió todo aquello.

2. Francisco Macián

Francisco Macián Blasco nació en Barcelona el 1 de noviembre de 1929, en el barrio de Poble Sec, concretamente en la calle Conde de Asalto n.º 1, muy cerca del Paralelo, lleno de cines y algunos cabarés y teatros⁵. Su infancia y adolescencia no se diferenciaron en nada de la de otros animadores que en el mundo han sido: afición temprana por el dibujo y las películas de Disney, experimentos con el precine... y un debut juvenil en el universo gráfico a través de las revistas de historietas.

Así, en 1947, aprovechando el tradicional y extenso tejido editorial de la ciudad de Barcelona, a los 18 años inicia su andadura dibujando para las cabeceras de *Chispa* (1947, Ediciones Toray) y *Cuento de hadas* (1947, Publicaciones Ibero-Americanas).



[5] Susana Rodríguez Escudero, *El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), p. 161.

Francisco Macián (c. 1966).

Unos inicios que consolidaría al año siguiente poniendo sus lápices al servicio de *Parvulín* (1948, Ameller Editor), *KKO* (1948, Ediciones Hércules) y *Cuento de hadas* (1948, Fantasio), incluyendo más tarde a *Cuentos de la abuelita* (1949, Ediciones Toray), *Floriata* (1949, Cliper) y en 1950 a *Topolino* (1950, Ediciones Clíper)⁶. Pero, aunque Macián continuó dibujando regularmente en distintas cabeceras hasta 1955, nos detendremos en 1950, pues es en este año cuando por fin acaricia el sueño de su niñez de trabajar en la industria de los dibujos animados. Y lo hace incorporándose a la que podríamos considerar la última de las películas de la edad dorada de la animación española: *Los sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein, 1952), de la productora Balet y Blay. El historiador José M^a Candel asegura que en esta película tuvo su primer contacto con los dibujos animados Francisco Macián, que se dedicó a calcar a plumilla, con excelente trazo, los dibujos clave (o «fitas»)⁷.

Deducimos, pues, que Macián es contratado como asistente de animación, un puesto cuya primera función consiste en el pasado a limpio de las poses claves del animador para su posterior intercalación. El propio Macián confirma este debut a Candel puntualizando, «sólo estuve fugazmente unas semanas en la *última audacia*, por adquirir un importante compromiso editorial»⁸.

Nótese como Macián ni siquiera nombra la película directamente y cómo la tilda, y es que *Los sueños de Tay-pi*, a pesar de ser interesante sobre el papel, tuvo una accidentada producción, entre otras cosas por la inexperta dirección de Winterstein, un miembro de la compañía de variedades Los Vieneses, sin experiencia cinematográfica alguna⁹. En ese sentido explica María Manzanera:

Su inestabilidad emocional y su inexperiencia se dejaron sentir a lo largo de toda la realización. Los animadores que tomaron parte en el film jamás supieron el argumento completo de la obra, pues se les iba informando de lo que tenían que hacer de día en día. Los cambios eran continuos, de forma que en ocasiones tenían que rehacer repetidas veces lo que ya habían finalizado en etapas anteriores. [...] El fracaso de *Los sueños de Tay-Pi* fue estrepitoso, ninguna distribuidora quiso hacerse cargo de ella al comprobar su baja calidad y su argumento sin sentido. [...] Después de esta lamentable producción, las puertas de los estudios de Balet y Blay se cerraron definitivamente¹⁰.

Sin embargo, la corta y desastrosa experiencia brindó a Macián una serie de contactos con otros profesionales del sector y confirmó su verdadera vocación, en detrimento de su labor tebeística, que paulatinamente pasaría a un segundo plano en la práctica y en su pensamiento.

Es fácil entonces imaginar a un joven Macián (c. 22 años) con ganas de más, en una Barcelona donde aún permanecen vivos los rescoldos de un pasado memorable como epicentro de la edad dorada de la animación española, del que únicamente ha podido conocer sus estertores a través del fiasco de *Los sueños de Tay-pi*, y donde se ha completado el regreso paulatino de los animadores locales a la que nunca dejó de ser su ocupación principal, los tebeos¹¹. Según cálculos propios, entre 1939 y 1952, desde la ciudad condal se realizó en torno al 65-70% del metraje corto y el 100% del largometraje¹².

Y en esa línea suponemos a nuestro autor, conociendo su carácter emprendedor, negando la realidad y tomando la decisión de permanecer en el ámbito animado, quizá por no haber podido aportar todavía nada propio a este sugerente e infinito

[6] Félix Cepriá, Adolfo Gracia y Félix López, «Francisco Macián Blasco» (*Tebeosfera*/ Autores). Disponible en: <https://www.tebeosfera.com/autores/macian-blasco_francisco.html>

[7] José M^a Candel, *Historia del dibujo animado español* (Murcia, Filmoteca Regional, 1993), p. 49.

[8] José M^a Candel, *Historia del dibujo animado español*, p. 88.

[9] La nutrida compañía Los Vieneses fue fundada en 1934 y estaba especializada en espectáculos populares para todos los públicos. Recorrieron Europa con fastuosas escenografías y coreografías, hasta que, en 1942, en plena guerra mundial, establecieron su residencia en Barcelona.

[10] María Manzanera, *El cine de animación en España: largometrajes 1945-1985* (Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1992), pp. 78-79.

[11] Testimonialmente se seguirán realizando los documentales científicos de los hermanos Bagañá, que no pueden considerarse por sí solos como industria.

[12] Raúl González-Monaj, «El Estudio de dibujos animados CIFESA y las películas de Rigalt-Reyes» (*Con A de animación*, n.º 7, 2017), p. 189.

campo —recordemos que la función de un asistente de animación apenas deja lugar para la creatividad¹³—. Pero no lo hará solo, para ello contará con la imprescindible ayuda de su amigo Jaume Papaseit Comes (Barcelona, 1928-Hospitalet de Llobregat, 2012), otro dibujante de tebeos fogueado en cabeceras como *Orejitas* (1945, Hispano americana), *El Coyote* (1947, Cliper) o *Guisantín* (1950, Simpar), a quien conoce en la revista *Florita* (1949, Cliper) y que será parte indisoluble de la trayectoria animada de Macián.

3. Industrias Saludes S.A.

Sobre ese mismo año de 1950, atendiendo a las dos fuentes principales sobre los primeros pasos del tándem en la animación, Papaseit recuerda:

[13] Tal era la ilusión de Macián con la animación que, en 1953, incluso lideró un homenaje a la figura de Walt Disney, organizado con la Asociación de Dibujantes Españoles (ADE). Disney respondió a dicho homenaje con una foto dedicada a la ADE.

[14] Se trata de un error. En 1959, Cliper, la editorial de estas cabeceras, fue germen de Plaza & Janés y no de Editorial Planeta.

[15] María Manzanera, *El cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*, p. 213.

[16] Jordi Artigas, *Francisco Macián. Els somnis d'un mag* (Barcelona, Editorial Pòrtic, 2005), p. 86.

[17] Jordi Artigas, *Francisco Macián. Els somnis d'un mag*, p. 90.

Macián y yo trabajábamos como dibujantes en las revistas *Florita* y *Jumbo* de editorial Planeta¹⁴. Nos conocimos allí, y como teníamos gran vocación para el dibujo animado empezamos trabajando para Industrias Saludes, que tenía cines infantiles y hacíamos películas para ellos. Después de esto alquilábamos películas de Disney y calculábamos los fotogramas, así que aprendimos solos, nadie nos enseñó dibujo animado¹⁵

Mientras que al historiador Jordi Artigas, ocho años después, le cuenta:

[...] que las primeras películas de animación las realizaron en su casa en 1950-1951. Previamente solían alquilar películas Disney en una casa de la calle Tallers. Eran de formato 8 mm, y las proyectaban una y otra vez para estudiar cada movimiento y cada fotograma [...] Pronto se sintieron capaces de hacer las suyas propias, y la casa Saludes de Valencia les encargó una serie de películas cortas de dibujos animados destinadas a su proyector infantil, que muy probablemente se trataba de uno llamado Jefe. [...] Papaseit recordaba el título de la primera, *Conejín y su zanahoria*. Aquél fue el primer paso de una larga historia que unió profesionalmente a Macián y Papaseit en el cine de animación¹⁶.



Jaume Papaseit (s.f.).

En ambas fuentes, independientemente del contradictorio orden en el que aparece el aprendizaje autodidacta y al que habría que añadir la fugaz, pero seguro que provechosa, experiencia de Macián como asistente de animador en *Los sueños de Tay-Pi*, se cita a Industrias Saludes como detonante de su origen profesional. Sin embargo, en ningún caso Papaseit menciona a Dibujos animados MAPA como su primera estructura empresarial. De hecho, en ese sentido, incluso detectamos cierta confusión, cuando Artigas menciona a DIBSA (Distribuidora Internacional de Dibujos, S.A.) como el nombre primero del estudio de Macián y Papaseit, cuando en realidad debiera decir DIPSA (Distribuidora Internacional de Publicidad, S.A.), y solo como la empresa de distribución que se interesó por el trabajo publicitario del tándem tras sus primeros trabajos como Estudios Macián para los hermanos Moro años después¹⁷.

También parece claro que fueron varias las películas realizadas para la juguetera valenciana, sin embargo, la actual directiva de Industrias Saludes no ha podido encontrar documento alguno o contrato que certifique aquella antigua relación con el tándem y por ende el listado o número de títulos que entregaron a la firma (conversación con Fernando Saludes, gerente de Industrias Saludes S.A.). Es probable que dicha documentación se perdiera en 1962, cuando en Industrias Saludes se produce una escisión de su rama juguetera y esta pasa a llamarse Juguetes Jefe, Joaquín Saludes, trasladando la producción de juguetes a otra dirección. Esta nueva empresa estuvo activa hasta finales de los años setenta.

4. Conejín y su zanahoria

El título de *Conejín y su zanahoria* aparecía en el catálogo asociado al proyector Jefe Baby fabricado por Industrias Saludes en marzo de 1955, es decir, probablemente algunos años más tarde desde su realización. El Baby era un aparato de acción manual construido en chapa y zamak, con un ancho de paso de 9,5 mm, y de potencia lumínica escasa, que seguramente recortaba los tres metros máximos posibles entre proyector y pantalla indicados en las instrucciones.

En dicho folleto, se recomendaban las «pantallas reflexivas y en Jefecolor» para disfrutar de las películas, una revisión de una antigua patente comercializada como «Pantalla mágica» de 1948 y que era «transformadora de las películas de negro en color»¹⁸.

En su catálogo se ofertaban ochenta y cuatro pelliculitas, de las que veinticuatro eran «Dibujos animados» de tan solo 1,25 m o 2 m (ref. 1001-1024). En principio casi todos los títulos eran novedades —excepto *Tormenta a la vista* y *Afición al toreo*—, y responsabilidad de Pérez Arroyo, aunque en algunos casos se trataba de versiones recortadas y redibujadas de películas anteriores por el propio lucentino. En el listado siguiente se especifican sus títulos y la autoría de aquellos contrastados, o de los que tenemos indicios fehacientes.

- Ref.1001. *Concurso de natación* (Pérez Arroyo). 1,25 m
- Ref.1002. *No te confíes* (autor desconocido). 1,25 m
- Ref.1003. *Juguetes de artesanía* (Pérez Arroyo). 1,25 m
- Ref.1004. *Rafael campeón* (Pérez Arroyo). 1,25 m
- Ref.1005. *No fumes* (autor desconocido). 1,25 m
- Ref. 1006. *Conejín y la zanahoria*. (Macián y Papaseit). 1,25 m
- Ref.1007. *Quico, Tarzán* (Pérez Arroyo). 1,25 m
- Ref.1008. *Caza mayor* (autor desconocido). 1,25 m
- Ref.1009. *Quico, esquiador* (Pérez Arroyo). 1,25 m
- Ref.1010. *Las hormigas* (Pérez Arroyo). 1,25 m
- Ref.1011. *Sueño pesado* (Pérez Arroyo). 1,25 m
- Ref.1012. *Buenos amigos* (Pérez Arroyo). 1,25 m



Proyector Jefe (1953).

[18] El truco residía en colorear de amarillo la más baja de las franjas, de verde la intermedia y la superior de azul, siendo la transición entre ellas degradada. Obviamente, la ilusión solo funcionaba cuando sobre la pantalla se proyectaban planos generales que además transcurrieran en el campo y de día.

- Ref.1013. *Quinito patinador* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1014. *Futbolismo* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1015. *Tormenta a la vista* (Pérez Arroyo). 2 m
 Ref.1016. *Quico, policía* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1017. *Un cohete borracho* (autor desconocido). 1,25 m
 Ref.1018. *Afición al toreo* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1019. *Gol oportuno* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1020. *Quinito en el oeste* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1021. *El marino Pit* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1022. *El gato y la raspa* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1023. *El gitano y su perro* (Pérez Arroyo). 1,25 m
 Ref.1024. *Juego de chicos* (Pérez Arroyo). 1,25 m

Sin embargo, como hemos podido saber por boca del propio Papaseit, la referencia 1006 fue la primera producción animada del tándem, lo que significó el inicio del fin del reinado de Pérez Arroyo para la casa Jefe. A partir de ese año de 1955 en adelante el autor cordobés hubo de compartir catálogo con otras producciones animadas, mayormente norteamericanas, y en especial de Disney, que lo fueron desalojando paulatinamente¹⁹.

Conejín y su zanahoria supuso un discreto debut en la producción propia, pero a la vez lógico, pues se trataba de un formato pequeño destinado a un público, el infantil, menos exigente y con una distribución limitada. Desafortunadamente no hemos podido hallar copia alguna de este título y tanto su contenido como su protagonismo quedan en el terreno de las conjeturas. En ese sentido se podría barajar la reutilización del diseño de anteriores gazapos, tanto de la producción tebeística de Macián —quizá del conejito Pito para *Lupita* (1950, Cliper), o bien del conejito Peter para la cabecera *Florita* (1950, Cliper)—, como de la de Papaseit —*Orejitas* (1945, Hispano americana de Ediciones, S.A.)²⁰.

[19] Debido a la apertura del país iniciada en 1953, gracias a la ayuda económica estadounidense, retornaron a las pantallas españolas distintas producciones animadas norteamericanas.

[20] El nombre de Conejín también fue utilizado posteriormente en *Candelita* (Francisco Macián, 1963) para uno de sus actores principales, pero con diseño a cargo de Rué.



El conejito Peter (Francisco Macián, 1950).



Orejitas (Jaume Papaseit, 1945, Hispano americana de Ediciones, S.A.).

Para terminar, y volviendo al catálogo del Jefe Baby, no teniendo la certeza de la autoría de todos sus títulos animados ofertados cabe preguntarnos: ¿pudieron ser algunos de los cuatro títulos no identificados también obra de nuestro tándem de artistas?

5. El justiciero del espacio

Pero si de *Conejín y su zanahoria* ya disponíamos de información previa y de primera mano, el siguiente título atribuible al tándem fue toda una sorpresa. Nos referimos a la referencia n.º 64 del Boletín Jefe n.º 4, publicado entre octubre de 1955 e inicios de 1956, titulada *El justiciero del espacio*, una película de 8 m en 9,5 mm que desde un



Caja y película Jefe Baby.

COMICAS (de imagen)		
N.º 57	Marionetas taurinas	6 metros
* 58	Charlot En el gimnasio	15 id.
* 59	Charlot En el balneario	15 id.
TAURINAS (de imagen)		
* 60	Fiesta brava en Méjico	11 id.
BOLETIN N.º 4		
DIBUJOS ANIMADOS		
N.º 61	Un turista a la vista	8 id.
* 62	Teclita pescador de caña	8 id.
* 63	En el corazón de África	8 id.
* 64	El justiciero del espacio	8 id.
DEPORTIVAS		
* 65	Salto en el trampolín	7 id.
* 66	Motorista infantil	7 id.
* 67	Young Martin vence a Dai Dower	10 id.
* 68	Fred Galiano Campión de Europa	10 id.
TAURINAS		
* 69	Corrida Bernadó-Chamaco	10 id.
* 70	Corrida Bienvenida-Litri	10 id.
DOCUMENTALES		
* 71	Lanzamiento de paracaidistas	8 id.
* 72	Sensacional salto desde un avión	8 id.
* 73	Inventión del cinematógrafo por Lumiere.	7 id.
* 74	Cabalgata infantil en Valencia	8 id.
COMICAS (de imagen)		
* 75	Charlot y su rival	16 id.
* 76	Charlot As del cine	16 id.
* 77	Charlot emigrante	10 id.
* 78	Charlot en el penal	12 id.
* 79	El payaso Crock	8 id.
* 80	Cantinflas torero	10 id.

Nuestras películas son de material ininflamable con arreglo a lo dispuesto por la Ley Internacional de cine amateur.

ESTEREO CONTROL S. R. L. - VALPARAISO



Boletín Jefe n.º 4 (1955-1956).

principio se atribuyó a Pérez Arroyo por aparecer acompañada de otras dos referencias confirmadas de este autor y de la misma longitud —n.º 61 *Un turista a la vista* y n.º 62 *Teclita, pescador de caña*.

Los Boletines Jefe se venían actualizando desde septiembre de 1953 y en sus veinticinco referencias animadas anteriores, listadas bajo el epígrafe de «Dibujos Animados», nunca había participado nadie ajeno a Pérez Arroyo.

Por eso, la aparición del título de crédito inicial rezando «Dibujos animados MAPA» en lugar del habitual «Dibujos Pérez Arroyo» supuso una extrañeza. Una sorpresa que continuó conforme veíamos la película alejarse en muchos aspectos formales de lo acostumbrado en el autor cordobés en su época doméstica —y de lo que veríamos en todos los títulos posteriores. Para empezar, los diseños eran más angulosos, se diría que más modernos, mientras que la animación resultaba menos sincopada. Pero, sobre todo, había más profundidad de campo en algunas acciones, donde el personaje principal se alejaba o acercaba de la cámara, diferenciándose de las acciones paralelas al plano de cuadro más teatrales de Pérez Arroyo. También se echaban en falta los intertítulos pareados tan característicos de toda su filmografía muda para, en su lugar, leer textos explicativos convencionales y con otra tipografía.

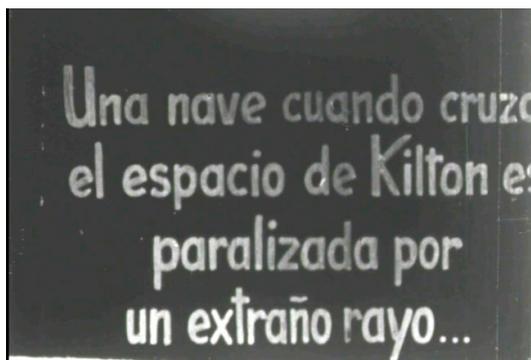
Y siguiendo con aquellas diferencias más conceptuales, la temática tratada, de acción combinada con ciencia ficción, muy alejada del surrealismo local y cotidiano tan habitual en las producciones de Pérez Arroyo y donde tampoco podíamos reconocer ni lugares, ni a ninguno de los miembros de su galería de personajes que invariablemente desfilaban por sus películas. Nos referimos al ínclito Quinito o a sus amigos el pollo Rafael o el perro Séneca, entre otros.

Por último, el tono. Cualquiera de las producciones de Pérez Arroyo giraba en torno al gag y a la metáfora visual buscando el humor por encima de todo, mientras que *El justiciero del espacio* recogía exclusivamente acción pura.

En definitiva, toda una lista de novedades que nos hizo pensar en una autoría distinta a la del habitual Pérez Arroyo, quizá norteamericana. Principalmente porque, como se ha comentado, desde el año 1956, se fueron incorporando distintas produc-



Intertítulo pareado de *Noche de circo* (Pérez Arroyo, 1943).



Intertítulo de *El justiciero del espacio* (c. 1955).

ciones antiguas americanas a los catálogos Jefe. De hecho, Saludes-Jefe fue la primera empresa licenciada en exclusiva por Disney para la explotación de sus títulos en celuloide en España. Sin embargo, pronto quedó desechada la idea por la mención expresa a la marca Jefe en el nombre del héroe: «Super Jefe» y en los créditos de inicio. Es decir, no se trataba de un repicado a 9,5 mm de alguna vieja cinta americana sino de una producción española realizada exprofeso.

Por todo ello y por el precedente de *Conejín y su zanahoria* se relacionaron de manera inmediata las siglas MAPA con las sílabas iniciales de los apellidos Macián y Papaseit, añadiendo *El justiciero del espacio* a la cuenta de posibles películas realizadas por el tándem para Jefe entre los años 1952 y 1954. MAPA podría ser, pues, una primitiva estructura dedicada a los dibujos animados, embrión de los Estudios Macián de 1955, y que conviviría con los encargos editoriales que ambos socios atendían al tiempo en aquellos años.

En cuanto a su sinopsis, la cinta relata, en 8 m de longitud —que reproducida a la velocidad adecuada no llegaría a los dos minutos de duración—, un atropellado combate entre Super Jefe y los peligrosos robots del planeta Kilton. Estos, mediante un rayo paralizador, se dedican a capturar a toda aquella nave que pase cerca de su inhóspito planeta y, cual piratas galácticos, las desvalijan. Pero en esta ocasión son interceptados por Super Jefe, un superhéroe de corte clásico, a lo Superman, que observa lo sucedido y se enfrenta a ellos a golpes, primero, para después, tras arrebatarles un fusil de rayos, destruir la base enemiga y liberar a la desprevenida nave.

La animación, aunque obvia muchos de sus principios básicos y apenas está intercalada, contiene dibujos clave e intermedios correctamente situados, por lo que se podría decir que tiene un buen *posing*, resultando efectiva y anticipándose a la inminente animación limitada para televisión²¹. También hemos de valorar algunos planos con fondo panorámico, incluso un cierto alarde, cuando en un *travelling* siguiendo el vuelo de Super Jefe éste se aleja de la cámara. Por el contrario, son evidentes los desplazamientos de dibujos fijos, como los de los robots de Kilton, un recurso habitual en la animación limitada.

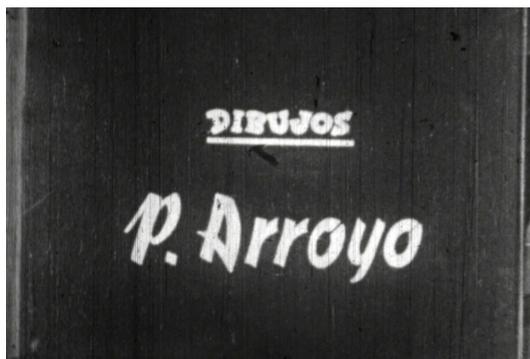
Sin embargo, la narración, en la que se pueden entrever los tres actos, resulta bastante brusca, yendo tan directa a las acciones que descuida *raccords*, incluso se pueden observar dos saltos de eje, dando la sensación de estar viendo un cuadernillo de aventuras filmado. Se diría que es la obra de alguien con cierta deformación profesional que no consigue despegarse de su bagaje tebeístico y que, aun sabiendo de la importancia de la estructura clásica, no controla todavía el nuevo factor en juego: el tiempo.

Para terminar, y volviendo al Boletín Jefe n.º 4, si la referencia anterior a *El justiciero del espacio*, la n.º 63, titulada *En el corazón de África*, tampoco ha podido ser

[21] Los doce principios básicos de la animación fueron formulados en los años treinta por el grupo de animadores de la Disney conocidos como *The Nine Old Men* y permanecen vigentes hasta nuestros días y aplicables a cualquier técnica.



Créditos de *El justiciero del espacio* (c. 1955).



Créditos habituales de Pérez Arroyo.

comprobada, ¿podría tratarse también de una obra de nuestra pareja de animadores?

6. 1955, Estudios Moro y Estudios Macián

La concreción de la profesionalidad de la pareja artística llegaría finalmente en 1955 cuando Macián y Papaseit fundan los Estudios Macián en el n.º 90 de la Rambla de Catalunya de Barcelona²². Unos estudios enfocados por entero hacia la publicidad e inaugurados en el momento más oportuno, ya que el país se halla en los prolegómenos de un despegue económico que dejará atrás la dura posguerra; una esperanzadora situación de modernidad y color cuyos escaparates serán la pantalla de cine y la incipiente televisión. Un tren, el de la publicidad, al que ya se han apuntado los Estudios Buch-Sanjuan en 1953, liderados por Manuel Martínez Buch, otro superviviente de la edad de oro barcelonesa y con el que Macián coincidió en *Los sueños de Tay-Pi*, y que será conducido por los omnipotentes Estudios Moro desde Madrid.

Según Fernández, en esta época, conocida como la segunda edad dorada del dibujo animado español, de cada diez anuncios realizados por los Estudios Moro, cinco eran de animación, dos de animación de objetos y tres de imagen real²³. Santiago y José Luís Moro ya funcionaban como primitivo estudio publicitario desde 1948 pero será en 1955 cuando lo hagan oficialmente y en asociación con la empresa de distribución Movierecord, que prácticamente monopoliza la publicidad cinematográfica con cerca de 2.000 salas en toda España²⁴. Y es debido a ese volumen de trabajo por lo que los Moro contactarán con los recién creados Estudios Macián, a los que derivarán encargos en número tal que prácticamente funcionarán como su sucursal catalana. Artigas cuenta a propósito de esa asociación:

El tándem Macián-Papaseit empezó a colaborar muy pronto con los hermanos Moro, José Luís y Santiago; para ellos produjeron numerosos *spots* y *filmlets* publicitarios, no solo de dibujos animados, sino también con otras técnicas como la de los modelos u objetos animados, que se solían rodar en los estudios de Madrid, que entonces tenían un mejor equipamiento técnico. Macián dirigía la parte artística, y Papaseit se encargaba de la producción²⁵

De la cita de Artigas también se podría deducir que la diversificación de funciones entre los socios determinó en el nombre del nuevo estudio, eliminando cualquier

[22] José Antonio Rodríguez y Samuel Viñolo, *Animación.es* (Madrid, Museo ABC, 2020), p. 94.

[23] Lluís Fernández, *Estudios Moro 1955-1970, El anuncio de la Modernidad* (Valencia, MuVIM. 2007), p. 137.

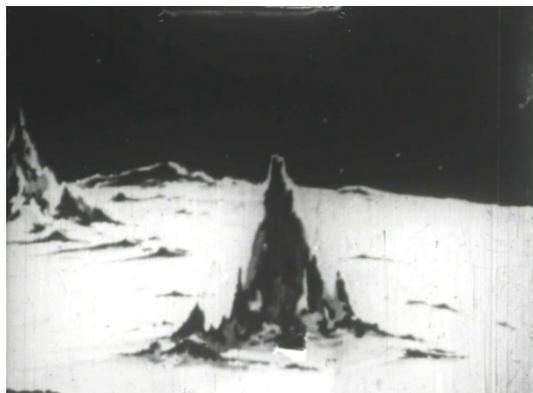
[24] Lluís Fernández, *Estudios Moro 1955-1970*, p. 80.

[25] Jordi Artigas, *Francisco Macián. Els somnis d'un mag*, p. 90.

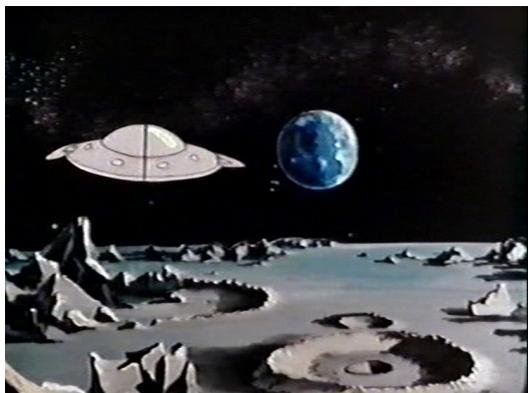
referencia a Papaseit, y/o también deberse a una estrategia comercial más madura, arribando el primigenio Dibujos animados MAPA.

Es así, de la mano de Estudios Moro, como la apuesta de Macián se consolida, llegando a realizar algunos de los *spots* más reconocidos internacionalmente de los hermanos, como el titulado *Sol de Andalucía embotellado* (Tío Pepe), realizado en *stop-motion* y premiado con la Palma de Oro en el Festival publicitario de Cannes en 1959, o como *Línea Moderna* (Calzoncillos Dólar) en 1958, de impronta abstracta. También algunos de los más recordados en el imaginario popular patrio, como *La canción del Cola-Cao*, realizado en 1958 para la marca del mismo nombre.

Pero de entre todas aquellas primeras producciones publicitarias para Estudios Moro descubrimos un anuncio con unos registros muy familiares. Nos referimos al *spot* de 1955 del juguete *Master Flying, la superperforadora del espacio*, de la valenciana Geyper —mitad animado y mitad de imagen real—, cuyos fondos parecen salidos de la misma mano que los que ambientaran el planeta Kilton y con naves de líneas muy parecidas. Y en esa onda de similitudes encontramos la que creemos principal: los mismos ojos y bocas en el diseño de los personajes protagonistas. Es decir, una serie de coincidencias gráficas en ambas películas que también apoyarían la autoría de Macián con respecto a *El justiciero del espacio*.



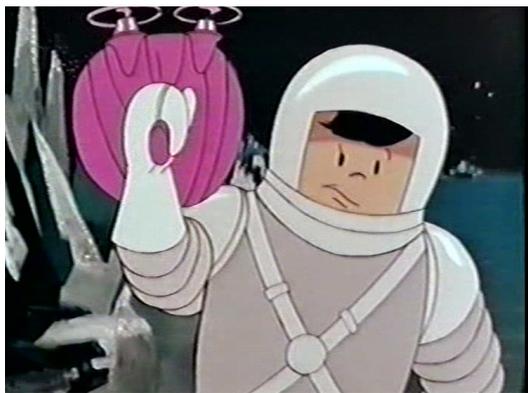
El justiciero del espacio (c. 1955).



Master Flying, la perforadora del espacio (Francisco Macián, 1955).



El justiciero del espacio (c. 1955).



Master Flying, la perforadora del espacio (Francisco Macián, 1955).

8. Conclusiones

Macián, inspirado por la primera edad dorada de la animación, a la que llegó tarde, logró por derecho propio y de la mano de la publicidad formar parte de la segunda al realizar algunos de los anuncios más legendarios de la historia de nuestro país. Y ello sin haber llegado todavía al culmen de su carrera, con la dirección del largometraje *El mago de los sueños* (1966), considerada, como comentamos, como la mejor película europea de posguerra, o a la patente de su sistema llamado M-Tecnofantasy (1966), que convertía la imagen real en animada. Hitos ya tratados por otros autores y que quedan fuera de nuestro estudio, delimitado a sus orígenes profesionales, menos estudiados e incompletos.

Bien es cierto que la prueba documental definitiva que acredite la autoría de Macián en *El justiciero del espacio*, como pudiera ser la cartela de inicio de *Conejín y su zanahoria* certificando a MAPA como su realizador, o el contrato de Macián y/o Papaseit con el encargo de Saludes no ha sido hallada todavía, pero los indicios encontrados apoyados en la lógica la hacen muy plausible. A modo de resumen, podemos ver que estos se han estructurado en torno a tres preguntas principales: ¿por qué no puede considerarse *El justiciero del espacio* una película de Pérez Arroyo? ¿Por qué tampoco puede considerarse una película norteamericana? Y, por último, ¿por qué *El justiciero del espacio* sí podría considerarse una película de Francisco Macián?

La discusión de todas ellas ha dado lugar a las hipótesis siguientes:

La hasta ahora desconocida Dibujos animados MAPA (MAcián-PAPaseit) podría haber sido la primera estructura empresarial de unos jóvenes Francisco Macián y Jaume Papaseit antes de la fundación de los conocidos Estudios Macián en 1955.

Dibujos animados MAPA fue una compañía pequeña, de vida efímera, pues su actividad solo se pudo dar entre 1952 y 1954, y, según parece, en exclusiva para los proyectores de juguete Jefe, de Industrias Saludes S.A.

El justiciero del espacio, de 8 m, podría ser obra de Macián y Papaseit para Juguetes Jefe, resultando la más larga de las películas domésticas en 9,5 mm realizadas por el tándem, y, según su aparición en el catálogo de esta casa, la última de ellas. Actualmente sería la única recuperada y, de confirmarse, se uniría al título cierto de *Conejín y su zanahoria*, primera de ellas y de 1,25 m tan solo.

De haber más películas MAPA podrían ser las todavía sin acreditar: (Ref. 1002) *No te confíes*; (Ref. 1005) *No fumes*; (Ref. 1008) *Caza mayor*; y (Ref. 1017) *Un cohete borracho* —del catálogo del proyector Jefe Baby— o bien *En el corazón de África* —Ref. 63 del Boletín Jefe n.º 4. Es decir, cinco títulos como máximo.

Por todo ello, la línea de tiempo de los inicios profesionales animados de Francisco Macián quedaría resumida así:

- 1950. Asistente de animación en *Los sueños de Tay-Pi*.
- 1950-1951. Autodidactismo del tándem Macián-Papaseit.
- 1952-1954. Creación de Dibujos animados MAPA y trabajo para los proyectores domésticos Jefe produciendo entre dos y seis pelliculitas, como máximo.
- 1955. Fundación de los Estudios Macián.

Con este trabajo pretendemos haber contribuido a completar la primera parte de la biografía de uno de los más destacados autores de la animación española, que lo fue hasta sus últimos y prematuros días —falleció con tan solo 46 años—, añadiendo elementos nuevos a sus inicios y ordenándolos en el tiempo. Dejando la puerta abierta a la incorporación de posibles nuevos títulos a medida que se vayan hallando aquellas películas pertenecientes a los catálogos Jefe sin asignar todavía.

FUENTES

Boletín Jefe, n.º 4 (c. octubre de 1955)

Catálogo Jefe Baby (marzo de 1955)

Colección Mar Oñate. Depositada en la Filmoteca Valenciana.

Conversación con Fernando Saludes (2 de abril de 2020)

El cine de Pérez Arroyo, <<http://grupoanimacion.upv.es/elcinedeperezarroyo/>>

Listín de películas para proyector Jefe (1956)

Tebeosfera, <www.tebeosfera.com>

FILMOGRAFÍA

El justiciero del espacio (MAPA, c. 1955)

Master Flying, la perforadora del espacio (Francisco Macián, 1955)

BIBLIOGRAFÍA

ARTIGAS, Jordi, *Francisco Macián. Els somnis d'un mag* (Barcelona, Editorial Pòrtic, 2005).

BENDEZZI, Giannalberto, *Animation: A World History Vol. II: The Birth of a Style-The Three Markets* (Florida, CRC Press/Taylor & Francis Group, 2016).

CANDEL, J. M^a. *Historia del dibujo animado español* (Murcia, Filmoteca Regional, 1993).

CEPRIÁ, Félix, GRACIA, Adolfo y LÓPEZ, Francisco, «Francisco Macián Blasco» (*Tebeosfera*, enero de 2021). Disponible en: <https://www.tebeosfera.com/autores/macian_blasco_francisco.html>

RODRÍGUEZ ESCUDERO, Susana, *El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2017).

EDERA, Bruno, *Una rareté cinematographique: le longmétrage d'animation* (inédito, 1971).

FERNÁNDEZ, Lluís, *Estudios Moro 1955-1970. El anuncio de la Modernidad* (Valencia, MuVIM, 2007).

GONZÁLEZ-MONAJ, Raúl, «El Estudio de dibujos animados CIFESA y las películas de Rigalt-Reyes» (*Con A de animación*, n.º 7, 2017), pp. 188-203. doi: [10.4995/caa.2017.7306](https://doi.org/10.4995/caa.2017.7306)

MANZANERA, María, *El cine de animación en España: largometrajes 1945-1985* (Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1992).

RODRÍGUEZ, José Antonio y VIÑOLO, Samuel, *Animación.es* (Madrid, Museo ABC, 2020).

Agradecimientos

Gracias al Dr. Ignacio Meneu por la revisión técnica de *El justiciero del espacio* y a la Dra. Susana Rodríguez por su generosa ayuda.

Recibido: 5 de enero de 2021

Aceptado para revisión por pares: 29 de mayo de 2021

Aceptado para publicación: 13 de marzo de 2022

Hacia una (re)definición del cine con muñecos: los cortometrajes realizados por el Teatro Libre Argentino de Títeres y Cinepa¹

Towards a (Re)definition of Puppet Cinema: Short Films made by the Teatro Libre Argentino de Títeres and Cinepa

BETTINA GIROTTI*

Universidad de Buenos Aires/CONICET

DOI: [10.15366/secuencias2023.056.003](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.056.003)

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos tres cortometrajes fruto del trabajo conjunto del Teatro Libre Argentino de Títeres (TLAT), dirigido por los artistas Mane Bernardo y Sarah Bianchi, y la productora Cinepa, dirigidos por Leonardo Goilenberg para los proyectores caseros CinepaVisión: *Caperucita Roja* (1949), *Los tres ositos* (1950) y *Los gnomos salvadores* (s.f.). Partimos de la hipótesis de que la libertad ofrecida por un medio como los proyectores caseros, a mitad de camino entre las proyecciones cinematográficas y el consumo hogareño, que más tarde se asociaría a la televisión, permitió realizar un trabajo de experimentación que ubica a estos cortometrajes en una zona de tensión que combina elementos característicos del cine de animación con muñecos y elementos cercanos al teatro filmado. Para ello, comenzaremos por delinear la trayectoria del TLAT, haciendo hincapié en su concepción de un teatro experimental. Luego analizaremos formalmente estos tres cortometrajes para finalmente avanzar sobre algunas reflexiones en torno a la presencia de los títeres en el cine y sus posibles vínculos con el cine de animación que nos permitan arribar a una (re)definición del cine con muñecos capaz de abarcar estos cortometrajes.

Palabras clave: cine de animación, películas de títeres, proyector casero, Teatro Libre Argentino de Títeres, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Cinepa, Leonardo Goilenberg.

ABSTRACT

In this paper we will analyse three short films directed by Leonardo Goilenberg, which are the result of the work of *Teatro Libre Argentino de Títeres* (TLAT) —formed by the

[a] **BETTINA GIROTTI** es Licenciada y Profesora en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, FFyL-UBA) y Doctora en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA) con beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es docente en la materia Semiología (UBA XXI), Literatura en las Artes Combinadas II/Pensamiento Audiovisual (FFyL-UBA) y Coordinadora Académica del Programa de Actualización en «Prácticas artísticas y política en América Latina». Integra el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (IIGG, FSOC-UBA) y el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación. Es jurado de los Premios Teatro del Mundo y del Premio Nacional de Títeres Javier Villafañe. Se especializa en teatro de títeres y objetos. Ha participado en numerosos congresos y publicado trabajos sobre el tema. Ha compilado *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas* (2015) y *Teatro independiente: historia y actualidad*, junto a Paula Ansaldo, María Fukelman y Jimena Trombetta (2017). E-mail: bettina.girotti@gmail.com

[1] Esta investigación ha sido posible gracias a la beca de investigación otorgada por el Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières) y la colaboración del Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» de la Ciudad de Buenos Aires.

artists Mane Bernardo and Sarah Bianchi, and the company Cinepa. They were created for the domestic projectors CinepaVisión, entitled: *Red Riding Hood* (Caperucita Roja, 1949), *The Three Bears* (Los tres ositos, 1950) and *The Savior Gnomes* (Los gnomos salvadores). We use as a starting point the hypothesis that the freedom offered by a medium such as home projectors—halfway between cinematographic projections and objects for domestic consumption, later associated with television—, allowed these artists to carry out an experimental work that locates these short films in a zone of tension that combines elements associated with puppet animation cinema and those elements close to the filmed theater. Bearing this in mind, we will begin by outlining the trajectory of TLAT, emphasizing its conception of experimental theater. Then, we will formally analyse these three short films with the aim to reflect on the presence of puppets in cinema and the possible links between them and animation, which will ultimately allow us to arrive at a (re)definition of puppet cinema.

Keywords: animation cinema, puppet films, domestic projector, Teatro Libre Argentino de Títeres, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Cinepa, Leonardo Goilenberg.

[2] Raúl Manrupe, *Breve historia del dibujo animado en Argentina* (Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2004), p. 112.

[3] A estas se agregan algunas «heredadas» de las relaciones entre teatro y cine, cuya innegable complejidad se traduce en una enorme cantidad de trabajos que abordan alguna de las dimensiones de este vínculo (muchos de los cuales han quedado desactualizados a causa de la rápida evolución del medio cinematográfico). En relación a discusiones conceptuales, puede servir de guía y de punto de partida el estudio de José Antonio Pérez Bowie en el que recupera algunas de las aportaciones teóricas más significativas sobre las relaciones entre teatro y cine, atendiendo especialmente a producciones españolas. Este autor ofrece un recorrido en términos de «influencias», primero del teatro en el cine, y luego su reverso, del cine en el teatro, a los que agrega el problema de las adaptaciones filmicas de obras teatrales. Véase José Antonio Pérez Bowie, «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º. 699-700, marzo-abril 2004), pp. 573-594.

[4] Laura Minici Zotti, *Il Rigoire del Nero: shilouttes e teatri d'ombra* (Padua, Grafiche Turato, 2006).

[5] A propósito del caso italiano, Federico Pacchioni afirma que el cine era una máquina de maravillas que combinaba ciencia y magia, y que vivió en ferias, plazas, circos y teatros, alternándose con entrenamientos musicales, teatro de variedades e incluso títeres. Véase Federico Pacchioni, «La contaminazione tra teatro di figura e cinema in *Che cosa sono le nuvole?*», en Fulvio Orsitto y Simona Wright (eds.), *Contaminazioni culturali: Musica, teatro, cinema e letteratura nell'italia contemporanea* (Manziana, Vecchiarelli, 2017), pp. 233-243.

[6] En 1910, Emile Cohl dirigió *Le tout petit Faust* (1910) el primer filme con muñecos (apenas dos años antes había dirigido *Fantasmagoría* obra que inaugura el dibujo animado). Pese a esta presencia que se remonta a los inicios del cine, a partir de los años 20

Introducción

El cine de animación, en especial aquel realizado con muñecos, es un campo poco explorado por la historiografía cultural argentina. Tal como afirma Raúl Manrupe «las características del trabajo, paciente y especialmente minucioso, más la ausencia dentro del país de especialistas en el tema, y también la escasa difusión de este material tal vez hayan hecho que este género permaneciera poco visto a lo largo de los años»².

En esta zona de oscuridad a la que el cine con muñecos ha sido relegado, las trayectorias de quienes exploraron este sendero se hilvanan con las de artistas de los títeres como Mane Bernardo y Sarah Bianchi, quienes a finales de los años cuarenta incursionaron en los medios audiovisuales. Al frente de Teatro Libre Argentino de Títeres (TLAT), fundado en 1947, estas titiriteras se dedicaron a experimentar con las posibilidades representacionales de los títeres. Así, además de ofrecer espectáculos teatrales, indagaron en la presencia de muñecos en la pantalla, de la mano de la productora Cinepa, encabezada por Leonardo Goilenberg.

Este diálogo con los medios audiovisuales no resulta extraño si consideramos que, a lo largo de la primera mitad de siglo XX, entre el mundo de los títeres y algunos campos artísticos consolidados y organizados, como el de las artes visuales y el teatral, comenzaron a tejerse redes de cooperación que derivaron en experiencias originales y novedosas. El mundo de los títeres presenta una serie de características que lo vinculan de una forma peculiar con las pantallas³. Entre estas se cuentan la continuidad entre el teatro de sombras y algunos dispositivos de precine basados en la proyección de siluetas⁴, como las linternas mágicas, y la incorporación del cine, en sus inicios, al mundo de los espectáculos callejeros o de feria⁵, lugares que resultaban sumamente propicios para el montaje de espectáculos ambulantes de títeres a raíz de la circulación constante de público. Ahora bien, si los vínculos del teatro de títeres con el de actores o con las artes visuales han sido explicados a partir de la misma definición del títere como un arte de la escena o de la dimensión plástica de los muñecos, la relación con el cine no se nos presenta de forma tan natural, pese a que la utilización de muñecos es prácticamente tan antigua como el medio mismo⁶.

En el presente trabajo analizaremos tres cortometrajes fruto del trabajo conjunto del TLAT de Bernardo y Bianchi y Cinepa para los proyectores caseros Cinepa Visión: *Caperucita Roja* (1949), *Los tres ositos* (1950) y *Los gnomos salvadores* (s.f.). Partimos de la hipótesis de que la libertad ofrecida por un medio como los proyectores caseros, a mitad de camino entre las proyecciones cinematográficas y el consumo hogareño que más tarde se asociaría a la televisión, permitió realizar un trabajo de experimentación que ubica a estos cortometrajes en una zona de tensión que combina elementos característicos del cine de animación con muñecos y elementos cercanos al teatro filmado. Para ello, comenzaremos por delinear la trayectoria del TLAT, haciendo hincapié en su concepción de un teatro experimental, luego analizaremos formalmente estos tres cortometrajes para finalmente avanzar sobre algunas reflexiones en torno a la presencia de los títeres en el cine y al cine de animación que nos permitan arribar a una (re)definición del cine con muñecos capaz de abarcar estos cortometrajes.

Teatro Libre Argentino de Títeres: experimentación y cruces con otras artes

La trayectoria de más de cuatro décadas como titiriteras de Mane Bernardo y Sarah

Bianchi desborda, claro está, la experiencia de los cortometrajes que se analizarán en el siguiente apartado: consideradas pioneras en el teatro de títeres en Argentina⁷, estas artistas lograron hacerse un lugar en el campo cultural porteño en tiempos en que las mujeres (así como los títeres) no lograban conquistar espacios de visibilidad.

En 1947, las titiriteras crearon el Teatro Libre Argentino de Títeres (TLAT). Pero para aquel momento, llevaban trabajando con títeres ya algunos años: en 1944, Bernardo⁸ había sido convocada para organizar el Teatro Nacional de Títeres (TNT) que tuvo como sede el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) ubicado en el entonces Teatro Nacional de Comedia (actual Teatro Nacional Cervantes) e invitó a Bianchi a realizar cabezas y decorados⁹. Este elenco ofreció obras para público infantil y para público adulto así como también talleres de formación. Además de las presentaciones realizadas en la sala del Instituto Nacional de Estudios Teatrales, el trabajo en espacios como asilos, hospitales, escuelas, fábricas y talleres, permitió la formación constante de público.

Apenas tres años después de haberse conformado, a finales de 1946, el TNT se disolvió. Aunque signada por la brevedad y por un final abrupto e inesperado, esta sería una de las experiencias inaugurales entre los elencos estables de títeres en el circuito dependiente del Estado. Esta disolución, sin embargo, no significaría el fin del trabajo compartido entre Bernardo y Bianchi: las artistas emprendieron la creación del Taller Libre para el Aprendizaje del Titiritero, un espacio destinado a la enseñanza y la formación de artistas. El nombre, que podía resumirse en la sigla «TLAT», fue acompañado por la imagen de un títere golpeando a otro con una cachiporra, con lo que esa sigla se convertía en la onomatopeya del golpe. La falta de público obligó a que el taller se transformara en un teatro y, para aprovechar la sigla, el logo y las tarjetas que ya habían impreso, modificaron algunas palabras: así nació el Teatro Libre Argentino de Títeres. La existencia del TLAT se extendió hasta 1954, cuando la dupla decidió cambiar su denominación por «Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi», nombre con el que trabajarían hasta la muerte de Bernardo en 1992.

En cuanto a su dimensión estética, las propuestas del TLAT (y de todos los proyectos encabezado por Bernardo y Bianchi) se inscribieron en un terreno «experimental»¹⁰. Términos como «imaginación» y «experimentación» aparecen de forma recurrente en los trabajos de Bernardo. En *Títtere: magia del teatro*, esta artista ofrecía una historia del teatro de títeres organizada en tres tiempos, definiendo al tercero como aquel que corresponde a aquellas manifestaciones en las cuales el títere se cruza con otras artes y en las que la imaginación adquiere un valor decisivo. La experimentación aparecía, entonces, como una característica interdisciplinaria¹¹.

Esta tendencia al diálogo con otras artes se observa con claridad en las trayectorias de las mismas Bernardo y Bianchi quienes, para el año 1947, contaban con una extensa labor tanto en el campo de las artes visuales, como en el teatro de actores y de títeres. La cualidad multifacética de estas artistas era recuperada en los medios gráficos. Así, en el semanario *El Hogar* se subrayaba la trayectoria plástica de ambas titiriteras, a quienes presentaba como «dos artistas argentinas, cuyos nombres han figurado repetidamente en nuestros salones de la capital y del interior con obras pictóricas de indudable mérito»¹² para luego trazar una relación entre títeres y artes visuales reseñando el primer trabajo presentado en la sala que el Instituto Francés de Estudios Superiores tenía en la Galería Van Riel, la primera galería de arte del país.

En aquel artículo se recuperaba, además, una experiencia desarrollada en la Universidad Nacional de Tucumán, en la que los títeres se combinaban con la danza

cuando el dibujo animado –sobre todo aquel producido en Estados Unidos– comience su momento de auge, los muñecos tomarán otros caminos. Véase Dick Tomasovic, «De la (sur)vie des marionnettes», en *La marionnette et le film d'animation* (Tournai, Centre de la Marionnette de la Communauté française de Belgique, 2010), pp. 25-29.

[7] Oscar H. Caamaño, en su trabajo «Dramaturgia para títeres en Argentina» propone una organización generacional de quienes se han dedicado a los títeres a lo largo del siglo XX en este país e inscribe a Mane Bernardo y Sarah Bianchi en lo que él denomina «generación de pioneros y fundadores» del moderno teatro de títeres en Argentina. Esta generación, a decir de Caamaño, estableció los modelos tanto en lo profesional, como en lo artístico. En ese sentido, el autor asocia el nombre de Javier Villafañe a un modo de producción andariego o itinerante, que privilegia el títere de guante, con un repertorio reducido, ligado a lo poético y a lo popular, y caracterizado por la economía de recursos técnicos. Por su parte, el trabajo de Bernardo, se ligaría a lo erudito por un lado y a lo escolar por otro, a un modelo de teatro estable, con amplitud de recursos e intencionalidad artística clara. Respecto a la generación de «pioneros» del teatro de títeres en Argentina y a sus antecedentes, véase Oscar H. Caamaño, «Dramaturgia para títeres en la Argentina» (*Tablas*, n.º 50, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, febrero 1996) y Bettina Girotti, «El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 12, diciembre 2015), pp. 174-193.

[8] Al momento de esta convocatoria, Bernardo se había recibido de maestra de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Profesora Superior de Grabado en la Escuela de Grabado Ernesto de la Cárcova y Profesora de Escultura en la Universidad de La Plata. También había fundado y dirigido La Cortina (además de realizar decorados y vestuarios para algunas obras de la agrupación) y había integrado «El retablo del Maese Pedro», agrupación dirigida por Ernesto Arancibia.

[9] Bettina Girotti, «Muñecos en el circuito oficial: El trabajo de Mane Bernardo en el Teatro Nacional de títeres (1944-1946)» (*Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, n.º XLII, mayo 2020), pp. 253-262.

[10] En este sentido, su labor se hilvana con aquella desempeñada en la Agrupación Teatral La Cortina, fundada en 1937 por María Rosa Oliver, Irene Lara, Alberto Valla y Bernardo y que en sus estatutos (redactados en 1940), se presentaba como «una agrupación artística organizada para la realización de teatro experimental». Jorge Dubatti, «Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los 'Estatutos' de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)» (*Anuario de Estética y Artes*, Año 4, Vol. IV, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Mar del Plata), p. 21.

[11] Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro* (Buenos Aires, Ediciones Culturales, 1963).

[12] Mario Briglia, «El Teatro Libre Argentino de Títeres. Obra de arte de Mane Bernardo y Sara Bianchi» (*El Hogar*, n.º 2152, 9 de febrero de 1951), p. 10.

[13] Mario Briglia, «El Teatro Libre Argentino de Títeres», p. 10.

[14] A lo largo de los años, el trabajo de experimentación desarrollado por Bernardo y Bianchi también les permitiría explorar y arribar a nuevas técnicas de manipulación, entre las que se destaca el trabajo con la mano desnuda en lo que las artistas denominaron «pantomima de manos». Al respecto, véase Bettina Girotti, «Las manos actrices de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina» (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 122, primavera 2023).

[15] Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro*, p. 93.

[16] Años más tarde, Bernardo y Bianchi trabajarían junto a Julio Ingenieros en un cortometraje titulado *Los pequeños amigos de Silvia*, donde se incorporaba la

a través de un muñeco danzante, invención de Bianchi. Según se explicaba, este muñeco —cuyos 60 centímetros de altura aseguraban su visibilidad en escenarios amplios— perfeccionaba «al títere de cachiporra, de escasos y duros movimientos, hasta permitirle el baile; pero no los dos o tres pasos figurativos, sino los más atrevidos giros, contorsiones, desplazamientos y posiciones variadas de belleza y plasticidad extraordinarias»¹³.

Como se dijo, la idea de experimentación aparece en los trabajos de Bernardo ligada al diálogo con otras artes, entre las que, claro está, se cuenta el cine¹⁴. De allí que dedicara sus esfuerzos a recuperar la presencia de muñecos en el cine argentino y a sus creadores argumentando que «con las nuevas técnicas artísticas expresivas el muñeco no podía quedar solo y abandonado y encontró quien lo introdujera con gran arte y expectativa en el mundo del cinematógrafo y también en el de la televisión»¹⁵. Para evidenciar la productividad del diálogo entre los títeres y los medios audiovisuales, Bernardo organizaba un listado que daba cuenta de la gran cantidad de experiencias de este tipo, destacando que, para comienzos de la década de los sesenta, la Argentina contaba con algunas obras cinematográficas con el muñeco como protagonista exclusivo¹⁶.

La nota de *El Hogar* mencionaba la alianza con Leonardo Goilenberg y Cinepa entre los hitos del TLAT. Esta unión pareció responder a algunas cuestiones sobre las que Bernardo ya venía reflexionando desde los años del TNT. Puede leerse en uno de los boletines editados por el INET:

La cinematografía trajo consigo una variación ampliada y reformada de los muñecos, presentándolos en un marco más completo, tanto en el aspecto técnico como artístico. En efecto: el mayor colorido, la sonoridad, la multiplicidad de escenarios, la variedad de nuevos tipos, etc., etc., al originar una verdadera «revolución» en la imaginación del niño, dotan al teatro de títeres de otras perspectivas y posibilidades mayores¹⁷.

Distanciándose de muchas de las preocupaciones respecto a los consumos infantiles que caracterizaron aquellos años y que advertían en el cine —y más tarde, en la televisión— contenidos que no resultaban apropiados para niñas y niños¹⁸, Bernardo observaba que estos medios podían ejercer una influencia positiva en el público infantil ya que estimulaban la imaginación —cuestión central para la autora, como se dijo. Pero sus reflexiones iban más lejos, al observar un rasgo positivo también para quienes se dedicaran al arte de los títeres ya que podían funcionar de manera complementaria:

Partiendo de la premisa de que los dibujos animados de ninguna manera gravitan desfavorablemente sobre el antiguo teatro de títeres, el titiritero hallará en ellos un complemento de sumo valor y una experiencia felizmente lograda, desde el momento que su función específica —educar y divertir al niño— adquiere renovado interés dignificando y perfeccionando su misión social y evitando el estancamiento pernicioso¹⁹.

Al igual que el TLAT, Cinepa había comenzado sus actividades en 1947. Presentada como «la primera productora argentina en 16mm», Cinepa llegaría a convertirse en la mayor empresa a nivel local en ocuparse del formato reducido²⁰. Además de los casos que aquí se analizarán, Cinepa se encargó de la producción y distribución de dibujos animados creados por importantes artistas locales de la animación como Juan Oliva,

José María Burone Bruché y Jorge Caro: así en 1947, Cinepa dio a conocer *El refrán animado*, una serie de películas de un minuto de duración (equivalente a un rollo) en blanco y negro realizada por Burone Bruché, en cuyo equipo se encontraba Caro, y se ocupó de la venta de viejas producciones de Oliva como *La caza del puma* (1940). Según explica Manrupe,

el éxito de este negocio tuvo como derivación el proyecto para 1950 de realizar una serie de cortos de un rollo con un personaje, a filmarse en 35 mm, en blanco y negro. Así nació Plácido, una vizcacha macho, de bombachas paisanas y alpargatas, de línea tal vez influida por otros animales de origen norteamericano como ardillas y conejos, humanizados y bípedos.

Pablo Leiva era el encargado de los guiones y la cámara, Francisco Blanco dibujaba los fondos, Claudio Forbac proveía la música y Rafael Iglesia era el ayudante de animación²¹.

Así, vieron la luz *Premio al valor*, *El último recurso* y *Puños de campeón* (este último se estrenaría en el Cine Teatro Ópera). Estas producciones fueron distribuidas en un mercado sumamente particular: los cortos de animación fueron comercializados y exhibición en los CinepaVisión «el juguete que hace cine». Este proyector hogareño de 16 mm, era fruto de «la inquietud comercial y artística de Leonardo Goilenberg, que supo ver en la clase media con algún poder adquisitivo una oportunidad en el mercado de las proyecciones caseras»²².

Aquella máquina de entretener presentada como un juguete capaz de hacer cine —o, mejor dicho, de llevar el cine a casa—, se ubicaba a mitad de camino entre el cine y la televisión: venía a cubrir un espacio vacante en los hogares, el espacio que algunos años más tarde ocuparía el televisor. Si bien la primera emisión pública en Argentina tuvo lugar el 17 de octubre de 1951²³, durante los primeros años las producciones televisivas fueron precarias y el aparato no llamaba la atención del gran público. Asimismo, el precio de los televisores y la falta de crecimiento del único canal durante sus primeros años de vida descontaron el uso doméstico que tuvo en otros países. No fue hasta los años sesenta que la televisión comenzaría a configurarse como un verdadero medio de comunicación de masas: la sociedad argentina demoró casi veinte años en apropiarse de aquel aparato, dos décadas a lo largo de las cuales se produjo un «pasaje de la tele-visión al televisor, es decir, de las utopías de transmisión de imágenes a distancia al electrodoméstico que aún no tenía un espacio propio en el hogar»²⁴. La lógica ritual asociada al consumo televisivo de los primeros años que prolongaba el consumo cinematográfico parecería haber condicionado el uso de proyectores caseros, aparatos capaces de llevar el cine a los hogares. En sus primeros años, el uso público del televisor era el más habitual y, en este escenario, niñas y niños aparecen como sus principales destinatarios ya que

tridimensionalidad. Esta producción fue resultado de un trabajo de experimentación realizado en diversas etapas: primero, la filmación tridimensional para ser vista sin anteojos especiales; luego, técnicas que hicieran posible hacer desaparecer en los hilos de las marionetas; y, por último, trabajaron incorporando estas últimas a un decorado de tamaño natural, donde se viera la desproporción entre las cosas y esos pequeños seres que se movían a su alrededor. *Los pequeños amigos de Silvia* fue filmado hacia finales de 1964 en la casa de Ingenieros y obtuvo una mención especial del Festival Internacional de Cine. Véase Mane Bernardo y Sarah Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas* (Buenos Aires, Tu Llave, 1991).

[17] «Vida y alma de los títeres del Instituto» (*Boletín de Estudios de Teatro*, Año IV, Tomo IV, n.º 14, 1946), p. 162.

[18] Estas preocupaciones han quedado evidenciadas, por ejemplo, en los Congresos Pan Americanos del Niño. En su reseña sobre la primera etapa (1916-1942), Donna Guy indica que las leyes y códigos propuestos por estos congresos trataron una amplia variedad de temas entre los que enumera: cuestiones sanitarias de mortalidad y abandono infantil, delincuencia juvenil, niños en situación de calle, jóvenes trabajadores o la influencia de individuos, grupos o espectáculos inmorales como películas o piezas de teatro. Donna Guy, «The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America» (*Journal of Family History*, Vol. 23, n.º 3, julio 1998), pp. 272-291.

[19] «Vida y alma de los títeres del Instituto», p. 162.

[20] «Dibujos eran los de antes», *30 Festival de Cine de Mar del Plata* (2015), p. 17.

[21] Raúl Manrupe, *Breve historia*, p. 35.

[22] Julia Bermúdez, «Pioneros de la animación en la Argentina: Los casos de Cristiani y Cinepa», en María Sandra Furelos (comp.), *Pensar la cultura* (Buenos Aires, Universidad Maimónides, 2014), p. 49.



«Cine en casa al alcance de todos!». Publicidad del proyector de 16 mm de Casa América. Fuente: revista *Billiken*, c.1940.

Muchas horas de alegría!

Gracias al "Cine Star" es posible ver en todos los hogares películas de dibujos animados.

Precio del equipo completo, con 1 película ovalada \$ 9,90

Precio de cada película, en negro: \$ 0,80; en colores: \$ 1,40 (Más de 40 títulos para elegir)

Reúna a sus amiguitos en su propia casa para ver cine

Patrocinado por CASA ATLÁNTIDA, Florida 543, Buenos Aires. — Precio del aparato, copiar \$ 1,50 para Este.

«Muchas horas de alegría». Publicidad de «Cine Star», comercializado por Casa Atlántida. Fuente: revista *Billiken*, c.1940.

También en tu zapatito lo pondremos

Ahora es el momento de pedir a los Reyes Magos el

CINE STAR

Con seguridad que lo pondrán en tu zapatito, porque es muy lindo y ellos pueden conseguirlo con facilidad.

CINE STAR

El juguete más divertido, para que muchos niños juntos pasen horas de alegría en compañía de sus mejores amiguitos, viendo películas de dibujos animados.

TÍTULOS DE LAS PELÍCULAS

1— Pamba	12— Los Enanos del Bosque
2— El Sombrero	13— El Buzo del Mágico
3— La Leona y la Tortuga	14— Copacabana Rajá
4— Nido Guardado	15— El Herero Loco
5— Los Chuchitos	16— El Comedor de Papas
6— Una Lección de Equitación	17— La Casaca
7— Banderos de Oro	18— Alicia y el Pajamaco
8— El Mono y el Tigre	19— El Manteo de Oro
9— El País de los Juguetes	20— La Bata del Circo
10— El Gallo Victorioso	21— Un Paso en Este
11— Los Papitos y el Carro	22— Golpe
	23— El Mono y la Leona

Precio de cada uno en negro \$ 0,80 en colores \$ 1,40

Una exclusividad de **Casa Atlántida**
FLORIDA 643
y SUCURSAL CARRETERO 729
BUENOS AIRES.

El regalo más lindo que puede recibir un niño es un Cine Star. ¡Pídelo hoy!

«También en tu zapatito lo pondremos». Publicidad de «Cine Star», comercializado por Casa Atlántida. Fuente: revista *Billiken*, n.º 1101, 23 diciembre 1940, p. 35.

[23] En aquella oportunidad se transmitió el acto del Día de la Lealtad, realizado en Plaza de Mayo. El entonces director de Radio Belgrano, Jaime Yankelevich, había viajado a Estados Unidos para adquirir los equipos que se usarían en el primer canal de televisión del país. También habían ingresado entre 400 y 5.000 aparatos receptores, «que solo en una ínfima proporción se encontraban instalados en los hogares porteños. Las vidrieras eran su espacio privilegiado y lo serían aún por un buen tiempo». Mirta Varela, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna* (Buenos Aires, Edhasa, 2005), p. 30.

[24] Mirta Varela, *La televisión criolla*, p. 14.

[25] Inés Pérez, *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana (1940-1970)* (Buenos Aires, Biblos, 2012).

[26] En su biografía, *Cuatro manos y dos manitas*, y en *Títtere: magia del teatro* sólo se mencionan los dos primeros cortometrajes, *Caperucita Roja* y *Los*

eran quienes la habían esperado con mayor ansiedad²⁵. Esta espera había sido acompañada por un repertorio de aparatos que pudieron haber funcionado como paso intermedio entre el consumo de producciones audiovisuales fuera del hogar y el nuevo electrodoméstico, tal como se desprende de las páginas de algunas revistas infantiles en las que se anunciaban constantemente estos dispositivos.

De estas publicidades no solo se desprende la variedad de modelos comercializados, sino también el repertorio ofrecido: películas de Shirley Temple «ídolo de los niños»; dibujos animados como Betty Boop, el Gato Félix y personajes de Disney; las comedias de Buster Keaton o «La serie completa de Charles Chaplin». Al igual que estos otros proyectores, el repertorio de CinepaVisión apuntó a un público infantil, pero en lugar de apelar a personajes y películas ampliamente conocidos, como se ha dicho, la empresa decidió ofrecer un repertorio original producido de forma local entre los que se cuentan, entre otras, las producciones de Oliva, Burone Bruché y Caro antes mencionadas. La participación del TLAT incorporó un elemento que hizo a este repertorio aún más singular: la «actuación» de muñecos, protagonistas exclusivos de aquellas historias.

Bernardo y Bianchi realizaron junto a la productora y distribuidora Cinepa tres cortometrajes con muñecos en formato 16 mm, *Caperucita roja* (1949), *Los tres ositos* (1950) y *Los gnomos salvadores* (s.f.)²⁶. La idea del «cine en casa» enlaza no solo con la instancia de recepción, es decir con la proyección casera, sino la posibilidad de pensar una continuidad entre estas producciones y el llamado cine clásico, un modelo esencialmente narrativo cuya estructura se caracteriza por una organización secuencial, una sucesión de imágenes que sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario; una composición visual que resulta estable y omnisciente y

que oculta el trabajo de escritura (de ahí la calificación de transparente) y que ubica al público como centro privilegiado al que no debe escapársele aquello que es relevante para la comprensión del relato.

Si bien este modelo funcionará como premisa para acercarnos a estas producciones, estas películas ofrecieron un modo específico de mostrar la actuación de los muñecos que interfirió con aquel modelo, especialmente en lo que respecta a la estabilidad de la composición visual y a la información ofrecida para la comprensión de la historia. Para observar esas interferencias es preciso adentrarnos en el análisis de los mismos.

¿Títeres que no son títeres?

I. *Caperucita Roja*

La cooperación entre el TLAT y Cinepa era anunciada en el número de noviembre de 1949 de la revista *Sintonía*:

Una interesante novedad nos presentará el mes próximo la Productora «Cinepa»; se trata de una versión libre del famoso cuento «Caperucita Roja» realizado totalmente en 16 mm. Con el concurso del Teatro Libre Argentino de Títeres que dirigen Mane Bernardo y Sarah Bianchi, y en versión muda y sonora.

El film ha sido íntegramente rodado en los sets de Cinepa, en blanco y negro y en color, bajo la dirección del jefe de producción de dicha empresa el señor Leonardo Goilenberg, a quien pertenece también el encuadre, actuando como iluminador W. Lesky y O. Segarra.

El film tiene una duración aproximada de 10 minutos. También se hará un compendio de 30 metros para los pequeños proyectores²⁷.

Goilenberg había realizado algunos intentos en el cine con muñecos con anterioridad y, aparte de la dirección y el encuadre, en *Caperucita Roja* se encargó del guion y la música. Además de Lesky y Segarra, el equipo técnico se completó con Lado en la cámara. No solo se rodaron las versiones muda y sonora en blanco y negro, sino también una versión en color, pero esta última no llegaría a concretarse.

En el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» de la ciudad de Buenos Aires²⁸ se conserva una de las versiones de 30 metros (que se traducen en poco más de dos minutos y medio de duración) a partir de la cual pueden delinearse algunas características de este cortometraje. Bernardo lo definió como un trabajo «con más ingenio que medios» a raíz de la utilización de sets improvisados, decorados pintados y mezclados con ramas y plantas naturales. Lo improvisado de los sets se hacía evidente en la forma en la que tuvieron que trabajar quienes manipularon los muñecos, Osvaldo Pacheco y Sarah Bianchi, que debieron permanecer de rodillas o en el suelo para mover los personajes o mantenerlos inmóviles para los trucos. Para los personajes, se utilizaron títeres de guante que las artistas tenían en su taller, es decir, títeres que habían sido fabricados para un espectáculo teatral.

La película comienza con una placa de la productora —en la que se lee «Cinepa presenta»— seguida de otra que anuncia el título «Caperucita Roja», bajo el cual se indica la intervención del TLAT y los nombres de Mane Bernardo y Sarah Bianchi. Esta placa incluía el dibujo de dos títeres de cachiporra que reproducían la tradicional escena del golpe elegido para ilustrar el logo de la compañía de títeres: un muñeco abatido sobre lo que simulaba ser el borde del retablo mientras el segundo sostiene en alto un garrote.

tres ositos. Sin embargo, hemos encontrado en el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» una tercera producción *Los gnomos salvadores*, firmada por la productora y el TLAT.

[27] Mane Bernardo y Sarah Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, p. 67.

[28] Julia Bermúdez se ha referido a la colección de Cinepa conservada en el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken». La colección consta de aproximadamente 180 latas de cortos y fragmentos filmicos que pertenecían a la productora y distribuidora, principalmente con material de los años 50, y tiene entre sus piezas más valiosas obras de Oliva, Burone Bruché y Caro. Esta colección reúne material de animación argentina, cortos documentales culturales, pedagógicos, institucionales, musicales e incluso algunos de los cortometrajes de las comedias de cine mudo, que la productora distribuía en Argentina y en otros países latinoamericanos. Está integrada por material sonoro y mudo, en 16 y 35 mm, en nitrato y en acetato.



Placa de título. *Caperucita Roja* (Leonardo Goilenberg, 1949).

leer, pero no excluía a quienes todavía no hubieran aprendido: la cantidad de placas otorgada al ejercicio de lectura tenía un lugar secundario, a la vez que la información que estas vehiculizaban podía ser fácilmente saldada dada la popularidad del cuento de *Caperucita Roja*.

Los planos utilizados a lo largo de los casi dos minutos del cortometraje responden en gran parte a la narración característica del cine clásico. Tal es el caso de los planos situacionales que permiten ubicar espacialmente a los personajes, así como los cambios de lugar o el pasaje exterior/interior. Luego de la presentación, otra placa nos ubica en la situación («llevando unos pastelitos a su abuelita enferma, *Caperucita Roja* se internó en el bosque...»). Inmediatamente, un plano general nos muestra a *Caperucita* deambulando entre los árboles. Conforme el personaje se desplaza, la cámara la sigue, mostrando el bosque, hasta abandonarla para dar cuenta de la presencia del lobo. Este, vestido con saco y sombrero, sostiene un libro en cuya tapa puede leerse, *Caperucita Roja*, como guiño al público. La humanización del lobo no solo descansaba en su vestuario, sino en la pipa que sostenía en su boca y de la cual se hacía salir humo²⁹, efecto que se acentuaba a través de un primer plano al muñeco. Estas presentaciones finalizan con una nueva placa que condensa el diálogo entre ambos personajes y que da pie al siguiente momento («El lobo le aconseja juntar flores para la abuela»). Sin embargo, observamos algunos elementos «disruptivos» que rompen con este modelo. Ya en esta primera escena se observa una tendencia a los cambios rápidos en los tamaños de los planos, así como los saltos de eje y las angulaciones de la cámara, todos estos, elementos que colaboran en desestabilizar la imagen.

Comienza entonces el segundo momento del cortometraje, el cual reúne los episodios en torno al ataque del lobo y la sustitución de identidad. En esta secuencia, los cambios rápidos en los tamaños de planos, saltos de eje y angulación no solo continuarán, sino que se volverán más frecuentes, especialmente en las escenas que tienen como escenario la casa de la abuela. La secuencia se inaugura con *Caperucita* que, atendiendo al consejo del lobo, junta flores para su abuela: un plano general muestra a la niña, y luego vemos un plano detalle de su mano que acaba de tomar una flor, la cámara la sigue con un leve paneo hacia arriba, pero sin modificar su ubicación, con lo que el plano se torna levemente contrapicado.

Ya en la casa de la abuela, los planos generales nos permiten ubicarnos espacialmente. Un montaje alternado nos muestra de un lado al lobo y del otro a la abuela, primero a través de la distinción exterior/interior. Así se contraponen, primero un plano general del exterior de la casa en el que vemos llegar al lobo al plano general en forma de paneo del interior de la casa, en el que podemos ver la organización del espacio y el trayecto que los personajes deberán recorrer desde la entrada hasta la cama de

[29] Este tipo de acción era frecuente en el teatro de marionetas (o títeres de hilo) en el cual la síntesis que caracteriza a los títeres de guante es desplazada por una búsqueda de realismo, tanto en la construcción como en el movimiento de los muñecos. El público argentino había podido ver esta escena en los espectáculos de los famosos Piccoli de Podrecca, compañía italiana que se estableció en el país durante la década del 40, y, de forma más masiva, en la participación de la compañía en la película *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese, 1946).



Fotograma del cortometraje *Caperucita Roja* (Leonardo Goilenberg, 1949).



El lobo se abalanza sobre Caperucita (*Caperucita Roja*, Leonardo Goilenberg, 1949).

la abuela. En este recorrido, también podemos ver el grado de detalle con el cual se construyó la escenografía: varios muebles, objetos sobre la mesa y cuadros y estanterías sobre la pared.

El tamaño de plano se va reduciendo conforme avanza la acción para acentuar la tensión. A esto se sumarán bruscos saltos de eje que dan cuenta de la violencia condensada en esta escena: vemos al lobo golpear la puerta e, inmediatamente, un primer plano de la abuela despertándose, pero la cámara ahora se ubica de forma oblicua. La escena finaliza con un plano del lobo en el interior de la casa, en el que vemos cómo se dirige hacia la cama de la abuela e inmediatamente se reproduce el punto de vista de esta última: un primer plano del villano, fuera de foco, que se acerca hacia la cámara. Así, a los recursos utilizados en el momento inicial para desestabilizar la imagen se suma aquí la pérdida de la nitidez.

Una placa que indica «mientras tanto» pone fin a esta escena y da comienzo a la siguiente, en la cual vemos la llegada de Caperucita. Nuevamente, se suceden una serie de planos donde la cámara se ubica en distintas alturas, posiciones y ángulos: un contrapicado, donde la dirección de la cámara traza una diagonal de derecha a izquierda, en el que vemos a Caperucita dejar su canasta sobre la mesa, es seguido de un plano picado, en el que vemos a este mismo personaje junto a la cama, luego un plano de frente a la situación y finalmente un plano subjetivo que da cuenta de la perspectiva de Caperucita cuando el lobo salta sobre ella. La acción de los muñecos reproduce un gesto característico del títere de guante y con ello remite directamente a la actuación teatral.

Luego de esta secuencia, un fundido a negro que nos permite intuir el paso de tiempo nos muestra la llegada del leñador al lugar: camina por el bosque, luego se asoma al interior de la vivienda, ingresa y se dirige a la cama de la abuela. Con un movimiento similar al de un golpe de garrote, ataca al lobo (presumimos que se trata de este personaje, ya que el leñador se encuentra de espaldas y bloquea la visión) y un nuevo fundido a negro (el segundo y último de esta versión) nos muestra ahora al leñador abrazándose a la abuela y a Caperucita.

La descripción detallada de los planos utilizados en *Caperucita Roja* pone en evidencia la complejidad de la narración audiovisual. Si bien podemos establecer una continuidad entre la narración característica del cine clásico y los tamaños del plano, la posición de la cámara y el montaje utilizados en esta primera experiencia con Cinepa, lo cierto es que en varias ocasiones estos se intercalan con algunos contrapicados o

picados y saltos de eje que difícilmente responden a las leyes de ese modelo narrativo y que atentan contra la construcción de una imagen estable. Sin negar que estos procedimientos puedan encontrar su explicación en decisiones estilísticas de Goilenberg, lo cierto es que muchos de ellos permiten disimular la manipulación de los títeres y a quienes están detrás de ellos.

II. *Los tres ositos*

Luego de esta experiencia, en 1950, el TLAT y Cinepa realizaron un nuevo cortometraje con muñecos, *Los tres ositos*. En esta oportunidad, se utilizaron decorados y títeres de guante realizados por Bernardo y Bianchi expresamente para cine. Adolfo A. Vizzini tuvo a su cargo la dirección de fotografía, mientras que los sets e iluminación fueron realizados con «sistemas cinematográficos bastante completos»³⁰. Al igual que en el cortometraje anterior, la dirección, el encuadre, el guion y la música estuvieron a cargo de Goilenberg. Según palabras de la propia Bernardo, pese a que esta película

contó con algunas tomas muy logradas, adoleció de confusión en su compaginación final; se filmaron demasiados metros para luego llevarla a los treinta que tiene la película y, sin duda, con los mismos elementos con que contó, pudo haberse logrado algo muy superior. No obstante, Goilenberg tiene el privilegio de haber dado a la cinematografía comercial dos películas argentinas de muñecos y no hay que olvidarlo en la historia de nuestro cine³¹.

Tal como sucedía con *Caperucita Roja*, el cortometraje iniciaba con una placa de Cinepa, seguida por el título del filme. Pero, a diferencia de la experiencia anterior, esta última estaba más elaborada: se incorpora a los ositos a los que se alude en el título de la historia y estos se ubican alrededor del texto mirando hacia el centro del plano haciendo de marco.

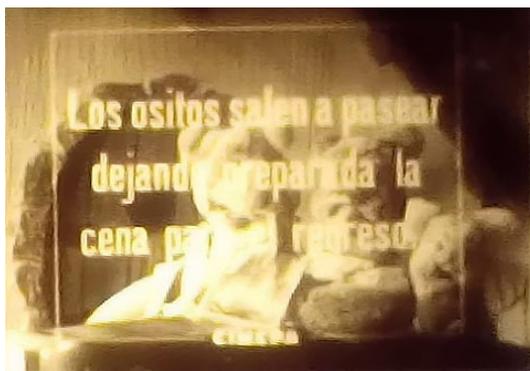
También las placas de los intertítulos sufrieron algunas variaciones. Ya no solo vehiculizan los textos-narración, sino que permiten incorporar diálogos. En estos últimos, los textos se imprimen directamente sobre la imagen en movimiento, funcionando así como subtítulos que recuperan los dichos de los personajes. Los textos-narración, por su parte, pueden dividirse en dos subtipos: aquellos que se utilizan para incorporar algún tipo de elipsis temporal, en los que los textos se disponen sobre un fondo negro, y aquellos que ilustran lo que está sucediendo, de forma similar a los subtítulos.

[30] Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro*, p. 96.

[31] Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro*, p. 96.



Placa de título. *Los tres ositos* (Leonardo Goilenberg, 1950).



Placa texto-narración. *Los tres ositos* (Leonardo Goilenberg, 1950).

La primera escena nos muestra a los tres osos en un plano medio junto a una mesa. Inmediatamente, una placa se imprime sobre ellos dándonos a conocer que salen a pasear dejando preparada la cena para cuando regresen. La placa desaparece mientras el plano se va abriendo, dejándonos observar la composición de la casa.

Vemos luego un plano general del bosque y a los tres ositos subidos a un auto y a este le sigue una placa anuncia que el día ha terminado («Por la noche, al regresar»). Luego de esta, se ven una serie de planos detalle en picado de los platos, entre los cuales se intercalan planos de los osos, dando así cuenta de que el plano anterior correspondía en realidad al punto de vista de cada uno de ellos. En esta escena, se utilizan también las placas-subtítulo: el plano de cada uno de los osos es acompañado por aquello que dice («Alguien tocó mi cena», «Alguien probó mi cena» y «Alguien se comió mi cena»). Se incorpora así la gradualidad que caracteriza al cuento, en el cual una misma acción u objeto se repite con una ligera variación que se justifica por el tamaño del oso, y que en este corto aparece de forma apenas aludida. Aunque esta es la escena en que más claro se ve, está en un segundo plano y apenas resaltada, a diferencia del cuento, en la cual funciona como *leitmotiv*. También en la secuencia se recurre al salto de eje para ir mostrando a cada uno de los personajes, pero, a diferencia de *Caperucita Roja*, la velocidad y el cambio de posición de la cámara parece más matizado: percibimos aún cierta inestabilidad entre los planos, pero su intensidad se ha reducido.

La advertencia de la llegada de la noche, que se traduce en abruptos cambios en la iluminación respecto de la secuencia anterior, tiene su corolario en el plano que nos muestra las sombras de los tres personajes subiendo una escalera. Sobre esta imagen, una placa-transparente anuncia que han hallado a la niña durmiendo («Al subir descubren al culpable»). Las sombras de los osos se convierten en los propios osos, a quienes vemos de espaldas dirigirse a sus habitaciones. Inmediatamente una placa sobre fondo negro introduce una elipsis temporal que sitúa la próxima escena la mañana siguiente («Como son ositos de buenos sentimientos esperan la mañana para resolver la cuestión»). Vemos entonces a la niña durmiendo en plano picado (quizá atribuible al punto de vista de uno de los osos), que se despierta, y luego una serie de planos de cada uno de los osos que se suceden rápidamente, para cerrar el círculo con un nuevo plano de la niña que, ante la sorpresa, se esconde bajo las sábanas. Enseguida, los osos se acercan a ella, y una placa subtítulo recupera aquello que dicen: le explican que son amigos, que no debe asustarse. La niña les cuenta cómo ha llegado hasta allí y, después de que los animales le ofrecen ayudarla, un plano general del exterior de la casa nos muestra a los ositos y la niña subidos a un auto que se aleja.

Con este nuevo cortometraje, el trabajo de Cinepa y el TLAT parece haber dado con una forma narrativa más «elaborada» en la que se construía una suerte de norma estilística para la información volcada en las distintas placas: aunque la comprensión del público podría estar «asegurada» a partir de la popularidad del cuento original, lo cierto es que es posible observar esfuerzos para evitar confusiones. Asimismo, el montaje se estabilizaba dejando de lado los saltos y angulaciones que habían caracterizado la producción anterior y esto quizá pueda explicarse —al igual que en *Caperucita Roja*— a partir de la factura de los muñecos y la escenografía, realizados especialmente para este rodaje.



Dichos de los personajes. *Los tres ositos* (Leonardo Goilenberg, 1950).

III. *Los gnomos salvadores*

Si bien en el apartado dedicado a los muñecos en el cine y sus creadores que Bernardo incorporó en *Títtere: magia del teatro* y en *Cuatro manos y dos manitas*, la experiencia con Cinepa se recortaba a estos dos cortometrajes, existe un tercero, *Los gnomos salvadores*.

Al igual que sucedía con *Caperucita Roja* y *Los tres ositos*, en la placa del título se indica la intervención del TLAT, dando cuenta del lugar protagónico de la compañía. Las placas también demuestran un grado mayor de elaboración respecto de *Caperucita Roja*, al disponer el título del filme y la participación de la compañía de títeres sobre un fondo ilustrado por árboles y vegetación.

Si bien el elemento fantástico se adivina en el título, a diferencia de los dos casos revisados anteriormente, la relación con el universo de los cuentos no resulta directa. La trama es sencilla: una niña sale a cazar mariposas, desobedeciendo a su madre, y olvida el paso del tiempo; cuando se hace de noche unos gnomos la encuentran llorando porque no puede regresar a su casa y deciden ayudarla. Quizá haya sido la simplicidad del conflicto o la debilidad del argumento lo que motivó a las artistas a dejar de lado esta producción.

Luego de una placa (firmada por Cinepa, como en *Los tres ositos*, aunque sobre fondo negro) que nos presenta a la protagonista y el «conflicto», vemos a la pequeña correr por el bosque con una red persiguiendo a una mariposa a través de distintos planos y posiciones de la cámara, aunque como regla general se ha respetado una suerte de cuarta pared, atenuando así la desestabilización fruto de los saltos de eje y la discontinuidad entre planos. El bosque está construido con ramas y follaje natural, pero también incorpora un telón pintado en el fondo. Tanto el títere utilizado como el entorno que la rodea nos remiten al primer cortometraje: la muñeca pareciera ser la misma.

Luego de seguir a la pequeña por el bosque, dos nuevas placas (también firmadas por Cinepa) nos cuentan que se ha hecho de noche y nos trasladan a los hongos gigantes donde los gnomos del bosque tienen su morada. Un paneo vertical nos muestra sus casas: dos hongos con puertas y ventanas a través de las cuales, finalizado el movimiento de la cámara, veremos que se encienden las luces. A partir de esta escena observaremos cambios en la iluminación: marcados contraluces, sombras pronunciadas y un escenario más oscuro



Placa de título. *Los gnomos salvadores* (s.f.).

A continuación de una serie de planos donde vemos a los gnomos recorrer el bosque jugando, un acercamiento a los muñecos nos permite verlos con más claridad, justo en el momento en que escuchan a la niña llorando y un paneo, ahora horizontal, que reproduce la dirección de la mirada recorre la distancia entre estos personajes. Pasado el susto de la niña ante la llegada de los gnomos, luego de un primer plano de las cabezas de cada uno de los muñecos, una placa sin firmar, parece reproducir los dichos de la pequeña, quien entre risas les dice a los gnomos que quiere volver a su casa. En esta breve sucesión se detecta una suerte de convención para diferenciar aquellos textos que corresponden a la voz de un narrador y aquellos que corresponden a los diálogos de los personajes: los primeros serán siempre vehiculizados



La pequeña protagonista juega en el bosque. *Los gnomos salvadores* (s.f.).



Primer plano de uno de los gnomos. *Los gnomos salvadores* (s.f.).

en placas firmadas por Cinepa, mientras que los segundos se mostrarán en placas donde el texto se disponga en la parte inferior de la pantalla, ya sin firma, y seguidos de primeros planos a los muñecos. En ese sentido, podemos intuir en esta utilización de las placas una suerte de antecedente del uso que se hará de las mismas en *Los tres ositos*.

Los gnomos se ofrecen a ayudarla y vemos a los tres personajes caminando de la mano por el bosque hasta la casa de la niña. Luego de recordarle la enseñanza de este episodio (no alejarse sin permiso) y la promesa de la protagonista, siguiendo la convención establecida, los personajes se abrazan y vemos la placa «Fin».

Aunque en el cortometraje no hay ninguna indicación de su fecha de realización, algunos elementos nos permiten situar entre *Caperucita Roja* y *Los tres ositos*, una suerte de ensayo para el segundo cortometraje. Aparecen aquí algunos elementos como la placa de presentación del corto y el trabajo con la iluminación. Han prácticamente desaparecido los saltos de eje que, intuimos, respondían a esconder a los manipuladores en *Caperucita Roja*. Si bien podemos ver algunos en las secuencias de diálogo, entendemos que en este caso responden a aquella convención.

En estos tres trabajos observamos una marcada intención de Bernardo, Bianchi y Goilenberg por encontrar un modo de actuación para los títeres en la pantalla que fuera más allá de la filmación de un espectáculo teatral. Aunque fueron pensadas para un «cine en casa», tal como publicitaba el proyector, e incorporaron elementos del modelo clásico de narración cinematográfica, estas producciones propusieron un modo específico de actuación en el que se intentó disimular la cualidad artificial del títere, cuya consecuencia principal sería la desestabilización de la imagen, a la vez que se lo convertía en el único protagonista.

¿Películas de títeres? Coordenadas teóricas para entender el diálogo títeres-cine

Si bien es posible encontrar varios trabajos sobre la utilización de muñecos en el cine, y estos comparten algunas precisiones técnicas respecto al rodaje (junto a las cuales se deslizan más o menos explícitamente consejos sobre



Los gnomos llevan a la pequeña a su casa. *Los gnomos salvadores* (s.f.).

cómo realizar filmes de este tipo) lo cierto es que estos se han concentrado en el cine de animación, particularmente en la técnica conocida como *stop-motion*, que se basa en la fotografía cuadro a cuadro (de allí que también se la conozca con ese término), a través de la cual se captura el resultado de la manipulación de objetos, muñecos, recortes o personas³². Del mismo modo, muchos de los trabajos que abordan la presencia de muñecos en el cine incorporando la trayectoria de titiriteras o titiriteros, han centrado su atención en las trayectorias de artistas como Jiri Trnka o Bretislav Pojar, pero poco dicen sobre lo titiritesco de estas experiencias audiovisuales.

Hasta aquí se ha hablado de «cine con muñecos» y con ello, esquivado —aunque más no sea provisoriamente— un problema de definición: ¿pueden las figuras utilizadas en la animación cuadro a cuadro ser consideradas títeres? Si en la distribución terminológica la palabra «animación» ha quedado asociada a las técnicas de animación cinematográficas y, con ello, la palabra «manipulación» ha quedado circunscripta a la escena, ¿cómo podemos denominar a las películas producidas por el TLAT y Cinepa?

Respondiendo al primero de estos interrogantes, Steve Tillis afirma que estas figuras son objetos materiales precisamente en el mismo sentido que los títeres³³. Sus principios de construcción son idénticos: la fabricación de un cuerpo, con determinados puntos de articulación y determinadas propiedades superficiales. También la manipulación es bastante similar, ya que se funda en el movimiento físico de una o varias partes, dando paso de una posición a otra. Si hasta aquí las diferencias son de grado antes que de tipo, existe una cuestión significativa e invariable que reside en el proceso de animación: las figuras de *stop-motion* no pueden ser operadas en tiempo real (ni en nada parecido a ello). La figura sin ningún medio de control visible es colocada en una pose particular y capturada en un fotograma. Luego, se acomoda en una pose apenas diferente y se toma una nueva captura. Esta secuencia se reitera hasta completar la cantidad de fotogramas. La velocidad de proyección genera la ilusión de que el objeto se está moviendo, aunque en realidad la cámara no filmó ningún movimiento *per se* de aquel objeto, sino una secuencia de posiciones estáticas. El movimiento que vemos en la pantalla no está siendo reproducido en lo absoluto, sino producido por primera vez a través del proyector en el mismo acto de proyección. Así, a diferencia del títere, la manipulación no tiene lugar frente al público, ni frente a una cámara que tome el lugar del público, sino que está «escondida» entre los fotogramas individuales del filme. Lo que la audiencia ve no es un movimiento que ha sido registrado, sino la ilusión de movimiento creado a través de la filmación y la proyección.

El término «animación» adquiere entonces otras características que responden al cambio de estatuto del movimiento,

mientras que en el cine es doble, movimiento de los actores en escena y movimiento de la cámara, y ambos son fraccionados en la captura fotográfica; en el cine de animación el movimiento es una sucesión de imágenes estáticas y múltiples que crean sensación de dinamismo. La referencia, el objeto captado por la cámara, tiene características diferentes, uno debe ser animado por la edición, mientras que el movimiento del otro debe ser capturado como tal³⁴.

Respecto a la segunda cuestión, podemos rastrear una respuesta entre las reflexiones de algunos artistas de los títeres que, al igual que Bernardo y Bianchi incursionaron en los medios audiovisuales y comenzaron a preguntarse sobre las posibilidades de estos cruces mientras observaban cómo se iban moldeando

[32] La naturaleza del objeto fotografiado permite definir distintas subtécnicas: *puppet animation* (con muñecos de distintos materiales), *claymation* (plastilina), *pixilation* (personas), *object motion* (objetos no diseñados para ser animados), *cut out* (recortes de papel, cartón o muñecos planos articulados), *graphic animation* (imágenes bidimensionales, como fotografías y material gráfico, no se componen representaciones visuales a partir de las imágenes, sino que se usan las mismas en *display*), entre otras.

[33] Steve Tillis, «The Art of Puppetry in the Age of Media Production», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), pp. 172-185.

[34] María Alejandra Alonso, «Encasillar al dibujo animado» (*Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013), pp. 4-5.

estos nuevos medios. En una serie de conferencias dedicadas al teatro de títeres y sus vínculos con otros dominios del arte, en particular el cine y la televisión (tal es la traducción literal) artistas provenientes de Francia, Inglaterra, Yugoslavia, Rumania, Polonia, Estados Unidos y la República Federal Alemana se ocuparon de reflexionar acerca de la incipiente articulación entre el mundo de los títeres y los medios audiovisuales.

En estas discusiones se deslizaba una categoría que, a primera vista, podría resultar un tanto borrosa: «película de títeres» (*film de marionnettes*). Según explicaba Jan Bussell³⁵, en estas películas las técnicas de manipulación, es decir, las técnicas titiriteras, se nivelaban con las técnicas y procedimientos cinematográficos:

La película, preparada con la técnica de *stop motion*, con todo su encanto e ingeniosas ideas, no puede considerarse una auténtica película de títeres. El uso del término «película de títeres» es en este caso un malentendido. [...]. Una película de títeres es una película basada en el arte del títere «vivo»³⁶.

La idea de vida aquí asociada al títere debe ser leída desde el concepto de *spectacle vivant* (espectáculo vivo), es decir un espectáculo que se caracteriza por la copresencia de artistas y público. Algunos años más tarde Lloyd Bruce Holman resaltaría lo titiriteresco (*puppet-ness*) en las películas de animación, entendiendo a estas últimas como herederas del teatro de títeres³⁷. Si de las palabras de Bussell pareciera desprenderse la idea de que la película de títeres no sería más que el simple registro audiovisual de un espectáculo de títeres, este titiritero incorporaba un elemento que permitiría distinguirlo del teatro filmado:

La cámara toma la decisión y centra su atención en elementos particulares, no en secuencias, mientras que en el teatro todos los elementos de la producción son accesibles al público al mismo tiempo. Por eso trabajar en el cine es mucho más rápido y su visibilidad es mayor. Un elemento expuesto por medios cinematográficos y magnificado por primeros planos se puede preparar más rápidamente que un efecto particular en el teatro donde se debe asegurar que cada espectador en la sala capte el significado, en un momento dado, de un elemento importante, aunque otros actúen de manera que disperse la atención del público³⁸.

A diferencia del teatro filmado, en la película de títeres la cámara también sería «protagonista». A través de sus movimientos se podían lograr efectos dramáticos al filmar un títere estático. En ese sentido, afirmaba que la cámara no debía ser considerada como un objeto inanimado ubicado delante del títere para registrar su actuación, sino que podía convertirse en actor y comentarista al mismo tiempo. En esta concepción del rol de la cámara ambas técnicas, la titiritera y la cinematográfica, se nivelaban.

Asimismo, la continuidad entre el espectáculo y el filme de títeres no negaba la especificidad de las producciones audiovisuales y sus exigencias³⁹. Así a la hora de preparar el títere para el cine o la televisión, se debería dedicar mucha atención a la realización y al acabado de los títeres, así como al color. Las reflexiones de Bussell nos permiten soslayar algunas de las exploraciones que estaban teniendo lugar como por ejemplo la utilización de varios títeres, cada uno manipulado con una técnica específica, para representar un mismo personaje.

[35] Director, productor y actor británico que, en 1932, fundó junto a Ann Hogarth Puppets. Bussell se formó en el London Marionette Theatre bajo las órdenes de H.W. Whanslaw y Waldo Lanchester. En 1930 participó en la primera emisión televisiva. Entre 1946 y 1955 dirigió la serie de televisión *Muffin the Mule* (La mula Muffin) protagonizada por un títere.

[36] Jan Bussell, «Le théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przetwórczości, 1962), p. 11.

[37] Lloyd Bruce Holman, *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique* (Nueva York, A. S. Barnes and Co., 1974).

[38] Jan Bussell, «Le théâtre de Marionnettes», p. 11.

[39] Ideas similares pueden rastreadse respecto al texto dramático: la diferencia no estaría tanto en los textos para el teatro y los textos para cine, sino que está más bien se manifestaría entre el teatro de títeres para un público adulto y un público infantil. Véase Vojmil Rabadan, «Le problème du texte dans les spectacles destinés aux enfants (Théâtre de marionnettes, cinéma, télévision)», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przetwórczości, 1962), pp. 65-75.

[40] Ya en la actualidad, otros autores reflexionaron sobre los vínculos con el mundo del teatro. Dick Tomasovic propone revisar el título de «primera película de animación con muñecos» ofrecido al cortometraje *Le tout petit Faust* (1910) de Cohl, al reconsiderar el trabajo del coreógrafo y realizador ruso Alexander Shiryayev, cuyos primeros intentos de cine de animación se remontan al mismo periodo. Tomasevic resalta el análisis de movimientos llevado adelante por Shiryayev: «lo más problemático es que, allí donde Cohl práctica una animación sobre todo escueta, el ruso se muestra asombrado a gusto en su transposición del movimiento [...] así como hablamos de un «teatro filmado» en el caso de Méliès o Chomón, podemos hablar de un ‘teatro de marionetas filmado’ por Shiryayev». Véase Dick Tomasovic, «De la (sur)vie des marionnettes», p. 18.

[41] Margareta Niculescu, «La métaphore, moyen d’expression de la marionnette», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l’art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługa Przedsiębiorstw, 1962), pp. 45-46.

[42] En los últimos años, diversos trabajos han intentado actualizar la clasificación de las «especies» de títeres incorporando el mundo audiovisual entre sus posibilidades. Steve Tillis se pregunta en qué se parece la animación audiovisual a los títeres tal como los conocemos y con qué fundamentos algunos de estos podrían ser considerados títeres. Steve Tillis, «The Art of Puppetry in the Age of Media Production». Stephen Kaplin construyó un nuevo sistema de clasificación a partir de la dinámica entre el objeto y quien lo manipula. Dos aspectos cuantificables, la distancia (en la separación/contacto entre objeto y manipulador y entre objeto y su imagen) y la ratio (número de objetos en relación al de manipuladores), se disponen en ejes perpendiculares para construir un mapa que le permita dar cuenta de la diversidad de prácticas. Lo novedoso de esta clasificación es la inclusión de la animación audiovisual: «puede existir una separación entre objeto e imagen. Puede

Bussell bregaba por la utilización de una terminología específica para el arte de los títeres de pantalla ya que consideraba que se trataba de algo muy diferente a las representaciones teatrales⁴⁰. Las características enumeradas por él para definir las películas de títeres pueden observarse con claridad en los cortometrajes producidos por el TLAT y Cinepa: la combinación del registro directo del movimiento de los muñecos (que podríamos condensar en la idea de una actuación *en directo*) que se combina con una cámara no estática (como aquella que caracteriza los registros de teatro filmado), que registra la actuación a través de diferentes planos y procedimientos.

El títeritero inglés desaprobaba fervientemente aquellos intentos que, en busca de un mayor realismo, disimulaban los hilos y varillas, ya que estos constituían una parte integral del títere que lo dotan de un movimiento único en sí mismo y esto podría llevarnos a excluir de su definición de «película de títeres» los cortometrajes del TLAT y Cinepa. Sin embargo, tal como hemos visto en el apartado anterior, estos cortometrajes incorporan movimientos característicos del títere de guante, tal como sucede en la escena en que uno de los muñecos se abalanza sobre otro.

Estas reflexiones en torno a las películas de títeres traen aparejadas otra serie de reflexiones vinculada los títeres en las pantallas (o a los «títeres de pantalla»). Con ello, no solo es necesario pensar un vocabulario o términos específicos para estos filmes, sino también revisar aquellos ya existentes, y entre estos, «títere». A propósito del deterioro de las nociones clásicas del títere, que lo definen como figuras antropomórficas, Margareta Niculescu ofrece nuevos elementos para caracterizarlo:

Definir el títere sólo como la imagen plástica de un personaje producida en sus líneas o en sus formas, pero no animada, se limitaría a su conocimiento externo, a su contemplación como retrato, en el que el pintor ha intentado plasmar en el detectar un personaje. [...] Pero, por otro lado, sería otro error intentar definir al títere como simplemente la consecuencia de la acción, teniendo el objeto que materializa esta acción sólo una importancia secundaria. El error aquí vendría de priorizar la acción. Pero por cierto que pueda ser decir que el personaje nace solo actuando, el hecho es que una representación desprovista de significado preciso, de rasgos esenciales, incluso si son más concisos en su determinación en la medida en que un tipo puede conducir a otro error, que haría que la acción se realizara junto a él y no por él; su carácter y su vida no nos fueron revelados. [...] Por eso nos inclinamos a definir la marioneta como una imagen plástica dotada del poder de actuar y representar⁴¹.

Para Niculescu, esta concepción se aplicaría sin problemas tanto al teatro como al cine, siendo los medios utilizados para mostrar al público la única diferencia entre estos⁴².

Palabras finales

En *Breve historia del dibujo animado*, Raúl Manrupe ofrece una periodización del cine de animación en Argentina en la que reconoce tres periodos. El segundo de estos momentos, que extiende entre las décadas de los años treinta y los noventa, se caracterizaría según este autor

por las luchas particulares más o menos anónimas, de guerras peleadas contra la falta de medios, la inaccesibilidad de tecnologías de avanzada y la falta de difusión o continuidad de lo que podríamos llamar la obra particular de cada creador [...] es un lapso por lo general ignorado de fronteras hacia fuera y que abarca nada menos que uno cuarenta años o más de historia⁴³.

A lo largo de estas páginas hemos dedicado nuestra atención a una serie de cortometrajes fruto del trabajo conjunto entre el Teatro Libre Argentino de Títeres y la productora Cinepa a través de Leonardo Goilenberg: *Caperucita Roja*, *Los tres ositos* y *Los gnomos salvadores* resultan un claro ejemplo de esas luchas anónimas de las que habla Manrupe.

Hemos visto que la particularidad de estos cortometrajes descansa, de un lado, en la especificidad del medio para el cual fueron producidos, los proyectores caseros CinepaVisión, y, de otro, en el cruce específico entre el mundo de los títeres y el medio cinematográfico. En este cruce tuvo un lugar central la idea de experimentación ligada a una concepción interdisciplinaria del títere, ya que pone en primer plano su posibilidad de diálogo con otras artes. La libertad ofrecida por aquel medio, a mitad de camino entre el cine y la televisión, permitió explorar otros modos de actuación para el títere en la pantalla. Dado que las producciones realizadas por el TLAT y Cinepa enmascararon el origen teatral de los muñecos, este modo se revela como distinto de aquel que había caracterizado a los largometrajes de ficción en los que se incorporan espectáculos con títeres. Pero también se revela como distinto del modo que caracteriza al cine de animación, en el cual, el movimiento no sucede frente a una cámara que se encarga de registrarlo, sino que sucede en los intersticios de esos registros; se trata de un movimiento que no existe en sí mismo, sino que es una ilusión construida en la misma proyección.

Pese a la brevedad (de la experiencia y de los cortometrajes), se observa una marcada intención de Bernardo, Bianchi y Goilenberg por encontrar un modo de actuación para sus muñecos que fuera más allá del registro de una actuación teatral, escondiendo la manipulación. Aunque esta propuesta intentaba quizá emular el cine de animación, se diferenciaba notablemente de estas producciones.

Esta singularidad de la actuación, entendemos, trajo aparejado un problema de definición que nos permitió vincular la experiencia de Bernardo y Bianchi a la de otros artistas de los títeres que también habían comenzado a explorar las posibilidades ofrecidas por los medios audiovisuales. Así la idea de «película de títeres» –que, podríamos intuir, también ha sido víctima de la poca o nula difusión– ofrecida por Jan Bussell se reveló como una categoría posible para definir a estos cortometrajes, y, con ello, avanzar en la (re)definición del cine con muñecos que incorpore al mundo de los títeres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, María Alejandra, «Encasillar al dibujo animado» (*Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013). Disponible en: <http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2013_alonso_alejandra_ponencia.pdf>
- BERMÚDEZ, Julia, «Pioneros de la animación en la Argentina: Los casos de Cristiani y Cinepa», en María Sandra Furelos (comp.), *Pensar la cultura* (Buenos Aires, Universidad Maimónides, 2014), pp. 47-56.

notarse esta separación si se toma un títere de sombra y se lo aleja de la pantalla llevándolo hacia la fuente lumínica [...] Si la imagen es capturada por el lente de una cámara en lugar de una pantalla de tela, entonces una distancia aún mayor es posible [...] La cámara también permite una bifurcación aún mayor, un abismo temporal entre objeto e imagen puede ser explotada a través de la utilización de técnicas de animación por stop-motion». Stephen Kaplin, «A Puppet Tree: a Model for the Field of Puppet Theatre», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), p. 24.

[43] Raúl Manrupe, *Breve historia*, p. 8.

- BERNARDO, Mane, *Títère: magia del teatro* (Buenos Aires, Ediciones culturales, 1963).
- , y BIANCHI, Sarah, *Cuatro manos y dos manitas* (Buenos Aires, Tu Llave, 1991).
- BRIGLIA, Mario, «El Teatro Libre Argentino de Titeres. Obra de arte de Mane Bernardo y Sara Bianchi» (9 de febrero de 1951, *El Hogar*, n.º 2152), pp. 10 y 62.
- BUSSELL, Jan, «Le théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przedsiębiorstw, 1962), pp. 1-15.
- , «Dibujos eran los de antes» (*30 Festival de Cine de Mar del Plata*, 2015), p. 17.
- CAAMAÑO, Oscar H., «Dramaturgia para títeres en la Argentina» (*Tablas*, n.º 50, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, febrero 1996).
- DUBATTI, Jorge, «Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los 'Estatutos' de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)» (*Anuario de Estética y Artes*, año 4, vol. IV, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Mar del Plata), pp. 17-24.
- GIROTTI, Bettina, «Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina» (*Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, n.º 122, primavera 2023), en prensa.
- , «Muñecos en el circuito oficial: El trabajo de Mane Bernardo en el Teatro Nacional de títeres (1944-1946)» (*Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, n.º XLII, mayo 2020), pp. 253-262.
- , «El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 12, diciembre 2015), pp. 174-193.
- GUY, Donna, «The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America» (*Journal of Family History*, vol. 23, n.º 3, julio 1998), pp. 272-291.
- HOLMAN, Lloyd Bruce, *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique* (Nueva York, A. S. Barnes and Co., 1974).
- KAPLIN, Stephen, «A Puppet Tree: a Model for the Field of Puppet Theatre», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), pp. 18-25.
- MINICI ZOTTI, Laura, *Il Rigore del Nero: shilouttes e teatri d'ombre* (Padua, Grafiche Turato, 2006).
- MANRUPE, Raúl, *Breve historia del dibujo animado en Argentina. Buenos Aires* (Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2004).
- NICULESCU, Margareta, «La métaphore, moyen d'expression de la marionnette», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przedsiębiorstw, 1962), pp. 44-53.
- NUNES MEDEIROS, Fábio Henrique, *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação* (Tesis doctoral, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014).
- PACCHIONI, Federico, «La contaminazione tra teatro di figura e cinema in *Che cosa sono le nuvole?*», en Fulvio Orsitto y Simona Wright (eds.), *Contaminazioni culturali: Musica, teatro, cinema e letteratura nell'Italia contemporanea* (Manziana, Vecchiarelli, 2017), pp. 233-243.

- PÉREZ, Inés, *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana (1940-1970)* (Buenos Aires, Biblos, 2012).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700, marzo-abril 2004), pp. 573-594.
- RABADAN, Vojmil, «Le problème du texte dans les spectacles destinés aux enfants (Théâtre de marionnettes, cinéma, télévision)», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przedsiębiorstw, 1962), pp. 65-75.
- TILLIS, Steve, «The Art of Puppetry in the Age of Media Production», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), pp. 172-185.
- TOMASOVIC, Dick, «De la (sur)vie des marionnettes», en *La marionnette et le film d'animation* (Tournai, Centre de la Marionnette de la Communauté française de Belgique, 2010), pp. 25-29.
- VARELA, Mirta, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna* (Buenos Aires, Edhasa, 2005).
- , «Vida y alma de los títeres del Instituto» (*Boletín de Estudios de Teatro*, año IV, tomo IV, n.º 14, 1946), pp. 160-167.

Recibido: 12 de enero de 2022

Aceptado para revisión por pares: 17 de marzo de 2022

Aceptado para publicación: 6 noviembre de 2022

Ramificaciones *neo-noir* en la Argentina del nuevo milenio: los casos «neo-neorrealistas» de *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*

Neo-Noir Ramifications in Argentina at the Turn of the New Millennium: *Pizza, birra, faso* and *El bonaerense* as «Neo-neorealist» Cases

FERNANDO SÁNCHEZ LÓPEZ^a

The Ohio State University

DOI: [10.15366/secuencias2023.056.004](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.056.004)

RESUMEN

Tras examinar los vínculos significativos entre el espíritu *neo-noir* y el giro que toma la cinematografía argentina a final del siglo pasado, con un heterogéneo Nuevo Cine Argentino buscando formas rupturistas que, en ciertos casos, se apoyaban en la hibridez y subversión de géneros populares, el objetivo de este trabajo es analizar la manera en que la polivalencia genérica de lo *neo-noir*, mediante algunos de sus postulados temático-estéticos, atraviesa varios casos tempranos del NCA muy significativos. Las dos películas a estudio son *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) y *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), cuyo estilo cuasi-documentalista, tildado por Joanna Page como «neo-neorrealista», establece un diálogo con el descontento social de la época pre y postcrisis argentina de 2001, vehiculado de modo más efectivo gracias al influjo de lo *neo-noir* en sus hibridaciones genéricas.

Palabras clave: *neo-noir*, nuevo cine argentino, neo-neorrealista, *Pizza, birra, faso*, *El bonaerense*.

ABSTRACT

After examining the significant links between the *neo-noir* essence and the shift made by Argentine cinema at the end of last century, when the heterogeneous New Argentine Cinema (NAC) was searching for disruptive cinematic forms and, in certain cases, they were found in film genre hybridity and subversion, the aim of this paper is to analyze the way in which neo-noir's generic polyvalence, through some of its thematic and aesthetic postulates, influenced various significant examples of the NAC. The two cases under review are *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro and Adrián Caetano, 1998) and *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002). Their quasi-documentary style, defined as «neo-neorealist» by Joanna Page, establishes a dialogue with the social distress that took place during pre- and post-crisis Argentina after 2001, more effectively conveyed thanks to the influence of neo-noir and its hybridity.

Keywords: *neo-noir*, New Argentine Cinema, neo-neorealist, *Pizza, birra, faso*, *El bonaerense*.

[a] **Fernando Sánchez López** es actualmente un estudiante de doctorado en The Ohio State University, en el área de estudios ibéricos. Más específicamente, está interesado en los estudios filmicos y la literatura comparada, con especial aplicación en la España contemporánea. Graduado en Estudios Ingleses por la Universidad de Salamanca, también cursó un Máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma universidad. De su anterior investigación, ha publicado un artículo sobre el motivo del doble en la serie *Breaking Bad*. Extraacadémicamente, se dedica a la divulgación y crítica cinematográfica en la revista *online* de crítica especializada *Mutaciones*. E-mail: sanchezlopez.1@osu.edu

Nuevo(s) cine(s) argentino(s): el nuevo milenio y la reapropiación de géneros filmicos

A partir de los años noventa en Argentina, se producen una serie de cambios en el panorama cinematográfico que afectan a los modos de producción, respecto a los cuales numerosos cineastas ya estaban acostumbrados a responder, asumiendo riesgos enormes con el objetivo de intentar sacar adelante sus proyectos. Por ejemplo, como comenta Gonzalo Aguilar, «la situación de ‘hipotecar la casa’ para poder hacer la película es un tópico de nuestro cine conformado no por leyendas sino por historias reales»¹. Algunas de las modificaciones acaecidas en esta década, «después de que un cambio de la legislación cinematográfica en 1994 resolviera algunos de los problemas de acceso a fondos estatales y al tiempo en cines»^{2,3}, abrió vías de financiación alternativas que, no obstante, tendrían un efecto inevitable en la apariencia formal de las películas, además de «su atractivo para el público nacional e internacional y sus relaciones con la política e historia del país»⁴. Esta generación de directores insertos en tal época de convulsos cambios en la nación, no sólo a nivel industrial, sino también a nivel político, se ha conocido como la conformadora del «Nuevo Cine Argentino».

Etiqueta general y conveniente, «cada vez que se habla de nuevo cine argentino, los realizadores, los críticos o el público creen necesario anteponer un «el llamado» o alguna palabra que marque cierta distancia e incredulidad respecto del fenómeno»⁵. Dificilmente pueden encontrarse grandes similitudes entre propuestas como las de la directora Lucrecia Martel o el cine de Pablo Trapero y, sin embargo, ambas son dos de las figuras más emblemáticas en relación con el término en sí. En ciertas ocasiones, debido a la falta de cohesión discursiva, se tiende a justificar la existencia de esta agrupación mediante parámetros ajenos a los estéticos y formales, considerándola una camada de huérfanos creadores formados en diferentes institutos y escuelas cinematográficas que inaugura una «generación de cineastas más originada en y desde el cine»⁶, audaces en la búsqueda de maneras para sacar sus ideas filmicas a la luz.

De hecho, algunos autores han trazado la línea al distinguir el NCA basándose en su ruptura contra el paradigma anterior del cine argentino, tildado de costumbre e ideológicamente complaciente. Por ejemplo, Agustín Campero añade que dicha separación ocurrió, inicialmente, cuando «el NCA coexistió también con una desgarradora transformación social, que profundizó las desigualdades y generó una sociedad excluyente, de la que este cine intentó dar cuenta»⁷, lo cual incluye una valoración contextual al nacimiento de esta nueva corriente. El propio Campero trató de delinear ciertos rasgos transversales al movimiento, como «un borramiento entre lo documental y lo ficcional, una mayor sensación de cercanía que en otras películas no pertenecientes al nuevo cine»⁸. Sin embargo, ello nos lleva a un gesto homogeneizador condenado a fracasar, si se comprueba que, efectivamente, otras cintas «realizan una exploración sobre el habla, sobre los espacios. Otras revisitan los géneros clásicos»⁹. La única relativa certeza que se mantiene es la idea de lo renovador, el impulso de lo nuevo contra lo viejo a través de diferentes planteamientos formales por parte de una generación más joven, educada en unas circunstancias sociohistóricas particulares.

Hay, sin duda, una renovación por parte de los directores del NCA, cuya cinefilia es clave a la hora de abordar diversas cuestiones nacionales mediante herramientas estilísticas las cuales apuntan a «historias y sistemas de representación que están fijados en la pura contemporaneidad»¹⁰. Aquí, se observa que el uso y reapropiación de narrativas genéricas es clave para entender cómo existe una «interacción en los

[1] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006), p. 15.

[2] Jens Andermann, *New Argentine Cinema* (Londres, I.B. Tauris, 2012), p. xv.

[3] Todas las traducciones están hechas por mí.

[4] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xvi.

[5] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 13.

[6] Sergio Wolf, «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio», en *Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002), pp. 29-42.

[7] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias* (Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009), p. 7.

[8] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino*, p. 8.

[9] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino*, p. 8.

[10] Sergio Wolf, «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio», pp. 29-42.

[11] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham, Duke University Press, 2009), p. 100.

textos entre códigos reconocidos internacionalmente y significados locales arraigados en el clima socioeconómico de la Argentina anterior y posterior a la crisis»¹¹. Ello nos plantea el mismo problema que en la búsqueda prescriptiva de rasgos comunes que citaba sobre Campero, la cual tendería, en este caso, a encasillar a toda esa generación en la afinidad hacia la utilización de diversos géneros cinematográficos debido a «su éxito en la elaboración de expresiones figurativas para determinadas formas de experiencia histórica»¹². Una vez más, en esta categoría quedarían excluidos baluartes del movimiento como Lucrecia Martel o Lisandro Alonso, entre otros. Además, a este corpus genérico podrían añadirse otros directores los cuales no necesariamente —o directamente no— son incluidos en esta generación, como Fabián Bielinsky y Juan José Campanella.

Esto sugiere la existencia de un fenómeno común en el cine argentino de final de siglo, en el cual, más allá de cuestiones estilísticas y de producción o recepción, «la idea de género, su recuperación y apropiación se ha convertido en una especie de caballo de batalla muy usual»¹³. Vinculada a tal tendencia recurrente, se encuentra una confluencia entre varias generaciones de cineastas con visiones —y presupuestos, formales y económicos— diferentes, por lo que, tal vez, debería hablarse de nuevos cines argentinos en plural, cuya idea parcialmente compartida sería la pertinencia de ciertos modelos genéricos a la hora de abordar cuestiones contemporáneas. Como Jens Andermann observa, «películas clave de los últimos años —especialmente, y quizás no por casualidad, justo antes y después de la crisis de 2001— se han discutido en términos de sus afiliaciones genéricas»¹⁴. En cierto sentido, las afiliaciones genéricas de estos filmes responderían a un proyecto global de la producción, que posiciona a la representación de las cuestiones nacionales en un territorio de «demandas contradictorias por parte del público local y global»¹⁵, donde también es necesario señalar acercamientos divergentes entre propuestas tempranas más cercanas formalmente al neorrealismo italiano, frente a otras de los denominados «autores industriales»¹⁶, más explícitamente deudoras del cine clásico norteamericano.

En el último grupo se encontrarían los ya mencionados Bielinsky y Campanella, cuyos grandes éxitos como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) o *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2008) gozaron de enorme predicamento, incluso ganando esta última el Óscar a Mejor Película Extranjera. Su propuesta formal, de gran factura estética, reutiliza lugares conocidos del cine de atracos, del cine negro norteamericano clásico o del melodrama, por citar varios. No obstante, este ensayo se centrará especialmente en un par de casos tempranos de los directores Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero¹⁷, *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1998) y *El bonaerense* (Trapero, 2002), cuyas técnicas producen «una especie de efecto documental»¹⁸, como ya mencionaba Campero respecto a ciertas cintas del NCA. En palabras de Joanna Page a colación de la emblemática *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), muchas películas de este período «se rigen por un impulso similar de catalogar y preservar un conglomerado siempre cambiante de figuras marginadas y migrantes»¹⁹. Las tácticas que se utilizan en estas cintas, como recurrencia de cámara en mano, planos secuencia inestables, o momentos observacionales de cámara fija, «muchas de ellas asociadas al cine de no ficción, sugieren que son usadas para connotar cierto documentalismo más que para simplemente representar un tema»²⁰.

Este punto, que traía a colación el problema del supuesto realismo emanado de gran parte del NCA, suscitó un debate «sobre el significado del propio término»²¹, al reflexionar sobre sus posibles referentes y la rearticulación de lo que llamamos «re-

[12] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xvii.

[13] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, pp. 142-143.

[14] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 143.

[15] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 143.

[16] Acuñan el término Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf en el capítulo «De la industria al cine independiente: ¿hay autores industriales?», del libro *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (2002). Para estos, los «autores industriales» serían aquellos que trabajan sobre estructuras más clásicas con el objetivo de poder desarrollar su carrera dentro de un modelo industrial.

[17] Hay que mencionar que, no obstante, estos mismos autores se han ido acercando paulatinamente a esa categoría industrial de mayor factura. Solo hace falta pensar en el Trapero de *El clan* (2015) o en el Caetano de *El otro hermano* (2017). Aunque ambas mantienen su afinidad para combinar y reapropiarse de distintos géneros, como el cine de *gangsters*, el *western* o el cine negro, su ambiciosa producción se asemeja más a los casos mencionados de Bielinsky o Campanella. Esto suscita preguntas interesantes relacionadas con la (no) pervivencia de ciertos movimientos independientes en el tiempo que no pueden ser contestadas aquí.

[18] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 61.

[19] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 66.

[20] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 64.

[21] Eduardo Cartoccio, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino» (*Question*, n.º 1, 2012), pp. 1-9.

alista». Así pues, en un conocido artículo de la revista *Punto de vista*, críticos como Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls conversaron sobre el llamado «retorno de lo real». No obstante, como agudamente comentan, si se habla de ese retorno, «habría que pensarlo en relación con un contexto en el que supuestamente eso llamado real ya no existe más»²². Es decir, que los referentes previos en relación al realismo, vinculados a ciertas corrientes cinematográficas y sus procedimientos, podrían haber quedado obsoletos si simplemente trataban de insertarse en un nuevo contexto como el del NCA. Los autores debatirían sobre la pertinencia del término «nuevo neorrealismo» para acercarse a tal fenómeno, pero no sin reticencias. Como indicaba David Oubiña, «lo que en la denominación nuevo neorrealismo me incomoda es que no ponga en evidencia sobre qué supuestos se apoya esa conexión»²³, haciendo hincapié en la insistencia que se ponía sobre el vínculo temático respecto al movimiento italiano, en detrimento de sus diferencias en lo que a puesta en escena se refiere.

Si bien, por un lado, el estilo observacional mencionado por Page, potenciado por el rodaje en exteriores y la combinación de actores profesionales y *amateurs*, alude claramente al movimiento neorrealista, la mirada de estas películas argentinas es «dubitativa, contingente y provisional»²⁴. De este modo, frente a las moralejas finales de su contraparte italiana, se encuentra un estilo alejado de la búsqueda de verdades esenciales en su representación aparentemente indexical de la realidad, el cual se podría denominar «neo-neorrealista», al estilo de lo que comentaban los críticos de *Punto de vista*. Sus narrativas nos guían en acompañamiento de la anomia social de sus personajes, a pie de calle, pero a la vez se niegan «a satisfacer nuestro deseo de conocimiento»²⁵. Aquí, los modelos genéricos funcionarían, precisamente, de bisagra entre la supuesta veracidad y la confección de sus universos profílmicos, negando un encuentro directo con la realidad mediante «diferentes estrategias de refracción y puesta en escena [...] para reconocer la distinción y el aplazamiento de la imagen fílmica con respecto a la realidad contemporánea»²⁶.

A pesar de la sensación de verismo, el reconocimiento de una planificación y unas convenciones genéricas, insertas en el estilo formal mencionado, permite diferenciar —aunque a veces la línea se difumine— entre lo realista (no en términos bazinianos) y la construcción puramente cinematográfica y evidentemente manipulada del corpus argentino más cercano a lo hollywoodense, ejemplificado en Bielinsky y Campanella. En palabras de Esteban Di Paola, «no hay realismo sin una estética que lo defina; y donde se halla presente una puesta en escena siempre hay una producción de lo real que se condice con una interpretación de lo real»²⁷. De este modo, podemos vislumbrar cómo la cita intertextual o la influencia transnacional del género cinematográfico no son necesariamente incompatibles con lo neo-neorrealista, como se verá a continuación. Esta concepción del realismo superaría a una visión más reduccionista, descrita por Eduardo Cartoccio, la cual se posicionaba a favor de «valores de autenticidad y verdad [...] eludiendo la evaluación de los aspectos específicamente estéticos, como la puesta en escena y la construcción narrativa»²⁸. Una vez entendida la forma de estos filmes, es necesaria su puesta en común con lo que ofrecen ciertos modelos genéricos muy específicos a la hora de dialogar de manera más efectiva con su realidad social. Aunque, para autoras como Joanna Page, el crimen es una poderosa herramienta a la hora de articular «el conflicto entre los intereses económicos nacionales e internacionales y en imaginar la relación entre el individuo y el Estado capitalista en un mundo globalizado»²⁹, se necesita un marco más definido para el análisis de ciertas

[22] Rafael Filippelli, «Estética del cine, nuevos realismos, representación» (*Punto de vista*, n.º 67, 2000), pp. 1-9.

[23] David Oubiña, «Estética del cine, nuevos realismos, representación» (*Punto de vista*, n.º 67, 2000), pp. 1-9.

[24] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 68.

[25] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 61.

[26] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xiv.

[27] Esteban Di Paola, «Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino» (*Imagofagia*, n.º 1, 2010), pp. 1-27.

[28] Eduardo Cartoccio, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino», pp. 1-9.

[29] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 96.

películas —cuestión aún más evidente en el cine argentino reciente, posterior a la etapa analizada por la autora—, ya que algunas pueden estar atravesadas por la noción de crimen con intencionalidades muy diferentes entre sí³⁰. En consecuencia, se introducirá a continuación el concepto *neo-noir*, para demostrar cómo el modelo del cine negro se consolidó en circunstancias sociohistóricas convulsas de los Estados Unidos y, posteriormente, sus ramificaciones contemporáneas se adecúan a nuevas coordenadas como las de la Argentina pre y postcrisis del 2001. De este modo, se abrirá un camino interesante para el análisis de *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*, que permitirá observar la forma ambivalente en la que dialogan con este (no) género cinematográfico y sus implicaciones, lo cual añade un marco específico que supera las observaciones hechas por Page en su libro de 2009.

Cine *neo-noir*: genericidad polivalente, rasgos comunes y aplicación al caso argentino

Hablar de géneros cinematográficos y su utilización puede ser tan caprichoso y conveniente como usar la etiqueta «nuevo cine argentino» a la ligera. El problema es menor cuando nos enfrentamos a géneros reconocidos muy tempranamente, como puede ser el *western*, más propenso a ser analizado con efectividad mediante el conocido acercamiento semántico/sintáctico del teórico Rick Altman. Por ejemplo, él explica que

[la] expectativa sintáctica, generada por una señal semántica, se corresponde con una tendencia paralela a esperar que determinadas señales sintácticas conduzcan a campos semánticos predeterminados (por ejemplo, en los *westerns*, la alternancia regular entre personajes masculinos y femeninos crea la expectativa de los elementos semánticos implícitos en el romance, mientras que —al menos hasta hace poco— la alternancia entre dos hombres en un texto ha implicado confrontación y la semántica del duelo)³¹.

La situación se complica cuando nos enfrentamos a casos mucho más complejos como el cine negro, donde la categoría misma de género *per se* ha sido cuestionada desde el principio y es una problemática aún no resuelta. Término sistematizado con posterioridad —a finales de los 50 y 60— por los críticos franceses de *Cahiers du Cinéma*, sí se han identificado patrones comunes y un corpus histórico del cine *noir* estadounidense más o menos definido, el cual parte desde *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) hasta *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Intentando identificar sus patrones más recurrentes, algunos autores señalan «iluminación de baja intensidad, efectos de claroscuro, ángulos de cámara distorsionados, composición asimétrica, sombras y tomas nocturnas»³² en términos de puesta en escena. Tales universos estéticos y sus propuestas son «territorio privilegiado para desplegar la radiografía de un país en crisis y campo abonado para la denuncia ética»³³. De hecho, si algo caracteriza a lo *noir* es la prevalencia de temáticas turbias, cuyo denominador común tiende a ser el crimen urbano, respecto al cual los personajes protagónicos son victimizados, encumbrados, o ambas cosas a la vez, «en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias»³⁴.

Sin embargo, ya el comienzo de su teorización por estudiosos como el crítico, director y guionista Paul Schrader apunta que «no se define, como los géneros *western* y *gangster*, por convenciones escénicas y de conflicto, sino por cualidades más

[30] Pensemos, por ejemplo, en la ligereza y aspecto lúdico de casos exitosos recientes con el crimen o la transgresión como vertebradora de sus narrativas. Ya sea *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014) o *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein, 2019), su acercamiento se aleja diametralmente de la sociedad de *El bonaerense*.

[31] Rick Altman, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre» (*Cinema Journal*, n.º 23, 1984), pp. 6-18.

[32] David George y Gizella Meneses, *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir* (Lanham, Lexington Books, 2017), p. 4.

[33] Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica* (Barcelona, Paidós, 1996), p. 29.

[34] Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro*, p. 30.

sutiles como el tono y el estado de ánimo»³⁵. Acercamientos posteriores a los géneros cinematográficos, como el de Barry Langford, también reconocen una cuestión similar respecto al cine negro:

El cine *noir* tal vez necesitaría ser considerado, en primer término, un modo o incluso una actitud más que un género en sí; una sensibilidad paranoica y hostil que se expande más allá de su núcleo histórico para contaminar las visiones superficialmente más luminosas de películas más comerciales³⁶.

[35] Paul Schrader, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, n.º 8, 1972), pp. 8-13.

[36] Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005), p. 213.

[37] Rick Altman, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», pp. 6-18.

[38] Rick Altman, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», pp. 6-18.

[39] Comparar *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) con *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956), nos da una idea clara de esto.

[40] Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir* (Lexington, The University of Kentucky Press, 2007), p. 2.

[41] Reconocidamente, ya que el cine negro, desde su misma concepción, puede argumentarse como el producto colectivo de un esfuerzo transnacional, debido a sus influencias literarias y la emigración de europeos exiliados itinerantes (algunos de ellos, como John Alton, parando y perfeccionando sus técnicas en Latinoamérica). No obstante, el cine negro clásico se ha considerado un fenómeno típicamente estadounidense.

[42] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019), p. 28.

[43] Paul Schrader, «Notes on Film Noir», pp. 8-13.

[44] David George y Gizella Meneses, *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir*, p. 14.

[45] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*, p. 7.

En consecuencia, lo *noir* es difícilmente catalogable como género cinematográfico estable, si bien tiende a comprenderse como tal en otros casos, manteniendo el disentimiento actual. Pensando de nuevo en el marco de Altman, uno de los problemas a la hora de confirmar la total genericidad de lo *noir* es que, ya incluso en la etapa clásica acotada anteriormente, «por cada filme que participa activamente en la elaboración de una sintaxis genérica hay otros numerosos casos que se desenvuelven sin una relación particular hacia elementos tradicionalmente asociados a su género»³⁷. De este modo, es común encontrar numerosos ejemplos, en todo género filmico, «que innovan combinando la sintaxis de un género con la semántica de otro»³⁸, lo que indica una temprana hibridación genérica que, en el específico caso de lo *noir*, es una cuestión generalizada desde el comienzo³⁹, lo cual problematiza la mencionada estabilización de su estatus terminológico.

Si su inicial conformación ya suscita tal polémica, la evolución contemporánea conocida como *neo-noir* pone sobre la mesa nuevos retos. Para Mark Conard, este cine «describe cualquier película posterior al período clásico del cine negro que contenga temas y sensibilidad *noir*»⁴⁰, lo cual abre un extensísimo campo de acción en el que este ensayo pretende incursionar. En la actualidad, su expansión ya es reconocidamente internacional⁴¹, un carácter transnacional de lo *neo-noir* asumido por Sue Short en su libro *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir* (2019), donde confirma un proceso de migración «con diferentes inflexiones culturales que adaptan efectivamente lo *noir* a naciones específicas»⁴², negando la limitación de esta tendencia contemporánea a una nacionalidad o industria particular. Si las resonancias de su etapa clásica estadounidense, como menciona Schrader, estaban vinculadas a «la desilusión que sintieron muchos soldados, pequeños empresarios y amas de casa/empleados de fábrica al volver a una economía en tiempos de paz»⁴³, es sin duda pertinente afirmar que «tropos y temas *noir* son igualmente adaptables a otras circunstancias históricas»⁴⁴ como podrían ser, por ejemplo, la inestabilidad y descontento de la Argentina pre y postcrisis de 2001. No obstante, ¿cómo podemos vincular un discurso *neo-noir* con la tendencia neo-neorrealista objeto de este ensayo?

El cine negro contemporáneo tiende a apoyarse en lugares comunes de los textos clásicos estadounidenses —como la predominancia de «la jungla de asfalto», lugares sórdidos del ambiente urbano y su nocturnidad, personajes frustrados y rayanos en la criminalidad, o la *femme fatale* —, ya sea para romper directamente los esquemas, usarlos de manera autoconsciente o potenciar alguno de ellos, evidenciando «un mayor escrutinio social [...], con la injusticia económica más palpablemente conectada a ejemplos de la vida real, y más abiertamente cuestionada también»⁴⁵. Esa penuria económica y sus ejemplos de una realidad más palpable tienden un interesante puente con la sensación documentalista emanada del gesto neo-neorrealista argentino, que cambia un acercamiento estético plagado de planos holandeses, claroscuros estilizados,

caras conocidas y música melodramática, por planos secuencia e inestable cámara en mano, exteriores sin adulterar, actores no profesionales y música sarcástica (o su ausencia), por remarcar algunos rasgos. Por otro lado, si bien la etapa de *noir* clásico ya destilaba un fuerte desencanto y pesimismo existencialista, lo *neo-noir*, junto a las dinámicas amorales o inmorales de sus protagonistas —siempre enmarcadas y casi determinadas en un ambiente donde las instituciones son inexistentes o fallidas—, demuestra «un mayor sentimiento de desilusión, combinado con una amplia crítica sociopolítica»⁴⁶, más en línea con postulados posmodernos cuasi nihilistas como respuesta a la realidad colectiva. En este sentido, ahora todo pilar queda manchado por lo sórdido⁴⁷, sin una autoridad confiable a la que acudir, lo cual suele condenar a sus protagonistas o, en ciertos casos especialmente cínicos, encumbrarlos. Como afirma Joanna Page,

en su mayoría, el estado en el cine argentino reciente ha perdido su soberanía hasta tal punto que en los dramas que visionamos hay una total ausencia de las funciones estatales disciplinarias —y mucho menos las de fomento⁴⁸.

Esto último, sin duda, también conecta con todo lo que acontece en *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*, y nos permite abrir un nuevo territorio inexplorado por la autora, campo propicio para el análisis de los filmes, en el cual la polivalencia de lo *neo-noir* como «modo, o estilo, o estado de ánimo, o tono, o tendencia, o incluso visión del mundo»⁴⁹ puede vehicular discursos inevitablemente relacionados con parte de las tendencias del(os) nuevo(s) cine(s) argentino(s) descritos al inicio del trabajo, en diálogo con su realidad social.

Por ello, a continuación, se analizará la manera en que las dos películas de Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero, sin ser cintas exclusivamente *neo-noir* —aunque, como ya se ha visto, la genericidad estanca de esta tendencia está sujeta a bastantes conveniencias— se hacen eco de algunos de sus lugares comunes para potenciar su mensaje. La sordidez de ciertos espacios urbanos, sus erráticos y cuestionables protagonistas ligados al crimen casi de forma determinista y la ausencia o total despropósito de las fuerzas del orden son prueba de ello.

Las entrañas del Obelisco: *Pizza, birra, faso* y la cárcel urbana

La película de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro cuenta la historia de una pequeña banda de jóvenes desocupados y su continuo transcurrir delictivo, mediante el cual tratan de cubrir sus necesidades básicas: comer (pizza), beber (birra) y fumar cigarrillos (faso). Esta cinta, en la línea de trabajos posteriores del propio Caetano —como *Un oso rojo* (2001), *Crónica de una fuga* (2006) o *El otro hermano* (2017)—, se resiste a una total catalogación genérica. Asume, entre varios aspectos, particularidades del cine de atracos, pero también puede leerse como cine social y una inversión del *coming-of-age* adolescente que, incluso, recuerda al cine *quinqui* español. De hecho, su vocación híbrida se manifiesta en clave intertextual de forma explícita, con varios de sus personajes viendo la película *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975), paradigmática *heist movie*, a lo que uno de ellos comenta: «mira cómo se llevan la guita, así hay que hacer»⁵⁰. Tal gesto es sintomático de una sensibilidad atravesada por la tensión nacional-global, resumida a la perfección en el manifiesto de Caetano «Agustín Tosco Propaganda», donde el director dice «amar el terror, el

[46] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*, p. 18.

[47] Aun teniendo en cuenta el desenmascaramiento de la corrupción individual y social en los *noir* estadounidenses clásicos, la mayoría de las veces sus narrativas se clausuraban con un castigo ejemplar contra sus transgresores. Por lo tanto, la ley acaba imponiéndose y el estado «natural» de las cosas volvía a su sitio correspondiente. Cabe destacar que esto ocurría, principalmente, debido al significativo control censor del código Hays.

[48] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 99.

[49] Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, p. 213.

[50] *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), min. 18.



Una agitadísima cámara en mano durante el robo en el taxi. *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998).

western, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas»⁵¹. Es esta una muestra más de que, si bien el NCA articula un paradigma nacional indiscutible, parte del movimiento revisita sus formas a través de modelos globales. Dentro de esta maraña genérica, en lo relativo a su diálogo con lo *neo-noir*, *Pizza, birra, faso* asume el punto de vista de los criminales y sus reprobables conductas, muestra el desencanto y la amargura de la otra cara de Buenos Aires, además de recubrir todo ello con un aire de inevitabilidad común a estas narrativas.

Desde la escena de introducción a los dos jóvenes más protagonistas, Cordobés y Pablo, prácticamente siempre se sigue el punto de vista de sus actividades diarias, criminales o no. Así pues, esta primera secuencia se trata de un robo a mano armada dentro de un taxi —aunque después se descubre que el taxista había preparado la farsa con ellos—, para lo cual Caetano y Stagnaro optan por el uso de una agitadísima cámara en mano metida dentro del vehículo, introduciendo al espectador tanto en la violencia directa que está aconteciendo en ese pequeño espacio cerrado como en la adrenalina de sus perpetradores. En línea con lo descrito como neo-neorrealista, el punto de vista adoptado en *Pizza, birra, faso* «es también esta construcción casi documental y exploratoria del plano que produce el efecto de un acontecimiento aparentemente no escenificado y en tiempo real»⁵². La asunción de la subjetividad criminal se mantiene, lo que fuerza al espectador a observar el mundo como —y desde la situación de— estos jóvenes, cuyos actos inmorales insertos en un ecosistema socialmente determinante son reminiscentes de muchos personajes *neo-noir*⁵³.

Por consiguiente, «Caetano y Stagnaro se solazan mostrando esta cultura, siguiéndola, subrayando sus rasgos y celebrando su vitalidad al margen de la ley»⁵⁴, evitando una simplista condena de sus actos. Ello no evita, sin embargo, que el proceso de identificación del espectador se ponga a prueba con asiduidad, al observar de primera mano algunas de las conductas más aberrantes de sus protagonistas. Ejemplos de tal cuestión

[51] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino*, p. 55.

[52] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 35.

[53] Personajes como los protagonistas de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Blue Collar* (Paul Schrader, 1978) o de las más recientes *Antes que el diablo sepa que has muerto* (*Before the Devil Knows You're Dead*, Sidney Lumet, 2007) y *Carancho* (Pablo Trapero, 2010) son algunos ejemplos de ello.

[54] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 52.

serían la escena del minuto 12:30 en la que Cordobés y Frula roban el dinero a un músico callejero sin piernas de forma violenta, o su llegada a la cola del paro solo para robar a los demás desempleados en el minuto 23:30. Su constante distensión entre bien y mal, lo justificable y lo injustificable, inserta siempre en espacios alienantes, conecta con la sensibilidad *neo-noir*, cuyos contextos suelen degradar la fibra moral de sus habitantes⁵⁵.

De hecho, la representación de los espacios urbanos es clave en *Pizza, birra, faso*, cuyo objetivo, según Jens Andermann, es un proceso de «despojamiento de los iconos ciudadanos», ya que, «en lugar de puntos de orientación reconocibles, la acción transcurre en esquinas anónimas, entre puestos de comida barata y en descampados suburbanos junto al río»⁵⁶. Tras los planos iniciales de la cinta, que se comentarán un poco más adelante, hay una sucesión de planos editados vertiginosamente, los cuales, además de provocar una sensación de velocidad y ajeteo muy cercano, permite mostrar la cara más precaria de la ciudad de forma móvil, cómo sus agentes sociales marginales han de acomodarse a estos nuevos ritmos. Así lo confirma Gonzalo Aguilar, mediante el simbolismo del taxi, su versatilidad e itinerancia urbana, comentando cómo «en estos espacios, transitan personajes que tratan de implementar tácticas de pura supervivencia en un nomadismo que amenaza las formas tradicionales de la sociedad moderna»⁵⁷. De este modo, *Pizza, birra, faso* escarba en las profundidades de la ciudad, como indica su explícita exploración del Obelisco.

La banda de jóvenes, que, viendo el monumento desde fuera, se preguntan si podrá llegarse a la parte de arriba, deciden colarse en el emblemático Obelisco de la ciudad de Buenos Aires. Una vez se introducen allí, en el minuto 13:15 de película, la aparente superficie monumental da paso a «podredumbre social, no sólo por encontrarse hueco por dentro sino, además, por contener un refugio improvisado para indigentes, empapelado con recortes de revistas porno»⁵⁸. Este irónico ejercicio por parte de Caetano y Stagnaro resume a la perfección uno de los ejes principales de la película que mejor encaja con la sensibilidad *neo-noir* y que no ha sido analizado desde tal prisma genérico por Gonzalo Aguilar: al mostrar el Obelisco dado literalmente la vuelta, se evidencia la cara menos favorable del tejido social urbano, la cual se esconde bajo capas de modernidad y exaltación arquitectónica⁵⁹. La suciedad, oscuridad y claustrofobia —o agorafobia— de esa otra cara, conforma una suerte de jaula citadina que Caetano y Stagnaro captan de manera incisiva.

Si bien se puntualizó anteriormente la manera en que el espectador ha de asumir la subjetividad de Cordobés y compañía —lo cual es cierto en la mayoría de metraje—, hay varios momentos, sutiles pero poderosos, de un cambio de perspectiva. Por ejemplo, la icónica escena del minuto 9, en la que Cordobés y Pablo comen pizza



La banda robando en distintos lugares. *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998).

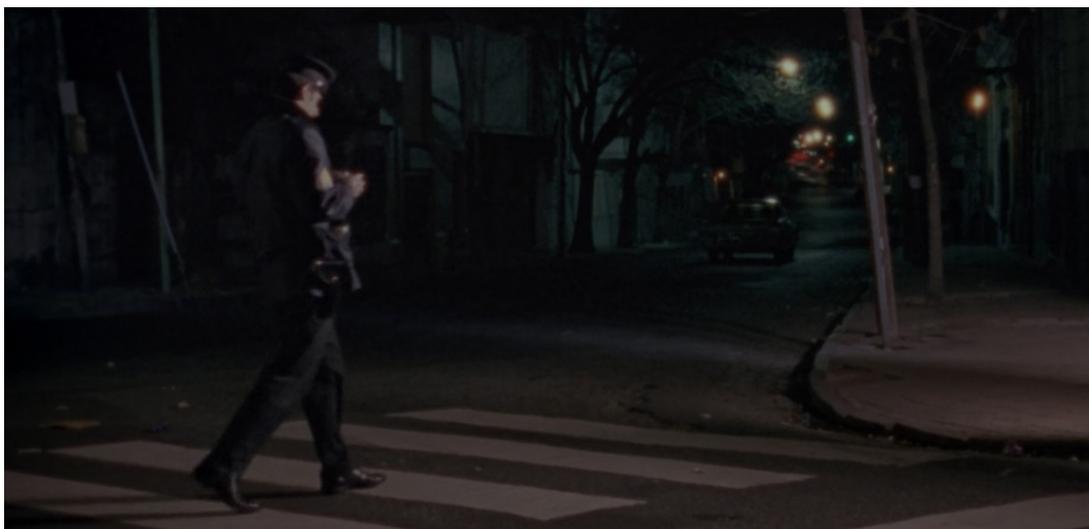
[55] Contextos *neo-noir* como los de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Hardcore, un mundo oculto* (*Hardcore*, Paul Schrader, 1979) o *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), por ejemplo.

[56] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 35.

[57] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 45.

[58] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 35.

[59] Un caso *neo-noir* que podría asemejarse sería *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), donde una soleada Los Angeles, bajo el glamour de Hollywood y sus estrellas de cine, esconde una turbia red de corrupción criminal.



Pequeñas ventanas a la descomposición social abiertas por Caetano y Stagnaro. *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998).

y tienen una conversación personal sin pretensiones, está filmada con cámara fija, dejando fluir su intercambio con naturalidad. No obstante, el plano se mantiene fijo varios segundos después de que los protagonistas abandonen el marco, para que, desde el fuera de campo, aparezca un individuo que se come los restos de pizza de ambos. Otro caso más sería el del músico ambulante mencionado antes, ya que, una vez Cordobés y Frula huyen de la escena, la cámara en mano no los sigue, sino que se mantiene varios segundos con el tullido y su desolación ante los hechos. Un último ejemplo es el del minuto 41:00, donde un policía inspecciona el coche en el que la banda viene de cometer un atraco. Éste, intuyendo que los protagonistas han delinquido, pide un soborno con la excusa de haberles arreglado el vehículo. Una vez se marchan, de nuevo, la cámara se queda con el policía, cruzando la calle nocturna mientras cuenta el dinero. Caetano y Stagnaro abren pequeñas ventanas a las subjetividades de otros agentes sociales en su particular jungla de asfalto *neo-noir*: ya sean sujetos aún más hundidos y quebrados por el sistema o la personificación del fracaso de las instituciones del orden y la ley, todas son piezas en la misma cárcel urbana. Tal rompecabezas compuesto de mini-historias autoconclusivas presenta un rico —y desazonador— mosaico ciertamente documentalista.

La sensación aprisionadora de los ambientes en *Pizza, birra, faso* está vinculada a una impronta determinista hallada en filmes con discursos *neo-noir*, donde normal-

mente se respira una pesimista inevitabilidad con relación al futuro desenlace de las empresas de sus protagonistas. Así ocurre en esta película, cuyos planos iniciales ya anticipan lo que sucederá al final. Al contrario que la explícita fatalidad con la que algunos *noir* clásicos comenzaban, en los que una *voice over* decía algo del estilo «no puedo creer que todo saliera tan mal», *Pizza, birra, faso* inicia con unos planos confusos grabados en cámara en mano, los cuales muestran el lugar de un crimen nocturno lleno de policías. Solo al final de la película se descubre el fallido y mortal atraco que los jóvenes intentan perpetrar en un club, conectando con esos primeros fotogramas. Este atípico *flashforward* acaba teniendo el mismo resultado que la manida *voice over*: vaticinar desde el comienzo la caída de los personajes, lo que refuerza el pesimismo *neo-noir* de la cinta, que imposibilita visibilizar un digno escape a la penuria.

«Que Dios le ayude»: *El bonaerense* y el fracaso del orden y la ley

Pablo Trapero, director multipremiado muy conocido en los círculos de festivales europeos, se ha reapropiado de diversos géneros filmicos en más de una ocasión. Algunos casos son su particular *road movie*, *Familia rodante* (2004), un *neo-noir* más adscrito a lo esperado del cine negro —con un interesante equilibrio entre el gesto documentalista y la estilización «industrial»— en *Carancho* (2010), o el cine de *gangsters* en *El clan* (2015). Su segundo largometraje, *El bonaerense* (2002), parece vincularse a lo policial, pero esta etiqueta resulta insuficiente a la hora de catalogar el tono de la cinta. Gonzalo Aguilar toca la cuestión genérica cuando analiza el filme de Trapero, pero con cierto desatino al describir *El bonaerense* en base a subgéneros de dudosa estabilidad semántico/sintáctica como «el *crook story*» o «el *procedural*». Considera que «el primero es una variante del género negro», cuando éste suele vincularse directamente a lo gansteril y, además, habla de un «*anti-procedural* como *Sed de Mal* (*Touch of Evil*, 1958)»⁶⁰ cuando, como ya se ha visto en este trabajo, la película de Welles es considerada la clausura de la etapa clásica del *noir*.

Si algo refleja esto es el terreno inestable que supone adentrarse en la utilización de categorías genéricas, pero también deja entrever la hibridación acaecida en *El bonaerense*, que, hasta cierto punto, enlaza con lo *neo-noir*, como ya intuye Aguilar inconscientemente al hablar del objetivo de una *crook-story* así: «no sólo promovía una identificación con el delincuente sino que mostraba la sociedad como un escenario oscuro, violento, impredecible y moralmente turbio»⁶¹. *El bonaerense* cuenta, a grandes rasgos, la historia de Zapa, un humilde cerrajero rural que ayuda a abrir cajas fuertes de forma ilegal, instado por su patrón, El Polaco. Una vez éste huye, Zapa es arrestado por su último encargo, pero, gracias a los contactos de su tío policía, se le envía a la ciudad para ser instruido como agente él mismo. Como se verá en las siguientes líneas, el filme de Trapero también asume el estilo neo-neorrealista en su presentación de la vida urbana y la violencia del Estado —con una ligera e interesante inflexión en su contraparte rural—, además de establecer un punto de vista muy limitado a su personaje principal, Zapa, quien se ve arrastrado, apática y estoicamente, a su progresiva degradación moral.

El bonaerense abre con un plano general exterior, grabado con cámara fija, que presenta a unos personajes entre los que se encuentra Zapa, sentados a una mesa, observando la monótona vida pasar. Este primer gesto observacional, en palabras de Joanna Page, casi zoológico por momentos, se repite en los primeros compases de la película, mientras vamos conociendo el estilo de vida del protagonista. De este modo, hasta el

[60] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 124.

[61] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 125.

momento de su arresto en el minuto 9, Trapero ha mantenido aún una escala de planos bastante estáticos que sirven como presentación de la existencia humilde del protagonista y su familia. Será diez minutos más tarde, cuando el comisario de «La Matanza» —parte del aglomerado urbano de Buenos Aires— le diga «bienvenido a la bonaerense, que Dios le ayude»⁶², cuando el acercamiento de Trapero cambiará notablemente.

A partir de entonces, la cámara en mano domina la película, captando de manera cercana, inestable y subjetiva todo lo que ocurre durante su adiestramiento como policía, el día a día de la comisaría o los procedimientos policiales —muchas veces sinónimos de criminales— en los que se ve envuelto Zapa. La sensación de indexicalidad en primera persona crece y ahora sí vincula a *El bonaerense* con las maneras pseudodocumentales discutidas en *Pizza, birra, faso*, en este caso otorgando una carga realista a su reducido mundo de violencia y sempiterna mala praxis. Así lo describe también el propio Trapero, al comentar la mezcla entre actores profesionales e individuos conocedores de ese universo:

El bonaerense era un auténtico estofado: algunos personajes eran policías jubilados, otros estaban en activo y la mayoría eran actores. [...] El resultado fue la sensación de que habíamos entrado en la policía y habíamos hecho algo parecido a un documental⁶³.

[62] *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), min. 19.

[63] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 132.

[64] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*, p. 7.

[65] Es esta una interesante distinción entre el papel de las fuerzas del orden en el *noir* clásico, ya fuera la de estabilizador del orden al final del relato o como entes sin cara, abstractos y transhistóricos, frente al juego de identificaciones con la realidad más directa en casos *neo-noir* como este.

[66] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 128.

[67] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 149.

Una vez más, la injusticia, el desencanto y la corrupción, «más palpablemente conectada a ejemplos de la vida real, y más abiertamente cuestionada también»⁶⁴ —de vocación *neo-noir*—, establece con especial crudeza la falta de rigurosidad y ética profesional de un cuerpo policial supuestamente encargado de hacer frente a comportamientos ilícitos⁶⁵. Tal como ocurría en la película de Caetano y Stagnaro, «lo que realmente incomoda en *El bonaerense* es que no nos podemos identificar con ninguna mirada para condenar el accionar de los personajes»⁶⁶, incluida la de Zapa, a la que el espectador se ve restringido.

La llegada misma de Zapa a la policía resulta absurda de por sí, evidenciando graves fallas en un sistema que permite conformar los cuerpos policiales y fuerzas de seguridad del Estado Nacional de pequeños criminales enchufados por favores personales. Como apunta Andermann, «las relaciones de lealtad y traición personal sustituyen y contribuyen a la decadencia de las instituciones estatales y a la anomia social»⁶⁷, en un proceso paulatino de corrupción sistémica. La abierta inmoralidad que se respira en lo *neo-noir*, manchando todo el tejido social, desde el individuo hasta el mismo aparato del Estado, encuentra aquí un ejemplo perfecto con el discurso de Gallo tras su nombramiento como nuevo comisario:



Una mirada casi zoológica frente a la inmersión en lo caótico. *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002).

Estamos para resolver los problemas de la comunidad, porque somos parte de la comunidad. No puede haber oposición entre la institución policial y los ciudadanos comunes, honestos. Los problemas no se deben resolver ni con debilidad, señores, ni con gatillo fácil. Es esta una nueva etapa, donde debe mandar una moral, una ética. ¿Correcto?⁶⁸

Tras este plano secuencia filmado con cámara en mano, la siguiente escena —ácida-mente irónica— nos muestra a Gallo encargando a Zapa la recolecta de dinero sucio en distintos lugares sórdidos del extrarradio. A tales proposiciones, el protagonista, como ocurre a lo largo de la cinta, simplemente acaba aceptando su cometido, lo cual nos lleva al último punto.

Si la cuestión de la inevitabilidad y el poso determinista de la tragedia social era una constante en el *noir* clásico que se suele acentuar en los discursos *neo-noir* —como ocurre en *Pizza, birra, faso*—, el desarrollo y desenlace de *El bonaerense* plantea nociones similares en base a la apatía, la docilidad y el falso encumbramiento final de Zapa. La concatenación de sucesos que proporcionan una progresión al personaje suele estar condicionada por el azar o por el comportamiento taciturno y sumiso de Zapa. Por un lado, él no elige entrar en la policía y mucho menos elige ser detenido pensando que ello tendrá algún beneficio para su vida. Por otro lado, aunque se gane la confianza de Gallo debido a un golpe de suerte —ya que Zapa le ayuda a abrir un cajón con sus dotes de cerrajero—, el protagonista ni condena las actitudes vergonzosas de sus compañeros ni reniega de los encargos fraudulentos de su jefe, demostrando una especie de «obediencia debida» más que cuestionable. Sus (no) decisiones supondrán «el ascenso en la jerarquía institucional [que] se corresponde con una degradación física y moral»⁶⁹, ya que Zapa podrá volver a su pueblo ascendido a cabo, pero cojo, tras recibir un disparo en la pierna por parte de Gallo, con el objetivo de falsificar una escena criminal.

La escena que podría sugerir tanto el condicionamiento de Zapa como su futura conclusión es en la que su tío le comunica que va a ser enviado a la ciudad para convertirse en policía (12:50). Este familiar llega al calabozo donde está encerrado su sobrino y la forma en la que se filma la conversación entre ambos es genuinamente opresiva. Un plano medio con muy poca iluminación y un encuadre atravesado por los barrotes de la celda oscurecen y tapan la cara de Zapa, mientras su tío le da la noticia. Lo que supone, en principio, una salvación para el protagonista, firma la sentencia de su futura progresiva degradación como policía. La escena funciona a modo de *foreshadowing*, pero, en este caso, el carácter condicionado y apático de su protagonista no le lleva a su ruina total. En principio, al final de *El bonaerense*, Zapa vuelve a su pueblo habiendo triunfado, pero, no obstante, la sensación no es tal. Este hecho, por cierto, permite reflexionar sobre la dicotomía campo-ciudad y cómo Trapero no asume una distinción total.

Como se afirmó al inicio de este análisis, hay un evidente cambio sustancial en la forma que el director usa al comienzo de la cinta en comparación con el ingreso a la policía, algo que se repite en el desenlace. La vida rural de Zapa parece filmarse de manera más estática y observacional, pero, aunque ello puede indicar una mayor paz mental del protagonista, no supone una idealización moral del campo frente a su contraparte urbana. Cabe destacar que, a falta de contexto, Zapa ya tenía asumido, sin dubitación alguna, sus encargos ilegales cuando trabajaba en el pueblo para El Polaco. Es decir, la inmoralidad también impregnaba los ambientes familiares más

[68] *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), min. 50:50.

[69] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 128.



La condena moral de Zapa y su vuelta, cojo, al mundo rural. *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002).

recónditos y pacíficos *a priori*. Por supuesto, el hecho de que Zapa vaya a ser policía de su pueblo, sin ninguna preparación efectiva y considerando lo que ha ocurrido en la película, no refleja una restitución del orden confiable en absoluto. De esta manera, Trapero lleva el pesimismo *neo-noir* vinculado al fracaso de las instituciones a otro nivel, adentrándonos en la enajenada corrupción urbana pero, en última instancia, sugiriendo sus ramificaciones en la esfera rural.

Conclusiones

Al comienzo de este ensayo, se han intentado identificar ciertas tendencias en el cine de Argentina de finales y comienzo de milenio, las cuales, sin ánimo de englobar todas en este mismo marco, son atravesadas por el uso de modelos genéricos, ya sea para apelar a la audiencia de manera familiar o para usar sus plantillas como vehículos de discursos críticos con la inestable realidad social del momento. Así ocurre tanto con la vertiente más ligada a la nueva generación de cineastas independientes como con directores de mayor edad y estilos más clásicos, por lo que se ha preferido hablar de nuevos cines argentinos en plural al mencionar la reapropiación de géneros filmicos. Ambas tendencias, en visible tensión, evidencian distintas posiciones respecto a lo que el cine argentino implica, como Jens Andermann reflexiona lúcidamente:

La primera, en los intentos por reavivar una producción nacional taquillera a través de los vehículos afectivos de la acción, el melodrama y el *star system*, proyectando referencias de identificación y evasión a un público sumido en la crisis socioeconómica. Mientras tanto, la estética observacional y naturalista de muchas películas no convencionales encuentra en esta misma crisis una oportunidad para desfamiliarizar lo cotidiano y sus inercias, forzando la aparición de lo extraño e invisible a partir de un cambio en la perspectiva y la duración de la imagen⁷⁰.

Para el presente trabajo se ha optado por analizar dos películas, *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*, que se adscribirían al segundo tipo descrito por Andermann. Esta vertiente, en base al diagnóstico de Joanna Page, se ve atravesada por una estética casi documentalista, con filmación en exteriores reales y actuaciones menos profesionales que le emparejan con el movimiento neorrealista italiano. Sin embargo, su restricción del punto de vista o sus narrativas extrañantes alérgicas a los finales moralizantes, unido a la hibridación genérica en el caso de los filmes escogidos, apelan a lo que se

[70] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xix.

denomina aquí como «neo-neorrealismo». El siguiente paso ha sido dilucidar cómo dialogan estos directores con modelos genéricos concretos.

De este modo, se ha optado por incluir el cine *noir* en la ecuación, ejemplo extraño y polémico para los teóricos de los géneros cinematográficos, precisamente por su falta de estabilidad y su polivalencia. Más allá de su establecimiento y pervivencia como categoría genérica estanca, se ha demostrado cómo su evolución contemporánea, lo *neo-noir*, se conforma de una sensibilidad, un tono y un discurso que articulan una visión del mundo significativamente cínica respecto a la vida contemporánea y su ligazón a unas instituciones públicas que han abandonado al individuo a su suerte. Este (no) género, como resultado, es insertable en la situación histórica de la Argentina pre y postcrisis de 2001 de manera más que pertinente, algo que Andermann y Page no tienen en cuenta en sus trabajos.

Así lo atestigua el análisis de los dos filmes que, sin ser dos *neo-noir* «puros», se valen de varios de sus lugares comunes, su construcción de personajes y su actitud pesimista, en conversación con el estilo neo-neorrealista. Por un lado, en *Pizza, birra, faso*, Caetano y Stagnaro ponen la cámara sobre los lugares anónimos y marginalizados del terreno urbano, incluso dando la vuelta a la imagen esplendorosa de los monumentos representantes de la modernidad citadina. Además, se asume el punto de vista criminal, que guía la mirada del espectador a través del mundo en descomposición de sus protagonistas, abandonados por el sistema y con la sensación de estar condenados desde los primeros fotogramas del filme. Por otro lado, *El bonaerense* expande el estado fallido de las instituciones del orden y la ley de la ciudad al campo, aun centrándose con más mordacidad en la primera. La corrupción urbana se personifica, pues, a través de la palpable violencia e inmoralidad del cuerpo policial de La Matanza, restringida —y no por ello disminuida— al punto de vista de su protagonista, quien asume sus labores con apática y asumida diligencia, evidenciando las extremas fallas del sistema.

En definitiva, se plantean ciertas preguntas que deben ser contestadas en investigaciones posteriores. Por ejemplo, ¿son realmente los géneros cinematográficos un modo efectivo de alegorizar las tensiones globales⁷¹ y nacionales de la crisis argentina o solo evidencian el papel del cine como una industria cuyo poder simbólico es una mercancía más? Podría argumentarse que la reapropiación y subversión genérica sí pueden conformar mecanismos de defensa contra la homogeneización hollywoodiense de las formas filmicas, como parece evocar el gesto neo-neorrealista. Sin embargo, esto desdeñaría la influencia y capacidad de aquel cine que, aun también apropiándose y readaptando diversos modelos globales a sus contextos culturales específicos, opta por un enfoque menos rupturista apelando a la audiencia, ya sea la argentina como la internacional. ¿Acaso la estilización de filmes comerciales de autor como *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2008) o *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005) no vehicula importantes mensajes históricos y sociológicos? Aunque los dos filmes analizados propongan una sensación de inmediatez muy impactante, los modelos de los autores industriales acaban alcanzando a un número mucho mayor de personas y, por tanto, desestimar su efecto social sería un grave error. De igual manera, aunque diferentemente codificado, el marco *neo-noir* es aplicable a estas otras cintas no tan caracterizadas como «independientes», lo cual nos lleva a pensar que la influencia de este modelo ha cuajado y sigue cuajando especialmente bien en la Argentina contemporánea, tanto por su flexibilidad a la hora de acomodarse a diferentes acercamientos estéticos como por su capacidad para vehicular temas sociales a través de una sensibilidad particular.

[71] Entendemos aquí lo global como el uso de modelos genéricos cinematográficos que, en muchas ocasiones partiendo de los estadounidenses, son reapropiados en lo local.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006).
- ALTMAN, Rick, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre» (*Cinema Journal*, n.º 23, 1984), pp. 6-18.
- ANDERMANN, Jens, *New Argentine Cinema* (Londres, I.B. Tauris, 2012).
- BECYERO, Raúl, FILIPPELLI, Rafael, OUBIÑA, David y PAULS, Alan, «Estética del cine, nuevos realismos, representación» (*Punto de vista*, n.º 67, 2000), pp. 1-9.
- CAMPERO, Agustín, *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias* (Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009).
- CARTOCCIO, Eduardo, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino» (*Question*, n.º 1, 2012), pp. 1-9.
- CONARD, Mark T. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir* (Lexington, The University of Kentucky Press, 2007).
- DI PAOLA, Esteban, «Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino» (*Imagofagia*, n.º 1, 2010), pp. 1-27.
- GEORGE, David y MENESES, Gizella, *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir* (Lanham, Lexington Books, 2017).
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica* (Barcelona, Paidós, 1996).
- LANGFORD, Barry, *Film Genre: Hollywood and Beyond* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005).
- PAGE, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham, Duke University Press, 2009).
- SCHRADER, Paul, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, n.º 8, 1972), pp. 8-13.
- SHORT, Sue, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019).
- WOLF, Sergio, «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio», en Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (eds.), *Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002), pp. 29-42.

Recibido: 12 de junio de 2021

Aceptado para revisión por pares: 3 de marzo de 2022

Aceptado para publicación: 27 de junio de 2022

LIBROS

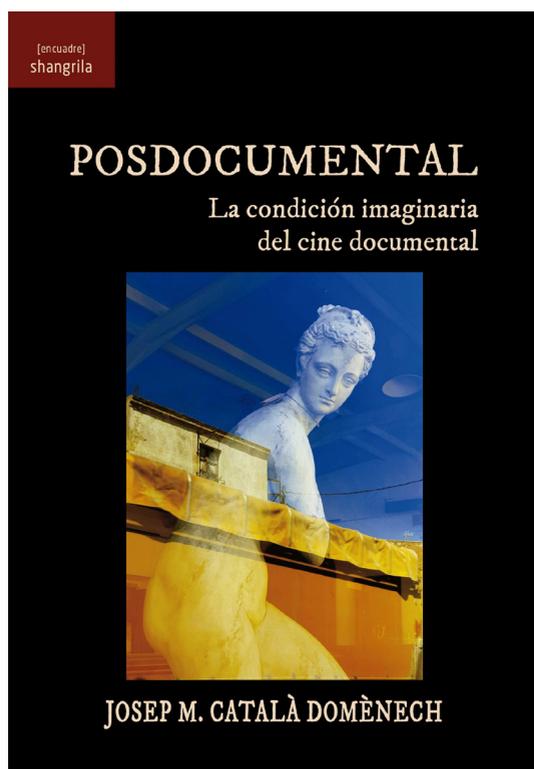
POSDOCUMENTAL. LA CONDICIÓN IMAGINARIA DEL CINE DOCUMENTAL

Josep M. Català Domènech

Madrid

Shangrila ediciones, 2021

452 páginas



Una hipótesis elemental recorre el último libro de Josep Maria Català Domènech, que resume años de investigación como profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona: se ha producido un cambio irreversible por el cual el cine documental contemporáneo es radicalmente diferente, en forma, contenido y preocupaciones,

al clásico. Con esa idea a las espaldas, el autor construye *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*, un texto claramente estructurado en el que desgana los elementos de la forma documental clásica para, más tarde, pasar a definir el concepto que nombra el libro y que ocupa una multitud de ejemplos.

La superación del problema epistemológico del «realismo ingenuo», tan presente en las discusiones académicas en torno al documental, es, para el autor, la condición de posibilidad del posdocumental. Entendiendo que en la que denomina «etapa clásica» del documental solo había un criterio de verdad —a saber, el de la verdad como evidencia—, Català Domènech afirma que «para los primeros documentalistas, el realismo no era una ilusión, sino un factor básico del medio» (p. 48). Pese a todo, el autor no deja de concebir el documental como un mecanismo «de acceso privilegiado a la realidad» (p. 73), sostenido sobre el azar y la necesidad, en línea con la tradición académica americana. Por ello, afirma que la principal tarea del posdocumental es «explorar la realidad cinematográficamente» (p. 81), tomándola como punto de partida y no como fin en sí mismo.

Ya en el año 2000, el profesor de la Universidad de Liverpool John Corner utilizó el término «post-documentary» en un artículo que reflexionaba sobre el creciente interés académico en el campo de los estudios del documental, materializado en la publicación de sendos volúmenes heterogéneos. En aquel breve texto, Corner intentaba dar cuenta de la dispersión conceptual del término, que a comienzos del siglo XXI se extendía irremediamente más allá del ámbito cinematográfico. En el libro que nos ocupa, sin embargo, Català Domènech se centra casi exclusivamente en prácticas filmicas, entendiendo que el «posdocumental» es la condición estética (y, por ende, también política) del «cine de lo real» contemporáneo. Su tesis principal es que el llamado «posdocumental» hace confluir las vías de la ficción, el documental y la vanguardia, que históricamente habían discurrido paralelamente, sacudiéndolas y llevándolas a un punto de irreversibilidad. Percibe la aparición del posdocumental como una serie de «giros» que, a diferencia de los «modos» que en *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington, Indiana University Press, 1991) teorizó Bill Nichols, solo pueden ser pensados a posteriori, siendo la práctica la impulsora de las ideas. Estos giros no son análogos a los géneros, sino que

verdaderamente suponen un pliegue en el modo de entender el documental, «una drástica ampliación estética y epistemológica» (p. 168).

Cinco son los giros que, a mediados de los años noventa (justo cuando Hal Foster remitía al «retorno a lo real»), empiezan a conformar el conglomerado «pos-documental»: en primer lugar, el giro subjetivo, ampliamente estudiado, presente en los documentales de archivo personal que hoy abundan, y cuya representación paradigmática es *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000), si bien puede rastrearse en cineastas como Ross McElwee o Chris Marker. En segundo lugar, el denominado giro emocional, que recoge películas documentales caracterizadas por un trabajo consciente y complejo sobre las emociones, alejado de la sobriedad teorizada por Bill Nichols. A este grupo pertenecerían, según Català Domènech, ciertas películas de Benjamin Ree, Jorge Tur o Werner Herzog.

Refiere el autor también un giro reflexivo, presente en cierta medida en todas las modalidades del documental y principal aliciente del videoensayo; un giro imaginario, que «pone en entredicho el concepto mismo de documental» (p. 312), que se aplica a los documentales

animados, los trabajos con realidad virtual, los cómics documentales o los *webdocs*; y, finalmente, el denominado giro onírico, de resonancias siniestras, que abarca todas aquellas prácticas de «desfamiliarización» de las imágenes (p. 396), que más que un compacto modelo constituye un estilo.

Si en la primera parte del ensayo, Català Domènech ofrece un agradable y ecléctico paseo por los temas recurrentes de la historia del documental, en la segunda se ocupa de analizar y concretar esos «giros» antes mentados, en un ejercicio de sistematicidad categórica que quizás exigía menos constricción. El ejercicio teórico destaca en el análisis concreto de ciertas imágenes, a partir de las cuales el autor moldea esos giros ya mencionados, y brilla en su interés expansivo, concretado en un despliegue ingente de referencias (de Deleuze a Bazin, de Benjamin a Claire Bishop, de Foucault a Rancière, pasando por Reyes Mate o Charles Taylor) que pretenden dar forma a una «teoría del posdocumental», un concepto que, al final de la lectura, resulta ya familiar.

Pablo Caldera

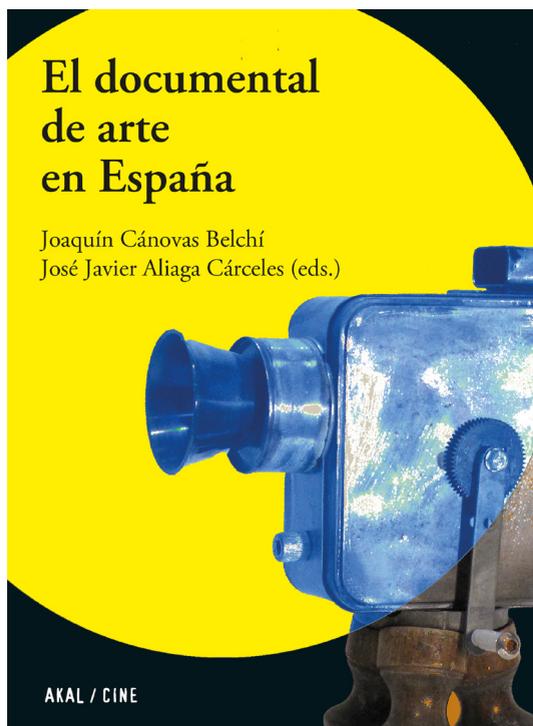
EL DOCUMENTAL DE ARTE EN ESPAÑA

Joaquín Cánovas y José Javier Aliaga Cárceles (eds.)

Madrid

Ediciones Akal, 2022

252 páginas



El estudio teórico y formal, añadido a la catalogación de los documentales de arte en España ha sido una tarea que, a excepción del trabajo de Carlos Fernández Cuenca *30 años de documental de arte en España* (1967), aún estaba por desarrollar. *El documental de arte en España*, se inscribe al proyecto homónimo llevado a cabo en la Universidad de Murcia. Consta de dos partes, la primera abarca desde los inicios hasta el franquismo, época

en la que se establecieron y desarrollaron los primeros modelos de documental de arte en España; la segunda parte atiende a la evolución del género a partir de la Transición donde, otros espacios, soportes y tecnologías —principalmente el museo y la televisión—, permitieron su emancipación del circuito cinematográfico.

Se establece pues, una lógica histórica sobre la evolución temática y técnica del género dentro de los marcos político y cultural correspondientes a cada periodo. El texto de Begoña Soto Vázquez da luz sobre la dictadura de Primo de Rivera quien, vía Patronato Nacional de Turismo (PNT), utilizó el documental de arte como medio propagandístico mediante el que poder limpiar la imagen de una España atrasada, pero también, promocionando el patrimonio artístico, activar el turismo proveniente del extranjero. Por tanto, aquella primera producción documental se movía entre el documental turístico y el noticiario.

También se atiende al documental desde una perspectiva biográfica, donde el núcleo de la investigación recae sobre el sujeto documentado; esta pretensión vasariana, los sitúa en la órbita de la historia del arte. José Javier Aliaga Cárceles, con dos textos, aborda la producción del NO-DO (1943-1981). Documentalistas como Jesús Fernández Santos, José López Clemente o Antonio Ruiz Castillo captaron las obras de aquellos genios del pasado, pero también trataron la obra de artistas contemporáneos. Por otro lado, atiende al *boom* televisivo en los años sesenta y, basándose en las modalidades documentales propuestas por Bill Nichols, considera *Prado vivo* (Ramón Masats, 1965), pese a la voz en *off*, un documental observacional. Trávelins, distancia focal, fuera de campo, sonidos ambientales, todos ellos elementos formales que fabricaron un discurso vivo en el que cada pintura era un nuevo escenario y donde el montaje y la yuxtaposición propiciaron un universo propio, atemporal.

Fernando Sanz Ferreruela y Francisco J. Lázaro Sebastián se encargan de rastrear la obra de Goya a partir del análisis de documentales durante la etapa franquista. El didactismo en unos, como *Goya* (José María Elorrieta, 1948) y los del NO-DO, o la puesta en escena cinematográfica en otros, como *Les Désastres de la guerre* (Pierre Kast, 1951), marcaron la ruta del documental de arte a lo largo de este periodo. Los autores subrayan la importancia de *La España negra* (José Gutiérrez Solana, 1920), obra literaria que exploró los escenarios más oscuros de aquella España de principios del siglo XX y

que fue fuente de inspiración para algunos documentales sobre Goya.

Gloria Camarero Gómez se ocupa de los cinco documentales de Pere Portabella sobre Joan Miró, poniendo en diálogo diferentes lenguajes expresivos, siendo el cine la «mesa redonda» sobre la que se desarrolla todo este proceso. La colaboración artística entre Portabella y Miró también se extendió a actuaciones políticas estrechamente ligadas a lo cultural; su lucha contra el franquismo y el imperialismo estadounidense, los llevó a compartir varios escenarios en los que las fronteras entre arte y reivindicación se difuminaron. Portabella, al registrar los procesos plásticos a los que se enfrentaba el pintor, hizo que el documental de arte español subiera un peldaño más.

Dentro de este proceso vivo, Ana Mejón escoge *El espíritu de la pintura* (Isabel Coixet, 2017), obra paradigmática por ser la primera vez que expone un artista vivo en el Museo del Prado. Este documental sigue los procesos de creación del artista chino Cai Guo-Quiang, tanto en su taller de Nueva York como en el Salón de Reinos, espacio en el que se llevó a cabo la exposición. El documental recogió todo el proceso de creación, estableciéndose el tándem Coixet-Quiang, en el que pintura, cine, *performance* y museo constituyeron un universo donde el arte, el tiempo y el espacio consiguieron dialogar con el espectador.

Otra interesante parcela es aquella en la que el director, a través de la filmación de las obras pictóricas de otros artistas, consigue construir un discurso original. El documental de arte pierde, en parte, esa pretensión expositiva y didáctica para tomar un acento cercano al cine-ensayo en unos casos, al videoarte en otros. Rafael R. Tranche se acerca a este campo analizando el documental póstumo de José Val del Omar, *Tríptico elemental de España* (1996), el cual compila los tres documentales anteriores (*Aguaespejo*, 1955; *Fuego en Castilla*, 1960 y *Acariño galaico*, 1961). Tranche brinda aquí una aproximación desde un punto de vista formal donde, apoyándose en autores como Bordwell y Thompson, desvela los procesos visuales (sintácticos y semánticos), que constituyen el experimento no narrativo del cineasta granadino.

En *Imágenes para un retablo* (Basilio Martín Patino, 1955), Fernando González García observa cómo la puesta en contacto de la vida de Cristo y la imaginaria del siglo XV —contenidas en el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca— con los procedimientos de captación y narración cinematográfica formaban un escenario in-

termedial. La relación con *La luz como sustancia. Holoscopia* (Pablo Martín Pascual, 1994), una instalación efímera y multimediática dentro del marco catedralicio, abre un encuentro de lenguajes, soportes y técnicas que invitaban a la autorreflexión, motivada por la metamorfosis semántica de las imágenes a lo largo de la historia, fenómeno que el autor enmarca dentro del concepto de leuziano «imagen-cristal».

Isabel Durante Asensio analiza *Chaos and Creation* (Salvador Dalí, 1960), una pieza realizada en colaboración con el fotógrafo Philippe Halsman, la cual no se descubrió hasta los años noventa. El texto introduce una nueva modalidad audiovisual y pese a considerarse a Nam June Paik padre de esta, la autora sitúa la obra de Dalí como prototipo del videoarte. El proceso material —grabada con una cámara de vídeo— y la experimentación daliniana, en una época en la que estaban apareciendo nuevos conceptos y rupturas del canon artístico, a la par de importantes avances tecnológicos en el campo audiovisual, situaban al excéntrico artista de Figueres como uno de los pioneros del videoarte.

El cine-ensayo en Val del Omar, el *found footage* o la instalación en Patino y el videoarte en Dalí, enlazan con otro peculiar trabajo: *No escribiré arte con mayúscula* (Luis Deltell y Miguel Álvarez-Fernández, 2015). José Luis Sánchez Noriega escoge para su estudio este documental dedicado al artista plástico Isidoro Valcárcel Medina, quien cuenta con una obra efímera centrada, entre otros fines, en transgredir el concepto del Arte. Sánchez Noriega resalta la doble funcionalidad de esta pieza: 1) como documento productor de una memoria que estaba condenada al olvido; y 2) como apéndice de la obra de Valcárcel, convirtiéndose en un elemento que completa —en cierto modo— toda su realidad conceptual, donde el peso y el discurso narrativo recae sobre la sonoridad. Valcárcel Medina no es el único artista murciano al que se le dedica un espacio en este libro. Francisco José Sánchez Bernal se adentra en la obra del joven director de documentales Gonzalo Ballester, quien cuenta con tres trabajos sobre los pintores murcianos Ramón Gaya y Pedro Serna (*La serenísima*, 2006; *El último paisajista*, 2007; y *Ramón Gaya. La pintura como destino*, 2015). Sánchez Bernal se detiene sobre el reciclaje de archivos audiovisuales practicado por Ballester, quien traza un discurso a través de unos montajes que en ocasiones pueden remitir a esas sinfonías urbanas de los años veinte, entre el realismo y la lírica.

Palma Martínez-Burgos García —especialista en Ba-

roco—, analiza el periplo de la pintura de Zurbarán *Jacob y sus doce hijos* (h. 1640-1645), señalando la importancia de la conservación, de los especialistas y las pruebas radiográficas y químicas que confirmen o no la autoría de una obra. *Zurbarán y sus doce hijos*, documental del 2020 realizado por Arantxa Aguirre, se sitúa entre la divulgación, la historia y la sátira, pues modifica, a través de la animación y la escena, la obra del pintor pacense. La diáspora judía puede verse en paralelo respecto a la itinerante exposición sobre esta obra de Zurbarán que, filmada por Aguirre, pasó por Dallas, Nueva York y Jerusalén, antes de regresar al Castillo de Auckland en Durham.

Manuel Palacio aborda la historia de este género desde la perspectiva de la producción, para quien el museo y la televisión han sido responsables de un auge exponencial, tanto cuantitativa como cualitativamente. El documental de arte se desarrolla de formas muy diferentes, aplicando la teoría filmica en el cine, la teoría crítica en la televisión y el didacticismo e incorporación de pantallas que acercan al visitante a la realidad museística. Se centra sobre todo en la evolución del documental de arte en la televisión que, iniciado con el NO-DO, evolucionó hacia formas más depuradas, sobre todo a partir del surgimiento de TVE2.

En este sentido continua el texto de Ana Asión Suñer, señalando la importancia de los medios de comunicación en la tarea de divulgación artística, siendo, a partir de 1966, con la creación de la segunda cadena (UHF), cuando la televisión en España experimentó un incremento en su programación: series televisivas, programas, reportajes culturales, etc. *Los pintores del Prado* (Ramón Gómez Redondo, 1974), serie documental por la que pasaron algunos directores recién salidos de la Escuela Oficial de Cine EOC, dio la oportunidad a Antonio Drove de encargarse del episodio sobre Velázquez, una pieza que se encontraba entre el documental y la ficción, ya que dramatizó momentos de la vida y obra del pintor sevillano mediante un lenguaje completamente cinematográfico.

Es, por tanto, el Museo del Prado uno de los ejes sobre los que pivotan muchos de los estudios que componen este libro. M.^a del Mar Nicolás Martínez se ocupa de la serie de seis documentales realizados por José Luis López-Linares para el Prado entre el año 2007 y 2016. De nuevo un director formado en la EOC iba a entrar en el museo más importante del país, realizando, más allá de lo meramente didáctico-expositivo, unos documentales que invitan a la reflexión sobre la propia

problemática de la representación; no sin ello dejar de recurrir a ciertas formas clásicas como la voz en *off*, la participación de expertos, o la banda sonora enfática.

Termina la relación del documental de arte y el Prado Sonia Prior —directora del Departamento de Comunicación del Prado—, con un texto que va más allá de la investigación sobre este género. «Presente continuo» es el proyecto encargado de seguir grabando la vida interna del museo. Han archivado y catalogado —desde 1988 hasta el presente—, exposiciones, charlas, conferencias, restauraciones, todo un fondo dedicado a la memoria audiovisual del museo en colaboración con otras entidades que poseen material al respecto, lo cual ha supuesto el descubrimiento de algunos proyectos inéditos, como el documental *Introducción al Museo del Prado* (Basilio Martín Patino, 1985).

En este libro pueden verse —en su mayoría—, textos que tratan la obra de pintores, o al menos donde la pintura es hilo conductor de producciones documentales —quizá sean menos ortodoxos en este sentido los textos dedicados a Val del Omar, Patino y Dalí—. Sol Carnicero se sale de los parámetros marcados, bien por la pintura, bien por el pintor como representantes de ese arte del que se ocupan los documentales. También innova en el cuerpo general del texto introduciendo una entrevista realizada a Miguel Ángel Trujillo, director de *Gil Parrondo, desde la ventana* (2013). Carnicero reivindica la inclusión de este documental en la categoría de documental de arte por dos razones: una, porque Gil Parrondo (escenógrafo y director de arte cinematográfico) representaba todas las aptitudes y actitudes de un artista; y dos, porque este documental biográfico muestra, con la misma sensibilidad y minuciosidad, lo que el género ha hecho con otras obras pertenecientes a los grandes artistas de la pintura.

En líneas generales, la dinámica de la obra que nos ocupa atiende a dos sujetos, por un lado, al creador o creadora del documental, y por otro, al sujeto que el documental expone: el artista; de igual manera se atiende a dos objetos, por un lado, al documental de arte, por otro, a las obras que documenta, mostrando al lector un campo que no cuenta con la publicidad de otros géneros cinematográficos. Dieciocho investigadores especializados en el audiovisual convierten el estudio de unos cuantos documentales, a través de la historia, la crítica y la estética, en todo un ejercicio de análisis interartístico.

Manuel Herrería Bolado

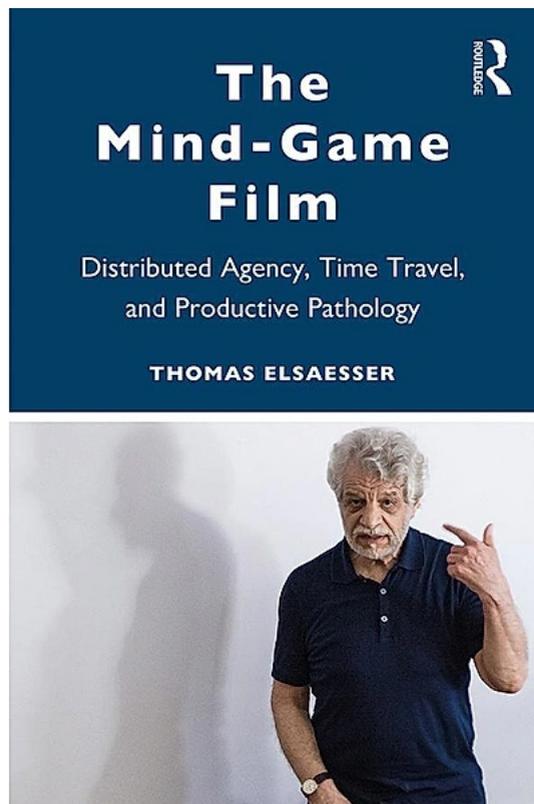
THE MIND-GAME FILM. DISTRIBUTED AGENCY, TIME TRAVEL, AND PRODUCTIVE PATHOLOGY

Thomas Elsaesser

Nueva York / Londres

Routledge, 2021

330 páginas



Los cientos de palabras de esta breve reseña no harán justicia a un libro como este, testamento académico del reputado crítico y teórico cinematográfico Thomas Elsaesser. *The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*, a pesar de ser un libro inacabado y publicado póstumamente a partir de la recopilación de sus archivos, de sus conferencias y de otros artículos aparecidos en un largo periodo de más de diez años, muestra una sorprendente unidad interna. El

texto está articulado en torno a varias poderosas líneas de fuerza fruto de una reflexión sostenida durante años y de una perspicacia crítica e interpretativa sin parangón. Lo que en apariencia podría no ser sino un encuentro crítico con varias películas, sobre todo de las dos primeras décadas del siglo XXI, deviene una sólida propuesta teórica sobre las transformaciones del cine (de Hollywood) en este periodo en contraste con los periodos clásico y post-clásico. Un cine que busca su lugar en un paisaje cambiante de medios y responder a las nuevas expectativas de los espectadores. El cine es una intervención cultural que, desde sus inicios, ha capturado las dinámicas de la experiencia social y ha contribuido a reforzarlas y a transformarlas a un tiempo. Por eso, el libro de Elsaesser se erige igualmente como una crítica de la cultura contemporánea, pues la «presencia performativa» del cine, como escribe en algún momento, nos enseña a pensar y a ser en las nuevas sociedades del control, la vigilancia y la post-verdad.

Como lector de un libro tan rico en perspectivas y en ideas no puedo dejar de manifestar mi atracción por algunas de ellas y también mis reticencias con otras. Los análisis, como en otras obras de Elsaesser, están trufados de crípticas referencias psicoanalíticas que se suman a otros acercamientos más históricos, narratológicos, políticos y ontológicos de la serie de películas que agrupa bajo la denominación de «*mind-game*», el cine de los «juegos mentales». No ocultaré mis preferencias de lectura —pura deformación profesional, por otro lado— si señalo que en el corazón de la obra se sitúa el tratamiento filosófico de las derivas que los conceptos de agencia y de subjetividad están sufriendo en estas primeras décadas del siglo XXI, y que el cine de los «juegos mentales» no hace sino ahondar.

Pero antes de entrar en ello, son necesarias unas palabras sobre qué entiende Elsaesser por cine de «juegos mentales». Este agrupa películas, de hecho, muy dispares, que van desde *Memento* (Christopher Nolan, 2000) a *Minority Report* (Steven Spielberg 2002): se incluyen obras de «autores» como David Lynch (*Carretera perdida* [*Lost Highway*, 1997]; *Mulholland Drive*, 2001; *Inland Empire*, 2006) o David Fincher (*El club de la lucha* [*Fight Club*, 1999]) junto a películas más cercanas a la industria. Sería difícil hacer un catálogo cerrado y Elsaesser no lo hace a lo largo del libro. Podrían citarse otros muchos títulos de los que se habla en el libro, como *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis 1993); *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999);

Una mente maravillosa (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001); *Olvidate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004); *Una mirada a la oscuridad* (*A Scanner Darkly*, Richard Linklater, 2006); *Quemar después de leer* (*Burn after Reading*, Joel y Ethan Coen, 2008); *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010); *Código fuente* (*Source Code*, Duncan Jones, 2011). Algunas películas son centrales en la categoría y otras se vinculan a ellas por algunos rasgos propios del tratamiento de los temas. El libro incluye además capítulos específicos sobre cineastas y otros sobre muy variadas películas: *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1995), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam 1995), *Déjà vu* (Tony Scott, 2006; capítulo 4), *Persiguiendo a Betty* (*Nurse Betty*, Neil LaBute, 2000; capítulo 5), *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998; capítulo 6), las adaptaciones de Philip K. Dick (capítulo 7), la trilogía de Los Ángeles de David Lynch ya mencionada (capítulo 8) o *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012; capítulo 9). Estos análisis más particularizados están flanqueados por otros seis capítulos en los que se aborda de un modo más teórico y sistemático la caracterización de este tipo de películas. Hay una serie de características que permiten identificar —sin definir— las películas de «juegos mentales»: la insistencia en narrativas no-lineales, zigzagueantes; la utilización de formas de causalidad retroactiva, en narrativas complejas; la desorientación de los espacios; la presencia de múltiples temporalidades, de bucles temporales y viajes en el tiempo; o la puesta en escena de personajes con identidades cambiantes y, sobre todo, con condiciones mentales patológicas. En el capítulo 11 del libro, el propio Elsaesser nos ofrece un sumario en doce rasgos que enfatizan los puntos relacionados con la temporalidad, la causalidad, la complejidad, la contradicción, la recursividad y la agencia: «(1) universos múltiples, (2) temporalidades múltiples, (3) la causalidad entre la coincidencia y la conjunción, (4) el *feedback*: causalidades enlazadas y retroactivas, (5) construcciones de *mise en abyme*, (6) el observador como parte de lo observado, (7) vivir con contradicciones, (8) resoluciones imaginarias que ya no dirimen contradicciones reales, (9) mutualidad antagónica bajo condiciones de agencia distribuida, (10) agencia —consigo mismo, contra sí mismo—, (11) películas de viajes en el tiempo como cajas negras, (12) la película de «juego mental» como *pharmakon*» [(1) multiple universes, (2) multi-

ple temporalities, (3) causality between coincidence and conjunction, (4) feedback: looped and retroactive causalities, (5) mise-en-abyme constructions, (6) the observer as part of the observed, (7) living with contradictions, (8) imaginary resolutions no longer dissolve real contradictions, (9) antagonistic mutuality under conditions of distributed agency, (10) agency —with the self, against the self, (11) time travel films as black boxes, (12) the mind-game film as *pharmakon*»] (p. 276).

Es característico de todas las películas agrupadas bajo la categoría el que funcionen como juegos en múltiples sentidos; primero, porque juegan con la percepción de la realidad tanto de los personajes como de los espectadores; segundo, porque están guiadas por un impulso lúdico que puede, al mismo tiempo, ser adictivo; tercero, porque constituyen algo así como experimentos de pensamiento en los que se ponen a prueba situaciones de conflicto, a veces casi imposibles y contradictorias. Son juegos mentales porque apelan a nuestras mentes, nos retan a la hora de reconstruir las historias con una información que está ambiguamente presentada; pero sobre todo lo son porque representan a personajes con condiciones mentales y psicológicas extremas, inestables. Son sus mentes en las que supuestamente nos adentramos y de las que nos hacemos partícipes.

Elsaesser logra transmitir la necesidad de no enfrentarse a estas películas desde marcos más tradicionales, pues la transformación del cine de Hollywood, reflejada y actualizada a través de las mismas, está siendo profunda. Primero, no cabe abordarlas desde la perspectiva de los géneros. De hecho, las películas seleccionadas pertenecen a géneros muy distintos, géneros que se van a ver transformados y reinterpretados, puestos al límite en ocasiones. En segundo lugar, no basta con contemplarlas desde la crítica ideológica, como si fueran el reflejo de las condiciones materiales en que se realiza el cine contemporáneo, más aún en las condiciones cambiantes de los medios o como una respuesta a las presiones desde el exterior (como la necesidad de adaptarse a las condiciones de consumo del videojuego). Por último, se aleja de las lecturas cognitivistas (especialmente desde la narratología), bien aquellas que buscan reintegrarlas en los esquemas narrativos clásicos, bien aquellas que insisten en las nuevas formas de narración no-fiable o engañosas, hasta llegar incluso a los límites de lo posible, y aún comprensible. Elsaesser busca un cambio de punto de vista, que no se limite a tematizar las reacciones del espectador (o consumidor de las imágenes), para aden-

trarse en los entresijos de la institución «cine» (sobre todo de Hollywood) en lo que denomina sus formas de «auto-alegorización reflexiva». Las películas de «juego mental» son auto-referenciales, reflexivas, y lo son involucrándose activamente en los entornos de la vida real. Por otro lado, no estará de más recordar que este punto pertenece a las señas de identidad del cine de Hollywood por lo que respecta a sus condiciones *ontológicas* como cine de fantasía creadora de realidad y a sus condiciones *culturales* como cine popular. Para Elsaesser, el interés de las películas de «juego mental» deriva, por tanto, de su función como meta-cine, como reflexión sobre el propio ejercicio de captura cinematográfica del mundo. La condición *filosófica* misma del cine (reconocida ampliamente por Cavell, a quien el autor nos recuerda en momentos clave de su argumento) es la del escepticismo radical, pero la de un escepticismo que aspira a restaurar la confianza en un mundo (en su vuelta a lo ordinario). Este es un anhelo y una necesidad constante de producir sentido en condiciones de impotencia y desamparo. ¿Cómo puede uno ser aún responsable ante este mundo y de este mundo? ¿Cómo podremos intervenir en un mundo que se escapa a nuestro control, ante el que nos sentimos impotentes, pero ante el que no podemos renunciar a la tarea de dar sentido?

Elsaesser, perspicazmente, reconoce que esta fundamental ontología del cine le permite trazar con vigor los marcos en que se desenvuelve nuestra condición vital, existencial y cultural, actuando directamente sobre la vida ordinaria (por seguir con los términos de Cavell) y modificando, reflexivamente, nuestras formas de subjetividad y de agencia, y nuestra condición misma de seres de experiencia. Estas formas arraigan, por supuesto, en las condiciones económicas y culturales tanto de la propia institución cinematográfica como de nuestra vida. Por eso, estas películas se convierten en síntomas tanto de las condiciones de posibilidad del propio cine de Hollywood en la nueva era digital como de los mundos reales, con sus tensiones y contradicciones, a los que hemos de enfrentarnos como actores.

Los juegos mentales que nos proponen estas películas socavan nuestros conceptos más arraigados de la agencia y la subjetividad. Rompen con toda una tradición de comprensión de la subjetividad como un centro unitario de integración cuya función es dar sentido a los acontecimientos y las experiencias. Se está produciendo, argumenta Elsaesser, un desplazamiento hacia modelos de subjetividad y de agencia distribuidas, sometidas a

tensiones (e incluso contradicciones) derivadas de fuerzas que no están bajo el control de uno. Podría decirse que esto está en línea con el aprendizaje que la filosofía del siglo XX había realizado sobre los huecos y las opacidades que atraviesan las subjetividades. Pero Elsaesser pretende ir más allá. Las subjetividades distribuidas de las que se ocupa esconden algo más que los espacios oscuros de un alma falta de transparencia o, incluso, los traumas que acechan su discurrir vital. Son formas de subjetividad que afrontan en todos los niveles el nuevo orden simbólico de las sociedades de la vigilancia, y que han de gestionar enfrentarse a la fluidez, indeterminación e impredecibilidad de la realidad.

Varias de las películas analizadas en el libro de Elsaesser aprovechan la dislocación de los tiempos para adentrarse en estas formas de subjetividad no-unitarias. Los viajes en el tiempo, como herramientas de pensamiento, aprovechan una idea de temporalidad reversible que permite, a su vez, una causalidad retroactiva, mediante la cual los sujetos pueden volver sobre hechos del pasado (que puede ser el propio presente si el viaje es hacia el futuro) y contemplarlos desde la perspectiva de lo que llegarían a ser. El sujeto no está necesariamente presente a sí mismo en cada momento con el conocimiento de lo que está en su mano hacer sino que se distribuye entre los distintos momentos temporales. Elsaesser expone todas estas dislocaciones desde la perspectiva de una ética que reclaman estos viajes, una ética de lamento, repetición, rescate, redención, resistencia y reversión. Es decir, nos sitúa ante el cuestionamiento de los límites de nuestra agencia temporalmente constituida: ¿qué hemos de lamentar de lo hecho o de lo que estamos haciendo en tanto que se contempla desde esa posición en que ya ha sido hecho y no parece ser ya modificable? ¿No es el pasado destino? ¿No lo es incluso el futuro?

Los viajes en el tiempo abren los espacios para que la agencia ilusoriamente libre aún cobre sentido. Pero también nos sirven para replantearnos nuestras prácticas de olvido y de memoria. Elsaesser es consciente de que estas formas cinematográficas suponen la intervención en nuestra memoria (afectiva, material e histórica) a través de sus mecanismos que no son solo de «reconstrucción» sino también de creación de evidencia. El sujeto accede así a modos diferentes de aquello en que pueda consistir su participación en la creación de sentido y de sentido histórico, fuera de las lógicas narrativas lineales, marcadas por la coherencia y por la reconciliación, o al menos

por su esperanza.

Es como si Elsaesser quisiera en su libro hacernos transitar por los caminos que la cultura contemporánea ha ido abriendo —y que se reflejan miméticamente y se activan performativamente en este tipo de películas— para dar cuenta de los procesos de subjetivación. Estos no pueden verse únicamente como pura conciencia y control de uno mismo sino como modos de gestionar la propia agencia en el habérselas con la realidad del día a día, una realidad «sórdida» en muchos aspectos. Esta sordidez no es meramente describible en términos sociológicos, como el resultado de los mecanismos de la vigilancia o del régimen de las imágenes masivas que provocan una sobrecarga sensorial (y emocional) en los sujetos. Exhibe además, y ante todo, una dimensión ontológica y epistemológica, según la cual el «engaño» es presentado como condición fundamental de los discursos, incluidos los de la verdad. En estas condiciones, uno no puede aspirar a generar formas de subjetividad altamente adaptativas en las que quepa esperar la reconciliación de las tensiones y de las contradicciones, la posible unidad de sentido trazada en una narración, la liberación del «trauma» (quiebra profunda y pasada de la subjetividad) o el hacerse cargo (heroicamente) de la realidad presente. Las formas *adaptativas* de subjetividad que parecen estar abiertas —empírica y normativamente— son las de los inadaptados, quienes nos enseñan a vivir con las contradicciones, quienes aspiran no a vivir libres de traumas sino a desviarlos para el propio beneficio adaptativo. Es aquí donde aparece la categoría central del libro de Elsaesser, la de patología productiva. Las subjetividades que se delinearán como más adaptativas son personalidades patológicas, con múltiples identidades, descentradas, paranoicas; son las únicas que se «adaptan» a las nuevas formas del trabajo y a las nuevas condiciones de fluidez e indeterminación de la realidad social. Como el *pharmakon* del que nos habla Derrida (volviendo sobre el texto del Fedro platónico en torno a la escritura), en su funcionamiento disfuncional se encuentra tanto el problema como la solución; son parcialmente productivas, liberadoras.

A pesar de que, en el capítulo 11 del libro, Elsaesser se decide por profundizar en esta lectura de tono más filosófico del significado de las películas de «juego mental», no cabe olvidar que desde sus primeras incursiones en el tema había insistido en lo que denomina una lectura más sociológica y cultural, que tratará después como *sintomática*. Su interés reside no solo en el hecho de

que aborda estas películas como «síntomas» de la cultura contemporánea (¿quizá enferma?) y en particular de cierto tipo de sociedades, sino también en el hecho ya señalado de que esta forma de cine es sintomática de las propias condiciones de posibilidad del cine en la era digital. El cine de Hollywood ha de crear una nueva complicidad con el espectador, sometido a condiciones de experiencia novedosas, que no son ajenas a la expansión de los medios digitales y de sus particulares efectos en las «formas de la sensibilidad». Son síntomas de una realidad compleja que alberga cambios sensoriales y epistémicos profundos ligados a los nuevos medios, a sus lógicas (de producción y de recepción) y a su impacto en el sensorio del espectador / jugador, con sus rasgos adictivos.

Las películas de «juegos mentales», para Elsaesser, son una respuesta adaptativa a las transformaciones en las condiciones (tecnológicas y culturales) de producción y de recepción del propio cine. *Proponen*, como alternativa a los videojuegos, nuevas formas de involucramiento en la realidad a través de juegos mentales. En ellos se manipula, ante todo, el sentido de la realidad del espectador. Pero también le hace, por así decir, participe del sentido de su realidad y de sus posibilidades de agencia y de enfrentamiento a las cuestiones sociales, sexuales, racionales, políticas de su tiempo, como había hecho el cine de Hollywood desde sus orígenes. El cine de Hollywood renueva así su apuesta por lo que el propio Elsaesser había denominado su *ambigüedad estructural*. Ahora se encarna en estas narrativas que constituyen más experimentos de pensamiento que construcciones de historias, narrativas plagadas de hipótesis y de contrafácticos, exploración en el modo del «y qué si...», con las que se enfrentan la complejidad y el carácter contingente e intratable de una realidad en la que el engaño se ha convertido en el fundamento de la verdad. ¿Cómo lo hacen las películas de juegos mentales? Pues, como hemos dicho, lo hacen simplemente manipulando el sentido de realidad del espectador, poniendo a prueba su capacidad de seguir una historia. Es más, el cine de Hollywood aparece no solo como síntoma de la nueva realidad cultural sino también como su remedio, como su fármaco. Lo es en cuanto reconfigura las formas de agencia a través de la presentación de nuevas figuras atravesadas por sus patologías productivas. Lo es también por lo que refiere a cómo activa mimética y alegóricamente las condiciones materiales y tecnológicas del propio cine. Pero lo es sobre todo porque intenta *librarnos*, por

así decir, de los efectos perniciosos, adictivos, de las nuevas formas de juego y de espectáculo. No solo nos ayuda a detectar los movimientos sísmicos de la cultura, las profundas transformaciones epistémicas en las que insiste Elsaesser una y otra vez, sino también a responder a las mismas con nuevas herramientas, que pasan por formas elaboradas de los experimentos de pensamiento y *modelos* de subjetividad que aprovechan los resquicios de una realidad impredecible. El poder ya no se ejerce en la construcción de la realidad o la detentación de los dispositivos de la verdad; el cine de los juegos mentales es síntoma de ese movimiento sísmico profundo que ha hecho que la verdad y el poder residan ahora en cómo jugar con la percepción de la realidad, en cómo hacerte dudar de tus habilidades para distinguir lo verdadero y lo falso. Como fármaco, el cine de Hollywood encarnado en las películas de «juegos mentales» no puede proporcionar sino una cura homeopática que nos alerta ante la toxicidad de la vida pública, como dice Elsaesser en algún momento (p. 66).

La ambigüedad estructural, en el cine clásico, permitía una amplia resignificación de las obras desde marcos que trascendían los estrechos límites de una comprensión del cine como estrategia de evasión de una realidad incómoda. Permitía no ceñirse a una falsa reconciliación con lo real. No es fácil ver, sin embargo, cómo el cine de los juegos mentales pueda desempeñar ese doble juego del *pharmakon* platónico-derridiano. No es fácil des-

embarazarse tampoco de la vivencia que genera nuestra impotencia ante el mundo proyectado, una impotencia que estas películas parecen querer tanto reflejar como quebrar. Estas nos muestran repetidamente y en toda su crudeza la *crisis de experiencia* a la que nos hemos visto abocados, una crisis que dificulta el acceso a las herramientas que nos permitan construir la *propia* historia. ¿Cómo estos juegos mentales contribuyen, si lo hacen de algún modo, a la apropiación sensorial de los afectos, a no abundar en la ruptura de la vivencia y de la experiencia que se hace reconocible, compartible y con sentido? El libro de Elsaesser, es cierto, vive de sus contradicciones, irresolubles por supuesto. Nos recuerda con rigor y con acierto que nuestra experiencia de agentes se ha visto radicalmente transformada. El autor parece haber perdido, de nuevo con motivos, la confianza en la restauración de ciertas imágenes de la agencia, pero no parece renunciar a que sea aún una agencia *robusta*, una agencia que responde a los impactos vivenciales en la experiencia de lo real y que intenta hacerse cargo de todo ello. Somos actores, agentes, y nos hemos de hacer cargo del mundo haciéndonos cargo de nuestra agencia en él. Si para ello hemos de «transformarnos» radicalmente en aquello que somos o querríamos ser, hagámoslo. Está por ver que el cine de los «juegos mentales» sea un camino para ello.

Jesús Vega Encabo

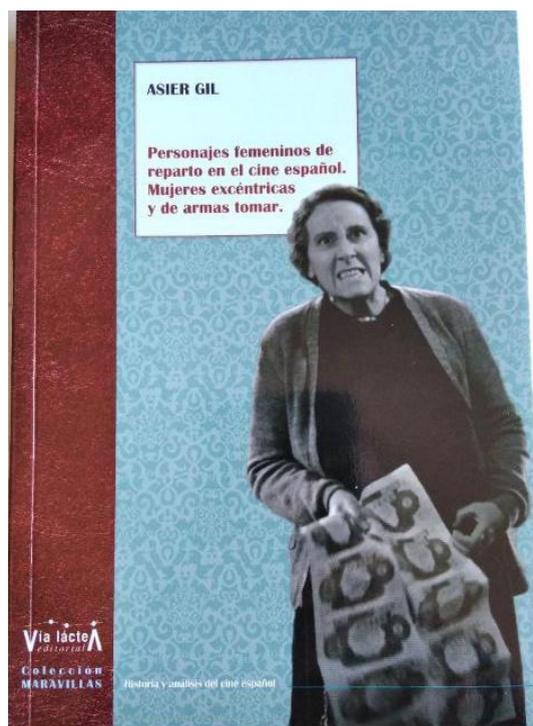
PERSONAJES FEMENINOS DE REPARTO EN EL CINE ESPAÑOL. MUJERES EXCÉNTRICAS Y DE ARMAS TOMAR

Asier Gil Vázquez

A Coruña

Editorial Vía Láctea / Colección Maravillas, 2021

291 páginas



Es bien sabido que cada época realiza sus propias preguntas, plantea sus propias discrepancias, abre insospechadas vías de acceso a los nuevos conocimientos, clausura supuestas verdades que teníamos por incontables: si no creyéramos en ello, malos descendientes de las Luces seríamos. También pasa esto en los terrenos de la historiografía, concretamente de la que nos ocupa: la cinematográfica dedicada al cine español. Quienes nacieron, quiero decir nacimos, a ella tocados/formados/

lastrados, (táchese lo que no convenga) por la Política de los Autores y su cinefilia más o menos pegajosamente anexa, bien sabemos de las dificultades que comporta, en ocasiones, cambiar de ángulo respecto a los objetivos que se plantean en toda investigación, tan difícil resulta imaginar el texto cinematográfico desligado de las intenciones de ese director/Autor que, aprendimos pronto, era consustancial a la existencia misma de tal o cual propuesta, de tal o cual corpus de ellas.

El caso que hoy nos ocupa resulta, en este sentido, más bien interesante para constatar que en todo investigador que nace al trabajo de indagación debería haber, antes que nada, una persona curiosa. Y también, por qué no, apasionada, pero sin perder el norte. Licenciado en Biológicas por la Complutense, Máster en Primatología nada menos que en Oxford, nada en el futuro desempeño profesional del navarro Asier Gil parecía predisponerlo a las bifurcaciones de camino a que sus decisiones lo terminaron por llevar. Pero un buen día, harto de vivir en un entorno hostil y de hacer puntillosas observaciones del comportamiento de algunos grandes gorilas centroafricanos, tomó una decisión que cambió radicalmente su vida: dedicar sus esfuerzos profesionales a estudiar el cine español, su otra gran pasión, alimentada por vía familiar. Y hacerlo, además, para reflexionar sobre cosas de las que no había leído prácticamente nada, por ejemplo, sobre el porqué del extraño comportamiento del *star system* hispano, cuna de las «contradicciones de una sociedad que nunca, ni en sus peores momentos, ha quedado cien por cien homogénea o pacificada» (p. 14) en acertada definición del hispanista Duncan Wheeler, autor del iluminador prólogo de este trabajo. Y no había leído casi nada no por desidia, sino por virtual falta de tales textos.

Así, el análisis, en las cruciales tres primeras décadas del cine franquista, de los reiterados roles fuera de norma, sobre todo los interpretados por actrices mayores, de cuerpos, comportamientos y actitudes enfrentados a los habituales referentes heteropatriarcales (las graciosas, solteronas estridentes, suegras siniestras y castradoras, esposas dominantes de maridos que no saben/pueden adoptar, por temperamento, el rol de inequívocos hacedores de familias...) llevará a Gil por derroteros lejanos a los de la autoría *cahierista*, por los senderos del cine más popular, los films adscritos a la comedia (aunque no sólo). Y sin alejarse mucho de algunas de las preguntas que, en los últimos años, formulan autores/as interesados por la óptica *queer*, constatar las disfunciones de un cine

en el que actrices provenientes casi siempre de las tablas (esa gran escuela de los/as secundarias/os que tanto hicieron por la identificación de los públicos populares con sus aviesos, a menudo audaces y no pocas veces revoltosos personajes a contramano) ponen en evidencia. Por obligaciones de guion, a veces; pero muchas otras, desde un saber pragmático mucho más desarrollado de lo que suelen considerar las historias al uso; sorprendentes oquedades, comportamientos fuera de la ortodoxia eclesial, moral y política de los filmes de régimen.

No quiere decir que tal análisis, que a la postre cuajó en la excelente aportación que hoy nos ocupa, le lleve a sobrevalorar el alcance subversivo de actrices como las Caba Alba, Rafaela Aparicio, Florinda Chico, Julia Lajos, Camino Garrigó, Mari Carmen Prendes o Chus Lampreave, por citar sólo algunas. Antes bien, como reconoce el propio autor, «considerar la comicidad de las graciosas como inequívocamente disruptivo y subversivo nos llevaría a obviar las particularidades de los textos filmicos en los que se inscriben y sobre todo, el contexto en el que se produjeron» (p. 64). Y lejos de ello, Gil se muestra particularmente atinado en la elección del corpus de películas analizadas, pero también en la descripción de en el seno de qué productora nacen los films, la relación de los textos con la omnipotente censura, o la recepción crítica. Aspecto, este último, que tan a menudo arroja pistas luminosas sobre la forma, particularmente vidriosa, en que se relacionó la *intelligentsia* crítica franquista con eso que podemos llamar «lo popular», tan denostado por el clasismo analista de los escritores oficiales de los años 40, 50 y 60. Buscar las rendijas por las que lo ideológicamente inconveniente se fue abriendo paso en el cine de consumo de las primeras décadas del franquismo no significa poner todo el peso en el papel de las cómicas. Pero sí cargar de significación hasta qué punto sus registros y arquetipos fueron capaces de conectar con sofocadas corrientes profundas del sentir del público, lo que implica realzar el siempre comentado trasvase de las tablas a las pantallas, rara vez estudiados

con el rigor con que aquí se hace.

Porque mucho del científico que fue Gil Vázquez en sus orígenes como estudiante queda especialmente de relieve en este trabajo. En la cuidadosa elección de sus fuentes, ejemplarmente tratadas y citadas, tan lejos de la habitual pesadez de tanta tesis doctoral reconvertida en ensayo por jóvenes doctores apresurados en buscar créditos, pero poco hábiles a la hora de convocar la lucidez a partir de la escritura. En la amplitud y dominio con que el autor se mueve por los terrenos de la teoría, la sociología y el análisis textual, que le lleva a establecer paralelismos de sorprendente, elocuente efectividad (véase, por ejemplo, el brillante análisis de *Maribel y la extraña familia* [José M.^a Forqué, 1960] y su relación con la *hitchcockiana Rebeca* [1940], pp. 82-94). En la búsqueda de detalles poco citados por la bibliografía convencional, lo que hace del libro un continuo trasvase del teatro al cine, pero también a la televisión, la radio y la prensa... o lo que es lo mismo, un esclarecedor empleo de fuentes a los que propende la tecnología contemporánea.

El trabajo de Asier Gil pone sobre la mesa no sólo el buen ojo analítico del joven doctor, sino también una amplitud de miras y enfoques que bien podrían llevar a la historiografía española por ignorados derroteros, que uno intuye como especialmente productivos. Y desde ya, apuntan en una dirección, la del análisis del papel de actores y actrices en la consolidación de los más reconocidos arquetipos de nuestro cine, en la que tanto hay para avanzar. Y desde luego, pone a su autor en el sendero de abordar uno de los temas sobre el que menos se ha escrito en años: la historia del sistema de estrellas del cine español. Pasado, de cuando sólo era un *star system* cinematográfico, y presente, cuando la multiplicación de pantallas y formas de consumo, redes incluidas, debe hacer todavía más afinado el análisis. Y tal vez, más insospechadas las conclusiones.

Mirito Torreiro

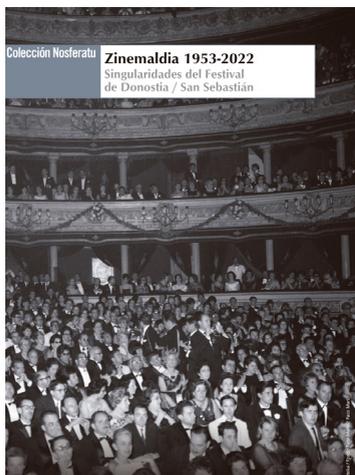
ZINEMALDIA 1953-2022. SINGULARIDADES DEL FESTIVAL DE DONOSTIA / SAN SEBASTIÁN

Quim Casas (coord.)

San Sebastián

Donostia Kultura, 2022

223 páginas



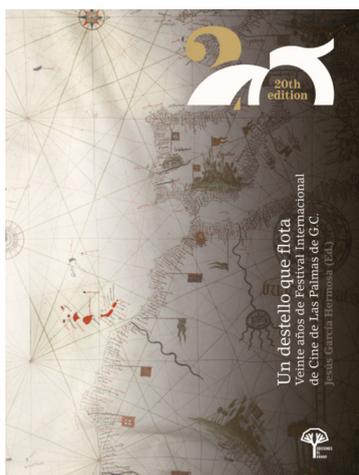
UN DESTELLO QUE FLOTA. VEINTE AÑOS DE FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS PALMAS DE G.C.

Jesús García Hermosa (ed.)

Madrid

Ediciones El Drago, 2021

432 páginas



La publicación de *Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del festival de Donostia / San Sebastián* y de *Un destello que flota. Veinte años de Festival Internacional de Cine de las Palmas de G.C.* con apenas un año de diferencia, resulta muy significativa tanto para quienes estudiamos festivales de cine, como para quienes están trabajando en dichos eventos. Se trata de dos libros relevantes para el ámbito de estudio y la organización de festivales de cine, pues no solo permiten adentrarse en la historia y las particularidades de cada festival, sino también, desde distintos puntos de vista, abordar un fenómeno que a todas luces se ha ido expandiendo y adquiriendo mayor relevancia en el campo cinematográfico contemporáneo.

Ambos libros se refieren a casos de festivales altamente reconocidos (Donostia / San Sebastián y Las Palmas) que, por diversas razones, han contribuido positivamente al desarrollo del campo en la esfera iberoamericana. Más que ofrecer historias exhaustivas o monolíticas de dichos eventos, ambos volúmenes buscan entregar una mirada diferente sobre cada festival, invitándonos a visitar sus prácticas, sus líneas curatoriales y sus desafíos a lo largo de la historia de cada evento.

En el caso de *Zinemaldia*, coordinado por Quim Casas, el libro expone algunas de las singularidades del festival, con un énfasis en su dinamismo, sus transformaciones recientes e incluso algunas de sus contradicciones. El coordinador enfatiza un proceso de selección de «momentos, nombres, títulos y tendencias» (p. 16) que constituyen hitos plenamente reconocibles para el festival a lo largo de su historia. Ello incluye premiaciones significativas, retrospectivas que permitieron descubrir autorías ocultas u olvidadas, y secciones que han marcado la identidad del certamen y que dan cuenta de las transformaciones en el lenguaje y la estética del cine en algunos momentos determinados.

La antología de títulos que se incluye en el tercer bloque de *Zinemaldia*, «20 Conchas de oro», ofrece un panorama de obras premiadas que ya sea por su valor intrínseco, su significación al momento del estreno o su cotización hoy en día, nos revela cómo el festival ha contribuido a destacar una diversidad de obras fundamentales, radicales, o a veces ya olvidadas. La sección «Descubrimientos», por otra parte, profundiza desde la crítica y teoría del cine en algunos de los hallazgos significativos del festival, cuyas retrospectivas de cine clásico y su selección de obras contemporáneas permitieron difundir, revitalizar o incluso desafiar algunos de

los cánones históricos del cine en exhibición. Eulàlia Iglesias destaca la inclusión de las cineastas Dorothy Arzner y Muriel Box en las retrospectivas clásicas de 2014 y 2018, respectivamente, acompañando su texto con una reflexión contemporánea sobre cine feminista. Sergi Sánchez hace otro tanto con la presencia del «New Black Cinema» en el festival, a partir del estreno de *KKKlan* de Spike Lee (2018), y considerando la programación de directores afroamericanos en 1990. Miguel Marías, por su parte, se refiere a la obra de Naruse Mikio a propósito de su retrospectiva en 1998, lo que le permite reflexionar también sobre la relación entre la «vieja cinefilia» local y autores significativos de la historiografía mundial.

En *Un destello que flota*, editado por Jesús García Hermosa, se celebra por otro lado el vigésimo aniversario del Festival de Las Palmas, revisando su trayectoria y secciones más características, además de su legado tanto en términos de las películas que contribuyó a visibilizar, como a las publicaciones realizadas a lo largo de su historia. La segunda parte del libro se enfoca en dicha historia. Víctor Rosales realiza una radiografía del festival y Jonay Armas y Jesús Palacios revisan sus secciones más duraderas («Canarias Cinema» y «La noche más freak», respectivamente). La última parte, «La huella cinematográfica», revisa el legado de su programación, relevando una selección de reseñas sobre sus inclusiones más significativas, acompañado de un listado histórico de premios y jurados.

Además de las referencias directas a Las Palmas, *Un destello que flota* apuesta por enmarcar su trayectoria dentro de las transformaciones del campo cinematográfico reciente, preguntándose por el rol y la posición de los festivales de cine en este escenario. En un comprensivo prólogo, el editor hace hincapié en los cambios de los que ha sido testigo el festival, en términos del desarrollo de la cultura cinematográfica global y local, e introduce además una reflexión sobre la naturaleza de los festivales de cine y sus proyecciones, orientando la lectura del libro. Dicha reflexión se expande en la segunda y tercera secciones del texto, «Los festivales en primera persona» y la «Encuesta a directores de festivales». Ambas secciones permiten visualizar la experiencia sobre festivales de cine desde distintas perspectivas, incluyendo críticos, programadores y realizadores (Javier H. Estrada, Carlos F. Heredero, Rubén Romero Santos y Pablo Stoll), así como directoras y directores de festivales en España y Chile, que discuten su rol, sus transformaciones y sus

principales desafíos.

En esta línea, uno de los aspectos que más destaca de ambas publicaciones es el interés por tender puentes entre el ámbito académico y profesional, facilitando los intercambios entre ambos. Una de las discusiones más persistentes dentro de los estudios de festivales de cine es aquella que se refiere a los vínculos entre la investigación académica y la gestión de los festivales de cine, poniendo en relieve los diversos desafíos en el diálogo entre teoría y práctica de los festivales. Coincidentemente, ambos libros ofrecen una oportunidad de conversación entre ambos mundos, contribuyendo al enriquecimiento mutuo mediante la inclusión tanto de textos teóricos, como de investigación, reflexivos y testimoniales sobre ambos eventos.

Desde el punto de vista del estudio de festivales de cine, destaca en ambos libros la inclusión de textos recientes de investigadoras que ya son un referente obligado para el estudio sobre festivales de cine en el contexto hispanoamericano, además de críticos, historiadores y programadores. En *Zinemaldia*, la sección «Itinerarios» incluye contribuciones que reflexionan sobre el alcance de Donostia / San Sebastián y cómo éste ha expresado, tratado y contribuido a tendencias cinematográficas regionales y globales, tanto en el caso de nuevos directores de cine (Carlos Losilla), como del cine de jóvenes estudiantes (Amaia Serulla), del cine vasco (Maialen Beloki), del cine latinoamericano (Minerva Campos Rabadán y Javier Martín) y del cine documental (Aida Vallejo). Todos estos son aportes sustanciales a un estudio de caso en torno al impacto del festival, dando cuenta de su posición geopolítica y de sus distintas conexiones territoriales. Por otra parte, la sección «El marco general: los festivales» de *Un destello que flota* incluye, además de la excelente introducción de Jesús García Hermosa, un iluminador texto de Minerva Campos Rabadán sobre la relación entre festivales y academia, y una innovadora propuesta sobre el estudio de los públicos de festivales de cine por Rosana Vivar. A ello se suma un análisis del cine español emergente en el contexto de los festivales de cine (Aarón Rodríguez Serrano) y reflexiones que profundizan sobre la naturaleza de los festivales (Ramón Alfonso, Mark Cousins). La inclusión de la sección «La huella teórica» supone, además, una actualización sobre textos ya publicados por el festival que amplía, con ojos contemporáneos, las discusiones suscitadas en su momento en torno a tendencias y corrientes cinematográficas diversas. Destaca aquí, por ejemplo, el texto

de María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter sobre la expansión del cine documental y la discusión sobre sus límites al alero del festival, a partir de la publicación del influyente libro *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* del mismo Weinrichter en 2004.

Respecto a los textos testimoniales en ambos libros, su inserción permite un recuento de las diversas experiencias de profesionales vinculados a la organización y programación de festivales, a jurados, críticos de cine, realizadores y otras personas que nos entregan un valioso balance de cómo ha sido su trabajo. La recopilación de diferentes puntos de vista de quienes han vivido estos festivales constituye una rica fuente para la reconstrucción de la memoria de ambos eventos, que puede ser de amplio interés tanto para profesionales como para investigadores, pues pone a disposición información de primera mano de una historia que suele ser fragmentaria y difícil de asimilar. Los festivales de cine son eventos socioculturales que suelen vivirse de manera acelerada, pues son espacios de mucho flujo y gran intensidad. Cada festival es una experiencia múltiple: diversas experiencias de programación, encuentros de realizadores, instancias de industria, estrenos de joyas ocultas y rescates de autorías perdidas suceden al mismo tiempo en una sola edición del certamen. Esta multiplicidad se vive como una profunda experiencia del presente, entendido como vanguardia y señalética del futuro («lo que se viene» en el cine contemporáneo). A pesar de las innumerables anécdotas que pululan los encuentros sociales de los recintos festivaleros y de los entusiastas recuentos cinéfilos de quienes participan cada año en ellos, la instancia del festival suele dejar poco espacio para la construcción de su memoria histórica. En medio del bullicio del evento presente, rara vez el festival otorga la posibilidad de sentarse a reflexionar sobre la trayec-

toria de eventos que, como Donostia / San Sebastián y Las Palmas, cuentan ya con décadas. La posibilidad que otorgan estas publicaciones de reconstruir dicha historia es una oportunidad para detenerse y pensar el fenómeno de los festivales con mayor atención.

Como nos señalan los editores de los libros aquí reseñados, la naturaleza de los festivales los convierte además en sitios fundamentales para comprender el cine en momentos y lugares específicos. Son espacios de encuentro donde no solo se muestran películas, sino que se las habla, se las piensa, se las transforma y se las proyecta, según un contexto de recepción, único, de dicho evento. Esta naturaleza amerita, por lo tanto, el esfuerzo sistemático y consciente que han llevado a cabo los autores de estos volúmenes de consignar parte de su trayectoria y proponernos una reflexión sobre la repercusión de estos eventos en el medio cinematográfico, tanto local como global. Tanto los textos de corte más académico como aquellos testimoniales constituyen un aporte para la diversidad de lectores que buscan comprender mejor el fenómeno de los festivales del cine. Las aproximaciones teóricas, además, están escritas en un lenguaje directo, ameno y accesible, permitiendo a quienes recién se integran a este tipo de estudios comprender algunas de las principales aproximaciones y discusiones que se están desarrollando en este ámbito. Tanto para profesionales como estudiosos, los y las autoras contribuyen a elaborar un marco general que permite mapear el estado de la cuestión y situar tanto a Donostia / San Sebastián como a Las Palmas, respectivamente, en el ecosistema de los festivales internacionales de cine y su alcance en la actualidad.

María Paz Peirano

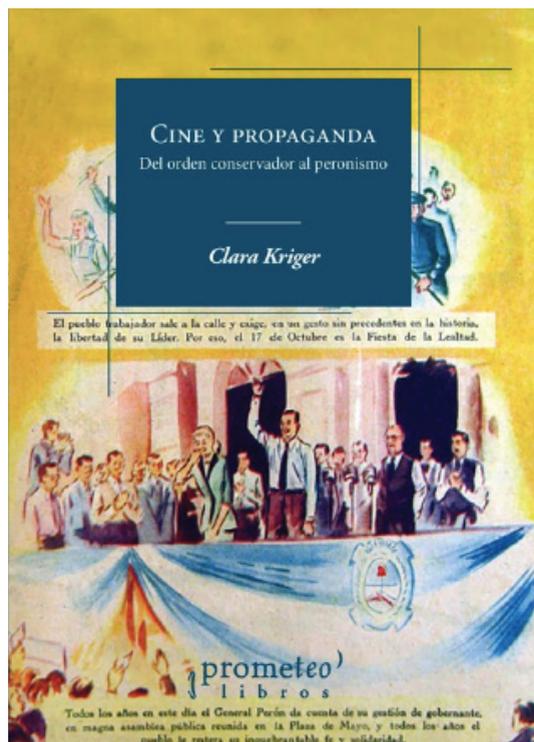
CINE Y PROPAGANDA. DEL ORDEN CONSERVADOR AL PERONISMO

Clara Kriger

Buenos Aires

Prometeo Libros, 2021

235 páginas



No es ningún misterio que la historia de un país puede contarse y disputarse de modos diversos. Es sin embargo raro dar con una aproximación a esa historia que recupere aspectos realmente soslayados y que permita encontrar continuidades donde —a fuerza de golpes de Estado y persecuciones por motivos políticos— se ha instalado la interrupción. Y más raro aún que, en un país que carece de una cinemateca nacional, se lo haga recuperando un corpus de películas que ha permanecido al margen de la imaginación histórica y política.

Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo, de Clara Kriger, forma parte de la colección «Imagen e historia», de Editorial Prometeo, dirigida por Mariano Véliz y Natalia Taccetta. Una colección de referencia en la Argentina, que, con sus numerosas traducciones y obras originales, apunta no solo a ampliar y profundizar los debates en torno a la relación entre cine e historia —aunque las imágenes cinematográficas tienen un lugar central en buena parte de ella—, sino que propone con cada título indagar en regímenes visuales diversos, a través de una variedad de perspectivas teóricas, tradiciones intelectuales y soportes (el cine, la fotografía, las artes plásticas, el diseño).

Es difícil hallar un proyecto editorial donde cuadre mejor este libro, que, fiel al espíritu de la colección, indaga en la historia del cine estatal en la primera mitad del siglo XX en la Argentina, sus alcances, efectos y sus formas, poniendo de relieve el desarrollo de este objeto en relación a una multiplicidad de factores, institucionales, tecnológicos, estéticos y políticos. A su vez, y con una vocación por desmontar los lugares comunes y las simplificaciones con las que se ha abordado este objeto que estará presente a lo largo de todo el libro, la autora nos propondrá recorrer el desarrollo de este dispositivo central para la comunicación política en la primera mitad del siglo XX, ponderando no solo —aunque por supuesto, hay en ello un interés central— su productividad como vehículo de propaganda. También explorará con detenimiento otros de sus propósitos, como el desarrollo de contenidos didácticos en el ámbito de la educación y de la divulgación científica y como herramienta del Estado para proyectar una imagen de sí en el ámbito de la diplomacia entendida en sentido amplio.

A lo largo de sus siete capítulos más conclusiones, Kriger nos lleva desde los orígenes de la producción de «documentales estatales», primero por encargo en la década de 1920 a las empresas productoras de Max Glücksman y Federico Valle, y luego con las primeras producciones estatales en el periodo del llamado «orden conservador», hasta su apogeo a partir de la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa en 1943, entre las décadas de 1940 y 1950. La autora recorre este periodo en profundidad a partir del tercer capítulo y hasta el final, poniendo especial atención en las piezas de propaganda audiovisual producidas durante las dos primeras presidencias de Juan Domingo Perón, entre 1946 y 1955, un tiempo signado —sobra decir— por una intensa transformación de la esfera política, de las relaciones entre el

Estado y la sociedad civil y, fundamentalmente, por la producción de nuevos sujetos y sensibilidades políticas. Sin embargo, antes de embarcarse en ese recorrido — con una inclinación hacia el comparatismo que caracteriza a toda su producción académica—, Kriger dedica el primer capítulo a pasar revista de las experiencias de Brasil y México; países que, junto con la Argentina, tuvieron el mayor volumen y relevancia en términos de la producción de piezas cinematográficas en la región y crearon, en simultáneo, una serie de instituciones estatales con el propósito de elaborar ideas acerca del cine como fenómeno cultural y político. Esas experiencias regionales, además de aportar perspectiva como antecedentes para pensar el caso argentino —que desarrollará sus políticas públicas y estructuras administrativas en este rubro con posterioridad—, se ofrecen en el libro para dar cuenta de la existencia de una tradición latinoamericana particular, que articula elementos de otras —la norteamericana, la soviética, la europea— y les da un nuevo significado.

Con ese punto de partida, y retomando la propuesta de «indisciplina teórica» de W.J.T. Mitchell, la autora nos convoca a aproximarnos a estos «objetos eminentemente nacionalistas» desde una perspectiva transnacional, con el propósito de contrarrestar los prejuicios de la academia local con relación al estudio de la propaganda estatal, leída —especialmente la del peronismo— como un fenómeno asociado a los fascismos europeos.

El capítulo 2, como anticipábamos, indaga en el inicio de la producción de estas piezas por encargo del Estado a las empresas de Glücksman y Valle. Dos cuestiones resultan de particular interés en torno a esta etapa. Una de ellas tiene que ver con la idea de público que expresan: antes de la crisis del 30, la comunicación audiovisual entre el sistema político y la ciudadanía orbita en torno de manifestaciones del Estado tales como la inauguración de obras y monumentos, o la asunción de autoridades. Esto, como se sabe, cambiará de forma radical en las décadas siguientes. La otra, que ilumina una contradicción frecuente en el modo en que se concibe el rol de estatalidad en Argentina, son las vinculaciones de ambos empresarios con el Estado, en las que la autora repara, contraponiéndose a una historiografía que se ha empeñado en resaltar la «independencia» en términos económicos de la producción de cine en ese período.

El foco del capítulo, no obstante, está puesto en la etapa que se abre —aunque comenzará a realizar películas estatales recién a partir de 1941— con la creación del

Instituto Cinematográfico Argentino en 1933. Uno de los aspectos más interesantes del modo en que la autora reconstruye esta etapa está en su interés por la trayectoria y la procedencia de las autoridades del Instituto, su presidente, el senador del partido Conservador Matías Sánchez Sorondo, y con más centralidad, su director técnico, Carlos Alberto Pessano. Este último, periodista y crítico de cine de la revista *Cinegraf*, le permite a Kriger poner de relieve un elemento que cobrará más volumen al ingresar en el período peronista, que es la gravitación que tuvo el cine estatal como fuente de innovación para la cinematografía argentina, a través de las ideas o aspiraciones de sus funcionarios.

Otro aspecto que se advierte desde este capítulo en adelante es una preocupación en torno a la precariedad de las políticas de preservación del acervo cinematográfico de la Argentina; y, más que eso, sobre los efectos que de allí se derivan para la producción de conocimiento acerca de la historia política del país. El libro nos advierte sobre la vulnerabilidad de esa historia y propone potentes conjeturas e interrogantes que nos acercan a esos materiales filmicos y documentos ausentes.

A partir del capítulo 3, con la creación de la llamada Subsecretaría de Informaciones y Prensa, Kriger nos ofrece un amplio panorama del corpus producido entre las décadas de 1940 y 1950 (en rigor, hasta el golpe de Estado de 1955). Viene al caso, antes de continuar reseñando estos capítulos que, como decíamos recorren en gran medida la propaganda peronista, recuperar las líneas de continuidad que existen entre este libro y una investigación previa de Clara Kriger que ocupa un lugar central en los estudios sobre cine argentino.

Como en *Cine y peronismo. El estado en escena*, editado por Siglo XXI Argentina en 2009, se articula también aquí una perspectiva de análisis histórico institucional del vínculo entre el Estado y la industria cinematográfica, con un estudio textual de los films producidos. Además, retomando el enfoque de aquella investigación, en *Cine y propaganda...*, también apunta a desarmar yuxtaposiciones simplistas entre la periodización de la historia política y la cinematográfica, y explorar, más bien, qué relaciones existen entre un universo y el otro. En línea con ello, si en *Cine y peronismo...*, Kriger tomaba distancia de la línea de interpretación que ve en el llamado «cine del peronismo» una relación directa entre actividad cinematográfica, propaganda política y censura —y para ello indagaba en la enorme heterogeneidad que caracterizó a la producción filmica de ese período—, en

Cine y propaganda... retoma esa heterogeneidad para darle continuidad y profundizarla. En dirección a ello, si bien en este libro atiende, como hemos señalado, a un corpus amplio de audiovisuales estatales, Kriger se detiene especialmente en el análisis de los «docudramas peronistas», un objeto ampliamente ignorado que emerge de ese acervo.

Retomando, entonces, el corpus que la autora clasifica y analiza en detalle a partir del capítulo 3 y hasta el último, abre paso a una lectura a contrapelo de la historia de la producción cinematográfica en el periodo. Con la creación de la «Subsecretaría», se da un fuerte impulso al cine estatal; por un lado, fomentando la circulación de noticiarios y, por otro, con una cuantiosa producción de piezas de comunicación gubernamental.

Con enorme lucidez, la autora nos propone pensar los cortos y medimétrajes producidos bajo la administración de Raúl Alejandro Apold al frente de este organismo, centrándose en la forma de relación que buscaron tramar entre el Estado y la sociedad en un sentido amplio. Es decir, más allá de la obviedad de su sentido y significado en tanto que piezas de propaganda política, esta revisión de lo producido durante los gobiernos peronistas hace posible tomar dimensión del alcance que tuvieron las políticas del periodo en relación a la vida cotidiana de los públicos que recibían las «utopías modernistas» que proponía el justicialismo.

El capítulo 4, titulado «Propaganda tradicional de la Nueva Argentina», aborda los cambios que trajo aparejada la Ley de obligatoriedad de exhibición de noticiarios en 1943 y el rol de la «Subsecretaría» en las transformaciones asociadas a ello. Con distintos formatos, en las producciones de documentales estatales del periodo ingresarán a la agenda de noticias hechos que dotaron de protagonismo a una diversidad de sectores sociales. Asociado a ello —cosa que resulta de particular interés para situar el modo en que el justicialismo propuso un imaginario nuevo a los sectores previamente excluidos de la representación política—, a través de estas piezas se introducirá un elemento ajeno a la solemnidad de los documentales tradicionales, aunque decididamente asociada al movimiento peronista, que es la idea política de *felicidad*.

El capítulo 5, «De cara al futuro», se concentra en los docudramas peronistas, objeto que la autora nos propone pensar como parte de la atmósfera y las fantasías provenientes del cine clásico, tanto como del mundo publicitario. Nuevamente Kriger se detiene en elemen-

tos que funcionan como vía regia para comprender la dimensión política de estas producciones. Tal es el caso, por ejemplo, del sentido que adquiere la práctica social del uso transporte aéreo en docudramas como *Vuelo 300*, donde, además de los felices consumidores (a quienes, por cierto, también están dirigidos estos docudramas), también se buscó representar a personajes vulnerables y temerosos que vehiculizaron una dimensión aspiracional del acceso a esas nuevas experiencias de modernización y consumo, que irían llegando a medida que esta forma de transporte se popularizara.

El capítulo siguiente, con el título de «Mujeres protagonistas», pone el foco en el giro en la representación de los personajes femeninos que introdujeron los docudramas peronistas en el cine argentino. Este es sin dudas uno de los hallazgos más potentes y resonantes que nos ofrece el libro: con docudramas como *Recuerdos de una obrera* (1950), entran en escena las vocaciones políticas y las preocupaciones sociales de las mujeres. La revisión de este corpus, además de poner de relieve la existencia de una serie de figuras y temáticas alternativas e incluso opuestas a las del cine industrial de la época, funciona, nuevamente, como vía de acceso a la investigación de los cambios que afectaron a las mujeres como sujetos políticos en un periodo (indudablemente) marcado por el acceso al sufragio. Los docudramas, sin embargo, hacen posible ir más allá de este hecho transformador, visibilizando las profundas tensiones de una época transformadora, en la que una toma de conciencia política y social y un novedoso acceso al mundo del trabajo afectó a las mujeres de forma masiva.

Por último, el séptimo capítulo, «La promesa peronista», se ocupa de aquellas piezas que se concentraron en sectores sociales que fueron otro objetivo central de las transformaciones a las que apuntaba la utopía peronista. «En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños», dijo Juan Domingo Perón al inaugurar el año lectivo en 1951; los ancianos —«los últimos olvidados»—, por su parte, fueron acogidos especialmente por la fundación Eva Perón.

Aquí, como en el corpus que explora en los capítulos anteriores, el relato se estructura en la doble temporalidad característica del peronismo: a un pasado de dolor se contraponen un presente signado por la *felicidad*. Kriger, sin embargo, y otra vez, como lo hace a lo largo de todo el libro, nos muestra matices que dan volumen y complejidad a estos objetos. Lo hace, por ejemplo, al notar que, tras la muerte de Evita, Perón transformará la enorme

politicidad social del mensaje dirigido a los ancianos en un discurso con reminiscencias cristianas.

En este recorrido por las figuraciones cinematográficas del trabajo, de la llamada «cuestión social» y de la construcción de un abanico de subjetividades políticas y sociales que caracterizó a la propaganda durante los dos primeros gobiernos de Perón, la autora pondera sin idealizar y nos propone una lectura realista del modo en que este gobierno y movimiento político, como hábil articulador de experiencias previas, como fuerza política que hace propios y reelabora elementos de otras tradiciones políticas y sociales, organizó un imaginario y lo puso al servicio de una utopía política anclada en el presente. Al hacerlo, como Kriger no deja de recordarnos, también, por supuesto, la producción de estas películas estatales, buscó dotar de legitimidad y generar adhesión a la fuerza gobernante y a sus líderes.

Resulta muy interesante, en este sentido, el modo en que este libro se aproxima a Raúl Alejandro Apold, enfatizando menos —aunque por supuesto no sin señalar el carácter autoritario del personaje y de sus prácticas— los polémicos atributos de la figura del Subsecretario de Informaciones y Prensa de la Nación durante los gobiernos peronistas, que su trayectoria y su mirada a propósito de la producción de la propaganda estatal y gubernamental. La autora interroga y da cuerpo al personaje, hecha luz sobre su trayectoria —su paso como director general del *Noticiero Panamericano* y sus relaciones

personales con directores como Carlos Borcosque o Luis César Amadori—, y se distancia de las posiciones reduccionistas que lo ubican junto a Joseph Goebbels, para hacer posible pensar otros aspectos de su accionar y, lo que es más importante, proponer lecturas alternativas sobre las producciones filmicas de la Subsecretaría bajo su gestión.

Apold, nos recuerda Kriger, no diseñó publicidad para promover la guerra, ni la discriminación racial o religiosa. Comprender su intervención —también— en términos de una «puesta al día en las relaciones entre la política y los medios masivos» (p. 222), es otro de los grandes aciertos de este libro, que abraza las contradicciones para abrir nuevos caminos de investigación que exceden ampliamente al campo de los estudios sobre cine. El peronismo, propone el artista Daniel Santoro en *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Mouján, 2007), crea una tensión entre ficción y realidad; este libro nos invita a conocer y situar un dispositivo central y sin embargo y sorprendentemente olvidado en la construcción de esa tensión. Y también, nada menos, a comprenderlo como parte de una historia de la producción de cine estatal que, a partir de este libro, será difícil de ignorar a la hora de investigar la historia de la producción cinematográfica en la Argentina.

Débora Kantor

REFOCUS: THE FILMS OF LUCRECIA MARTEL

Natalia Christofoletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (eds.)

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2022

211 páginas



ReFocus

The Films of Lucrecia Martel

EDITED BY
NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA,
JULIA KRATJE AND PAUL R. MERCHANT



The Films of Lucrecia Martel es uno de los últimos volúmenes de *ReFocus: The International Directors Series*, inaugurada en 2019 por Edinburgh University Press con el objetivo de estudiar la filmografía integral (y, en la mayoría de los casos, aún en progreso) de directoras y directores de reconocida trayectoria. El primer título de la serie estuvo dedicado a la obra de la danesa Susanne Bier, anticipando la atenta mirada que los editores de *ReFocus* (Robert Singer, Stefanie Van de Peer y Gary D. Rhodes) dirigen al trabajo de cineastas mujeres. Los

casos estudiados en los veintisiete libros de la colección publicados hasta ahora evidencian también su interés por el cine contemporáneo en su dimensión global y descentralizada: Rakhshan Banietemad, Andrei Tarkovski, Jocelyne Saab, Claire Denis, Pedro Costa, Xavier Dolan y Antoinetta Angelidi, entre otros.

En este marco surge *The Films of Lucrecia Martel*. Y lo hace con el ambicioso propósito de analizar toda producción audiovisual de la cineasta argentina. Con una aparentemente breve filmografía cuando se piensa *solo* en sus cuatro largometrajes de ficción (*La ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008; y *Zama*, 2017), su obra se multiplica al considerar los cortos y medimetrajes que ha dirigido desde su debut con la ficción breve *Rey Muerto*, incluida en la celebrada y ya mítica primera edición de las «Historias breves» del Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual Argentino (INCAA) en 1995.

El libro lo componen catorce textos que van del ensayo más libre al estudio riguroso del trabajo de Martel desde diferentes ángulos y una entrevista final en la que Natalia Christofoletti, Julia Kratje y Paul R. Merchant, editoras de la publicación, conversan en extenso con la directora. Los capítulos dialogan unos con otros con mayor o menor fortuna. Todos suman, eso sí, en la tarea de pensar y acercarse a la obra de la cineasta argentina; haciéndolo, además, desde perspectivas originales y poco frecuentes en la bibliografía dedicada con anterioridad al trabajo de Lucrecia Martel.

El perfil especialista de quienes firman los textos y las cuestiones enfrentadas en cada uno son notablemente diversos. Tal heterogeneidad se subraya en el primer capítulo del libro, «Metamorfosis y persistencia», que firman las tres editoras y que, oportunamente, lleva por subtítulo «Una introducción». En estas primeras páginas exponen y explican la filmografía (en el sentido más amplio) de Martel desde los elementos temáticos, formales e industriales que acercan o alejan las diferentes producciones, según los casos. La entienden como una obra de conjunto atravesada por un estilo y unos temas que son analizados en los capítulos sucesivos.

Entre los trabajos que estudian las operaciones formales de Martel, destacan los que se enfrentan al sonido en cualquiera de sus formas: las músicas, la voz o el diseño sonoro son los objetos de «Clase, raza y género sonoros en *La ciénaga*» (Dianna C. Niebylski), «Ser incapaz de ver y ser invisible: voces irreconocibles, inaudibles en *Pescados, Nueva Agirópolis y Muta*» (Ana Forcino) y

«Fiebras, miedos y desconexiones psicofísicas: amenazas invisibles en las bandas sonoras de *Zama* y *La mujer sin cabeza*» (Damyler Cunha). Los formatos alejados del largometraje de ficción son los que articulan otros textos como «*Muta: monstruosidad y mutación*» (Mariana Souto y Mônica Campo), «Cortometrajes como libertad estética» (Emilio Bernini), «Otras áreas: la utopía bio-comunal y femenina de *Cornucopia*» (Alejandra Laera) o «Variaciones Martel» (Adriana Amante), que pone el foco en el mediometraje *Silvina Ocampo: Las dependencias*, de 1999. Hay también acercamientos desde lo temático, como el notable capítulo en el que David Oubiña sigue avanzando en su estudio de años sobre la filmografía de Lucrecia Martel. La analiza, en esta ocasión, desde el horror latente de sus argumentos y su construcción desde el fuera del campo bajo el título «Fenomenología de espíritus: horror fuera de campo en las películas de Lucrecia Martel».

El que es el mayor acierto del libro es al mismo tiempo uno de los problemas que presenta: la cantidad de miradas a una filmografía no demasiado extensa obliga a que las mismas producciones y piezas sean el objeto de análisis de varios de los capítulos. A pesar de los enfoques y corpus diferenciados para cada texto, las (obligadas) menciones a películas como *La ciénaga* o *Zama* para

atender al resto de la obra de Martel imprimen en el conjunto cierto tono repetitivo que desaparece cuando se somete el libro a otro tipo de lecturas que consideran capítulos independientes o bloques más acotados.

Cierra *The Films of Lucrecia Martel* la extensa entrevista ya mencionada: «La conquista de lo incómodo». Esta charla a cuatro voces conecta de manera fluida con los ejes centrales que recorren el libro y ahonda en cuestiones como la relación de Martel con otras formas audiovisuales más allá del cine. Permite, igualmente, llevar el diálogo hasta largometrajes aún por venir, como el documental *Chocobar*, cuyo estreno está previsto para 2023. Otras cuestiones a las que también responde Martel y que completan el acercamiento a su trayectoria tienen que ver con sus públicos (generales y profesionales), su relación con los circuitos internacionales y sus dinámicas de trabajo más específicas. Además de un atinado dispositivo para la reflexión en primera persona de la cineasta, las últimas páginas del libro suponen un final certero para esta mirada desprejuiciada colectiva a una de las filmografías más estimulantes de lo que llevamos de siglo.

Minerva Campos Rabadán

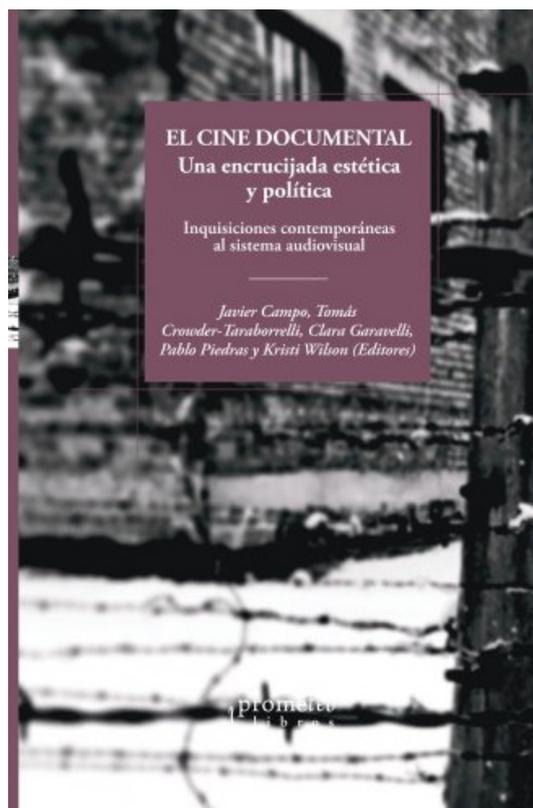
EL CINE DOCUMENTAL. UNA ENCRUCIJADA ESTÉTICA Y POLÍTICA. INQUISICIONES CONTEMPORÁNEAS AL SISTEMA AUDIOVISUAL

Javier Campo, Tomás Crowder-Taraborrelli, Clara Garavelli, Pablo Piedras y Kristi Wilson (eds.)

Buenos Aires

Prometeo Libros, 2020

228 páginas



El cine documental. Una encrucijada estética y política es una obra colectiva producida a raíz de la conferencia internacional sobre documental y medios *Visible Evidence XXIV* (Buenos Aires, 2017) y editada por sus organizadores. Los ecos del evento llegan al libro a través del enfoque en América Latina, la presencia de voces

imprescindibles para pensar el cine de lo real y la escritura múltiple en matices metodológicos, conceptuales y estilísticos. El resultado es parte de los estudios de cine históricamente enfocados en el valor político del documental, y aporta visiones originales sobre problemas que atañen tanto al cine latinoamericano como a la producción global de no ficción.

Ante los disímiles modos de hacer y entender el cine de no ficción, la introducción del volumen —firmada por los editores— acota el objeto de estudio en torno a cuestiones que se verifican a lo largo de la obra sin resultar excluyentes. En primer término opera el paradigma propuesto por Hal Foster en 1996: el retorno de lo real en una cultura necesitada de dar cuenta de sus experiencias traumáticas e interesada en los discursos sobre la realidad. Bajo esa premisa, la estructura del libro se articula en relación a la crítica del sujeto, la negociación del otro cultural y el papel de la tecnología. Como punto de partida para el análisis, los editores sitúan estas problemáticas en torno al sistema audiovisual en Latinoamérica a partir de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI. Sobre ese contexto reciente terminan orbitando —con distintos grados de relación— los textos incluidos. Su lectura propicia, sin embargo, una reflexión cruzada entre experiencias de creación provenientes de distintas filmografías y entre periodos históricos determinantes para el desarrollo del documental como forma estética y política. Argumentaciones que han estado vigentes por décadas en la aproximación crítica y académica al cine político son actualizadas a través de nuevas aproximaciones a casos conocidos y de ejemplos recientes de resistencia y disidencia tanto en América Latina como en otros escenarios.

La obra está compuesta por la introducción citada y cuatro capítulos: «Memoria y olvido», «Propaganda y militancia», «Censura y disidencias» y «Hacia una poética documental». Los capítulos segundo y tercero forman una unidad en torno al cine entendido como político —militante o disidente— y vinculado a condiciones históricas marcadas por la Guerra Fría y sus vestigios. Sobre ese núcleo gravitan los capítulos primero y último, un encuadre que ayuda a pensar lo documental y expande la literalidad de la dimensión política expuesta en la parte central del volumen. El conjunto comprende doce textos de índole diversa: aproximaciones fundamentalmente teóricas, análisis sobre procesos y formas audiovisuales, e informes críticos sobre aspectos históricos y de actualidad.

En el primer capítulo, dedicado a la construcción de la memoria en el documental, Thomas Elsaesser propone una alternativa a los procesos de rememoración y olvido sujetos al archivo u otras materializaciones y fetichizaciones del pasado en el contexto capitalista y tecnológico actual. Su crítica plantea la posibilidad de una memoria cultural a partir de un contraciclo que va de la historia a la memoria colectiva y de ésta al trauma individual para dar cuenta del pasado suprimido. Este interés inicial en aspectos subjetivos y traumáticos de la memoria da lugar —de manera progresiva en el capítulo— a la concepción de un cine alejado de metodologías programáticas, expectativas de objetividad e intencionalidades que instrumentalizan la experiencia. En «Iluminado por el olvido: una conferencia», Andrés Di Tella presenta su trabajo con imágenes cuya condición de desecho revela sentidos antes obliterados por la intencionalidad original del material. Su labor de reapropiación incluye tanto fotografías anónimas encontradas en la calle como material audiovisual propio, parte de una película anterior o descartado en montaje. Mientras Di Tella se ocupa de la dimensión fantasmática de los restos a partir del proceso de creación propio, Irene Depetris lo hace desde el aspecto formal de la obra de Tiziana Panizza. «Espacios Insulares. Documental y etno-cartografía afectiva en la cultura rapanui» conjetura un cine donde cartografiar es dar forma audiovisual a la latencia de temporalidades múltiples, traumáticas, que coexisten con las historias del presente. La emergencia de una memoria cultural se concreta aquí en la potencia del medio audiovisual para crear, desde su materialidad, un registro que integre indicio y espectro, presencia y ausencia, construcción histórica y resto.

Mark Williams y Bret Vukoder abren el capítulo dedicado al cine de propaganda y militancia con la propuesta del Proyecto de Ecología de Medios (*The Media Ecology Project*), una red global e interdisciplinar de estudios académicos que fomenta el estudio de la colección de películas de la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA, por sus siglas en inglés). Solo disponible en Estados Unidos desde 2012, el archivo cuenta con 18.000 obras producidas entre 1953 y 1999 particularmente en regiones como América Latina, el sur global, el norte y este de Europa, el mundo árabe y el sudeste asiático. Algunos de estos escenarios de la Guerra Fría reaparecen en este capítulo y el siguiente como parte de un mapeo de las derivas del pensamiento de izquierda a través del cine militante y disidente.

Raquel Schefer se ocupa así del *newsreel* y sus dinámicas formales no estandarizadas con el objetivo de reconsiderar nociones tradicionales sobre el cine político y su relación con el cine de vanguardia / experimental. *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966) sirve a la autora como referente de operaciones estéticas y narrativas que pueden considerarse políticas, emancipadoras, en la medida que disrumpen el sistema de representación, en este caso documental, y suponen además una crítica a visiones totalitarias y teleológicas de la historia. En virtud de este cine marcado por la experimentación, María Luisa Ortega rastrea de manera exhaustiva los ecos del giro político y formal del documental latinoamericano en la España de los años sesenta y setenta. Su perspectiva sobre la heterogeneidad de prácticas documentales y sus recepciones transnacionales deja ver las suturas del complejo tejido político de la izquierda global. Al mismo tiempo, Ortega permite ver mejor especificidades y desarrollos posteriores de las cinematografías nacionales que toma como referencia. Éste es el caso del cine cubano, visto desde las obras dispares de Nicolás Guillen Landrián y Santiago Álvarez. Fernão Pessoa Ramos cierra este capítulo premonitorio con un texto transicional hacia el cine más reciente. Vuelve sobre la obra de Rocha —esta vez en relación con su película *Câncer (Câncer, 1972)* y la participación en ella de Eduardo Coutinho— para establecer un puente entre el legado del primero y el itinerario político y artístico del segundo. A partir del análisis de esa figura fundamental que es Coutinho, Pessoa Ramos aporta una comprensión radical de la correlación entre los destinos del cine de no ficción y el pensamiento político latinoamericanos. Como continuación pertinente de las reflexiones previas, el tercer capítulo profundiza en la oposición entre cine y poder. Esta sección no solo presenta la dicotomía entre institucionalidad y arte, también ahonda en un cine que se radicaliza formal y conceptualmente en el acto de disentir y enfrentar la censura. En ese sentido, Lúcia Nagib investiga la idea de «no-cine» en relación a la trilogía prohibida del cineasta iraní Jafar Panahi: *Esto no es una película (In film nist, 2011)*, *Pardeh (2013)* y *Taxi Teherán (Taxi, 2015)*. Su contribución radica en elaborar el concepto en términos estéticos, narrativos y experienciales, sin reducirlo al alto grado de posproducción de la realidad que la tecnología digital ha introducido en el proceso cinematográfico. Este cine se niega exponiendo sus mecanismos intrínsecos y encuentra su sentido en el incumplimiento de su funcionalidad. Al inscribirlo

en la genealogía de la estética de la negatividad, Nagib dispone la posibilidad de pensarlo también a la luz de las prácticas artísticas contemporáneas.

Desde una perspectiva más centrada en el aspecto institucional de la censura, Michael Chanan actualiza las contradicciones expuestas por Ortega con relación al caso cubano. «El rostro cambiante del cine cubano: un informe y una reflexión» devela dinámicas de control político del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, experiencias de resistencia desde el cine producido por una nueva generación de cineastas y aspectos relativos a las condiciones socioeconómicas y el clima político observados. Conocedor de la política cultural y la historia del cine de la isla, Chanan parece contarnos lo «leído entre líneas» de opiniones y hechos que van articulándose en el relato hacia un sentido coartado por la censura y las ideologías.

Chris Holmlund cierra el capítulo con una reflexión sobre la representación de los pioneros transgénero en los Estados Unidos de los años cincuenta, sesenta y setenta. A modo de informe de investigación, la autora identifica problemas claves en los documentales analizados, pero la amplitud del estudio —nueve obras realizadas entre 1987 y 2017— no facilita una inmersión total en los casos ni una puesta en relación suficiente de sus rasgos singulares. «Pioneros transgénero: documentales que forman la 'Hirstory'» es, sin embargo, una contribución indispensable para conocer y revisar la construcción documental del género y la identidad sexual en el medio estadounidense e informar el estudio de otros contextos. El libro concluye con la propuesta conceptual de Mi-

chael Renov «Hacia una poética documental». Escrito hace tres décadas, este texto esencial apareció por primera vez traducido al español en 2010 en el primer número de la revista *Cine documental*. Con él volvemos a cuestiones y ejemplos fundacionales sobre la práctica documental que dialogan a destiempo con problemas y devenires de este modo de cine tratados en los capítulos anteriores. Llegado este punto, es posible que el lector reconsidere la idea de no ficción acotada en la introducción del libro: frente a la indistinción entre ficción y documental como rasgo sobresaliente del audiovisual contemporáneo, esa acotación acentúa parámetros como la expectativa de realidad por parte del público y la ética de los pactos entre creadores y personajes; a su vez, sugiere que la tendencia a las formas híbridas, ensayísticas y autobiográficas no ha desplazado otras más tradicionales como el cine directo y el cine urgente. En un libro que explora la relación entre estética y política, esta perspectiva podría resultar desfasada si la dimensión política de la experimentación formal no deviniera un tema central en la obra. Varios de los autores incluidos y la propia composición del volumen problematizan una concepción normativa del documental en favor de experiencias de creación que den cuenta de la condición del sujeto contemporáneo. Sin abandonar los predios conocidos de las prácticas no ficcionales, *El cine documental. Una encrucijada estética y política* termina expandiendo esos límites.

Susana Barriga

DVD y Plataformas de Internet

NITRATO ARGENTINO, UNA HISTORIA DEL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

nitratoargentino.org

Compañía: Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken»

Catálogo: 120 fichas, 8 fondos, 520 imágenes y 73 videos (según figura en su web)

Acceso: gratuito bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Dispositivos: ordenadores, tabletas y smartphones

Plataformas: cualquier navegador

Fecha de acceso: 20 de diciembre de 2022



En 1978, un obrero que operaba una retroexcavadora descubrió en Dawson, una pequeña ciudad del norte de Canadá, 533 latas de película del período mudo que habían sido enterradas en una piscina, luego devenida en pista de patinaje sobre hielo. Este fabuloso rescate fue calificado por la prensa como «la tumba de Tutankamon del cine silente» (L. Weschler, «The Discovery, and Remarkable Recovery, or the King Tut's Tomb of Silent-Era Cinema» [*Vanity Fair*, 14 de septiembre de 2016]. Disponible en: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/the-discovery-and-recovery-of-the-king-tuts-tomb-of-silent-era-cinema>) y quedó immortalizado por el cineasta Bill Morrison en la hermosa película *Dawson City: Frozen Time* (2016), compuesta íntegramente por el metraje encontrado en esa pequeña población minera. En Latinoamérica, los rescates audiovisuales no suelen ser tan espectaculares y no porque no exista la posibilidad de encontrar un lote de films tempranos enterrado en algún remoto paraje o abandonado en el sótano de un viejo cine, sino porque gran parte de nuestra cinematografía temprana ha estado «perdida» por décadas dentro de las mismas instituciones que la resguardan. Más que excavar tumbas antiguas, rescatar

cine en nuestra región implica sumergirse en los mismos depósitos de los archivos donde, víctimas de la desidia estatal y de la falta de recursos materiales y humanos, las películas yacen olvidadas, inaccesibles y en permanente amenaza de desaparición. El tardío pero acelerado impacto del giro digital en América Latina ha significado, sin embargo, un verdadero parteaguas, si no en la efectiva preservación de este patrimonio audiovisual, al menos en su necesaria difusión. En efecto, desde los primeros años de este siglo y, más aún, a partir de la celebración de los bicentenarios de la independencia en varios países de Latinoamérica, venimos asistiendo a un inédito rescate y difusión de films de este período a nivel regional, que se vio, además, considerablemente multiplicada a través de la creación de repositorios digitales de acceso abierto y gratuito, que lograron dar a estos materiales una visibilidad hasta ahora impensada. Sumándose a varias iniciativas regionales similares como la base pionera de la Cineteca Nacional de Chile (<<http://cinetecadigital.ciplm.cl>>), el Banco de Contenidos Culturales de la Cinemateca Brasileña (<<http://bcc.org.br>>) o la Cinemateca Digital del Ecuador (<<http://cinematecaecuador.com/Cinemateca>>), el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» lanzó, en plena pandemia de la COVID 19, su flamante sitio web Nitrato Argentino (<nitratoargentino.org>), último eslabón de un proyecto de preservación integral de la colección de películas argentinas (y algunas pocas extranjeras con intertítulos en español elaborados por empresas locales) en soporte nitrato realizadas entre 1910 y fines de la década de 1930 y conservadas en dicha institución. El proyecto también incluye un libro, un catálogo y un programa de exhibiciones públicas de estos materiales, pero el sitio web —que funciona como una versión digital del catálogo en papel incluido en el libro— constituye la fase más esperada por los investigadores, pues permite acceder a 500 fotogramas de descarga libre y, fundamentalmente, a copias digitales en movimiento de 74 de los 107 films incluidos en esta colección, gran parte de ellos hasta ahora inaccesibles. Como ya he escrito en alguna oportunidad («El archivo en la época de su reproducibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano» [*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 3, diciembre de 2017], pp. 416-447. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/143>>), para aquellos que nos dedicamos al estudio del cine latinoamericano temprano, la democratización del patrimonio filmico propiciada por este tipo de proyectos está provocando a

nivel regional un efecto catalizador, en muchos sentidos comparable al que tuvo para los investigadores europeos y norteamericanos el histórico congreso de Brighton de 1978 que, mediante una colaboración inédita entre archiveros e investigadores permitió, por primera vez, ver y discutir estos tempranos films, en lugar de apoyarse en las descripciones canónicas y los relatos evolucionistas de las historias tradicionales del cine. El giro digital ha suscitado, sin embargo, una suerte de inevitable efecto secundario que proviene de la progresiva pérdida de contacto con los documentos originales, un fenómeno universal pero agravado en el contexto latinoamericano, donde las condiciones para la preservación, restauración, visualización y manipulación del patrimonio audiovisual continúan siendo precarias y problemáticas y la obsolescencia técnica es una amenaza constante. Este creciente desapego con las fuentes originales ha impactado en las prácticas de archivo, pero también en las propias investigaciones, clausurando una serie de temáticas y enfoques que permanecen, en esta región, casi inexplorados. Según Carolina Cappa, directora de este proyecto, Nitrato Argentino nació como reacción a ese «privilegio de archivo» que ella experimentaba al poder tocar documentos que muy poca gente puede ver y mucho menos tocar («Lo que vieron aquellos ojos», en *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos* [Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken», 2019], p. 19). Es por eso que uno de los mayores logros de esta iniciativa es su particular trabajo en torno a la materialidad del soporte, que permite recuperar aspectos del cine de este período sumamente desatendidos por los estudios locales, como el uso del color, las características de montaje o las tecnologías de registro y proyección. Así, el catálogo no solo incluye una detallada identificación del contenido de cada uno de los films relevados, sino también una exhaustiva descripción archivística de estos materiales con datos precisos sobre su procedencia, soporte, tipo de sonido, cantidad de rollos, longitud e integridad de los mismos y sistema de coloreado. También se detalla el estado de conservación de cada uno de los films y se informa sobre los procedimientos de restauración, digitalización, duplicación o conservación realizados. Las abundantes reproducciones en alta calidad de diversos fotogramas de las películas del acervo también buscan emular el contacto con los documentos originales. Como afirma Cappa en el libro que acompaña a este sitio, presentar el cine a través de la imagen fija promueve una observación diferencial de estos materiales y permite

apreciar detalles que no podrían percibirse jamás en la cadencia habitual del movimiento. La plasticidad de las fallas y las huellas de manipulación reclaman su lugar y «el lector se adueña del tiempo de su mirada y es invitado a vincularse con la dimensión táctil del cine» (*op. cit.*, p. 21). En efecto, para toda una generación de investigadores, acostumbrados a acceder a estas películas tempranas a través de descoloridos VHS, copiados y recopiados hasta perder toda nitidez en la imagen, estos fotogramas fomentan un nuevo acceso al cine de este período, que deja entrever algo de la belleza del nitrato y nos acerca un poco más a su experiencia original de recepción.

La colección funciona, además, como un muestrario muy iluminador de lo que fue el cine argentino en este período temprano. Si tradicionalmente la historiografía local ha rescatado sobre todo el cine de ficción, buceando en esta colección podemos ver muy claramente que estas producciones fueron algo minoritario en el país. En esa proto-industria predominaron, en cambio, eso que los archiveros hoy denominan «cines huérfanos», es decir, películas sin *copyright* o sin potencial comercial evidente, como cintas educativas, científicas, *travelogues*, actualidades, films familiares, que fueron las que verdaderamente permitieron la subsistencia de las compañías productoras nacionales. Como afirma Cappa, «se trata de un catálogo compuesto principalmente por fragmentos y restos incompletos, muchos de ellos anónimos, que han sido tratados como despojos y relegados como fuentes para pensar la historia» (*op. cit.*, p. 19). Cada uno de los materiales de la colección es único, no solo porque son los únicos sobrevivientes de una producción diezmada tanto por la misma inflamabilidad de su soporte, como por la falta de políticas de preservación, sino también porque «las prácticas manuales y no estandarizadas de rodaje, coloración, montaje y laboratorio propiciaron que no existan dos copias iguales de una misma película» (*op. cit.*, p. 19). En este sentido, el proyecto es también un aviso de alerta que pone en evidencia la fragilidad y el incierto destino de estos documentos filmicos. La falta de una Cinemateca Nacional, un reclamo que lleva décadas en el país y que —a pesar de contar con una ley que establece su creación— sigue sin concretarse, convierte a Nitrato Argentino en un involuntario manifiesto que nos muestra lo mucho que puede perderse si no se toman medidas urgentes para preservar lo poco que nos queda de este período fundacional del cine argentino.

Andrea Cuarterolo

EXPERIMENTALFILMSOCIETY.COM

Compañía: Experimental Film Society (EFS) con ayuda de fondos del Art Council de Irlanda

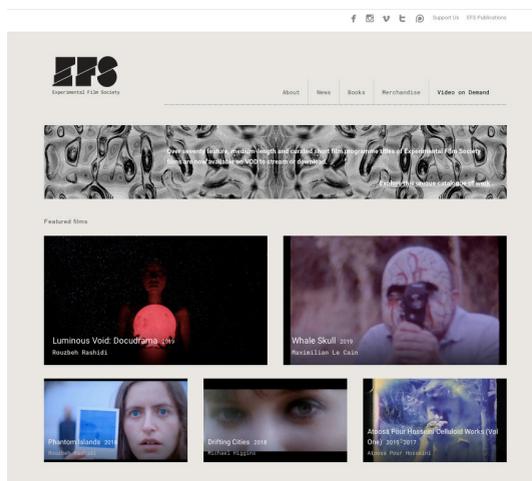
Catálogo: un programa de 73 títulos entre largometrajes, medimetrajes y cortos experimentales comisariados por EFS

Suscripción: reproducción y/o descarga bajo demanda enlazadas a Vimeo

Dispositivos y plataformas: cualquier dispositivo y/o plataforma móviles y de escritorio compatibles con Vimeo

Velocidad de conexión mínima recomendada: 5MB/s

Fecha de acceso: 13 de diciembre de 2022



«EFS es un proyecto personal de Rouzbeh Rashidi, guiado por sus instintos. EFS [...] es una asociación amistosa de artistas libres. EFS es una banda de creadores outsiders [...]. EFS es un vacío luminoso, un fenómeno experiencial, un espejo mudo de la psique [...]. EFS es una frecuencia, una ola de experiencia *underground* surfеando en la atmósfera de la Tierra». (Rouzbeh Rashidi y Maximilian Le Cain [eds.] *Luminous Void. Experimental Film Society Documents* [Dublín, EFS y Arts Council of Ireland, 2017], pp. 12-13). La Experimental Film Society nació como colectivo sin ánimo de lucro

en el año 2000 en Teherán de la mano del cineasta iraní Rouzbeh Rashidi para ayudar a producir proyectos cinematográficos marginales, experimentales y desafiantes por convicción. Radicada en Dublín desde 2004, en 2017 se constituyó como compañía con la ayuda de fondos del Arts Council de Irlanda para ofrecer mejor soporte a los creadores de un cine *underground* tal como lo definiera uno de los referentes del grupo, Jonas Mekas: «un acto de expresión radical, una revelación, desinteresada en la legibilidad general, preocupada nada más que por ser honesta con sus propias ideas y sus sentimientos más íntimos» (cit. en Olaf Möller, «Un momento en el tiempo», en Ramón Del Buey Cañas. [coord.], *The New American Cinema Group. Antología de textos de Film Culture (1959-1968)* [Madrid, Shangrila, 2019], p. 23). Esto es, un cine como forma de arte que para ellos, como apunta el propio Rashidi, funciona «más como una herramienta para investigar la extrañeza de la existencia que para contar historias» (<<http://rouzbeh Rashidi.com>>), revelando una realidad oculta que se manifestaría poniéndose el cineasta al servicio de la inteligencia del dispositivo (pensemos en Epstein, otro de sus referentes).

El crítico Adrian Martín, admirador del grupo, destaca la importancia que en su caso tiene el hecho de estar configurados como «sociedad», una especie de club de personas que están y hacen cosas «juntas» («EFS: An Art of Living». <<http://www.efspublications.com/efs-an-art-of-living/>> [01/02/2023]). Si atendemos a esta manera de relacionarse en torno a una serie de principios que formulan como manifiesto, con una filosofía cinematográfica rupturista muy clara y en estrecha relación con su concepción del mundo —derivando en una alteración total de los procesos de creación, producción y visibilización artísticos—, EFS nos conduce directamente a las dinámicas estructurales y conceptuales de los grupos de las vanguardias históricas, tanto plásticas como filmicas. De entre todos ellos, podemos decir que están especialmente emparentados con el de la vanguardia neoyorkina de los años cuarenta y cincuenta (que acabaría de conformarse en los sesenta como New American Cinema) y, más concretamente, con realizadores como Maya Deren, Stan Brakhage o Gregory Markopoulos, representantes del denominado por Adams Sitney «cine visionario», que buscaba, con la expansión del cine, expandir también la conciencia humana.

Si EFS es una red tentacular que, además de a la creación y la producción cinematográfica, se dedica a dar visibilidad al cine experimental mediante publicaciones,

clases magistrales y celebraciones de eventos multidisciplinares de variada naturaleza, su plataforma online es el ancla a partir de la cual articulan e interrelacionan sus diferentes proyectos.

El gran eje de la plataforma es su catálogo, que en estos momentos cuenta con setenta y tres títulos realizados entre 2009 y 2020 por algunos de los miembros de EFS, principalmente por su adalid Rouzbeh Rashidi y por Maximilian Le Cain, pero también por Michael Higgins, Jann Clavadetscher, Dean Kavanagh, James Devereaux, Atoosa Pour Hosseini y Vicky Langan. Es la ventana a un cine no-narrativo, en el que se conjugan sonido (tienen un proyecto denominado Cinema Cyanide desde el cual trabajan la creación de paisajes sonoros para sus filmes), imagen y atmósfera, bajo la forma de una poesía visual radical. Un pequeño repaso por algunas de las películas que ofrecen permite ver cómo se materializan en ellas sus ideas y líneas maestras, haciendo dialogar de manera onírica, hipnótica y alucinatoria la realidad cotidiana con la ficción.

Tal vez el filme más emblemático que encontramos sea *Luminous Void: Docudrama* (2019) —dirigido por Rashidi— y concebido por los principales miembros del grupo— por tratarse de una especie de manifiesto filmico, sensual, *noir* e irónico, que busca encapsular su esencia, sus postulados y su percepción del cine como práctica alquímica y chamánica en línea directa con creadores como Kenneth Anger, desmontando los mecanismos de la construcción cinematográfica. *Phantom Island* (Rouzbeh Rashidi, 2018), por su parte, ilustra otra de las inquietudes de EFS, la de explorar las posibilidades del género documental. En ella vemos, bajo una mirada postantropocéntrica sobre el ser humano y el paisaje, guiños a Marguerite Duras, Andrzej Zulawski o Jean-Luc Godard. Esos tintes documentales, más cercanos al *cinema vérité*, se acentúan en *Smolt* (Michael Higgins, 2013), retrato en VHS de dos niños irlandeses; y aparecerán bajo una perspectiva epsteiniana en *At One Fell Swoop* (2015), también de Higgins, quien filmó a un individuo inserto en el paisaje abrumador de la Irlanda rural con una vieja cámara rota de 16 mm. *Whale Skull* (Le Cain, 2019) y *Kino Hospital* (Jann Clavadetscher, 2018) son sendos ejemplos de cómo EFS coquetea con la ciencia ficción y las distopías; la primera mezclando diferentes calidades de imágenes, formatos y texturas; la segunda, metraje encontrado e imágenes nuevas manipuladas. De los títulos disponibles para visionado, posiblemente el que más se aproxime a las primeras van-

guardias cinematográficas sea *Celluloid Works (Vol. 1)* (Atoosa Pour Hosseini, 2015-2017), que engloba cinco piezas que combinan imágenes analógicas en 8 mm y 16 mm, y digitales para explorar, a través de la materia, la repetición y la superposición, las capas del espacio y el tiempo.

Si bien cada filme y cada cineasta tienen su identidad propia, visionando los trabajos del catálogo tenemos la sensación de estar buceando por un magma común que los entrelaza a todos y que configura un territorio particular. Un universo compuesto de sinfonías filmicas que navegan por las múltiples posibilidades de la cámara y los procesos de postproducción, utilizando todo tipo de dispositivos y soportes que son manipulados para convertir el simple hecho de mirar en un cúmulo de sensaciones de alcance fenomenológico y gestáltico.

El entendimiento gestáltico del proceso filmico por parte de EFS —que confiere a sus obras un sentido ritual, tal como lo concebía Deren— se amplía también a la escritura, que conciben como una pieza más de su engranaje. Da cuenta de esa importancia el hecho de que la plataforma tenga un enlace especial dedicado a publicaciones que dividen en libros, artículos, reseñas y entrevistas. En el apartado dedicado a libros, podemos encontrar información sobre los dos volúmenes que, bajo el título *Luminous Void* (2017 y 2020), han editado hasta ahora y que se componen de voces críticas, autorreflexivas y poéticas, tanto de teóricos como de los propios artistas, que prolongan y expanden su cuerpo filmico en la escritura, sumándose así a toda una tradición de realizadores que han escrito sobre su propio cine como Vertov, Epstein, Brakhage, Deren, Frampton, Godard o Farocki, entre otros. En el caso de los artículos y las reseñas, a cargo también de críticos o de los propios cineastas, se alterna el tono ensayístico o de crónica con el de pensamiento o esbozo a la manera de los diarios de Mekas. El apartado dedicado a entrevistas, cuya última entrada es una entrevista con el realizador taiwanés Hou Hsiao-hsien de 2017, sería el más pobre y desactualizado.

La sección de noticias recoge las proyecciones, *performances* y talleres que desde 2011 diferentes miembros del grupo empezaron a impartir en países de todo el mundo para apoyar este cine «amateur en el sentido de amante» (Maya Deren y Carolina Martínez [ed.], *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* [Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020], p. 207) y, en última instancia, «expandido». Si bien mencionábamos al principio

el objetivo de este tipo de cine de expandir la conciencia del espectador, muchos de los eventos multidisciplinares de EFS podríamos calificarlos directamente de cine expandido por su dimensión performativa y por la importancia que en ellos cobran tanto el espacio como los cuerpos del cineasta y del espectador (cuya mente, además, tiene que acabar de completar la película).

Entre sus actividades autogestionadas —en las que no solo programan a cineastas producidos por ellos, sino también a otros creadores con filosofías parecidas— cabe destacar la celebración del Luminous Void Experimental Film Festival, que contó con dos ediciones (la primera en 2018 en Dublín y la segunda en 2019 en Cork) y que, si bien se vio interrumpido por la pandemia y no se ha retomado de momento, es el único festival hasta ahora dedicado al cine experimental en Irlanda.

Estos esfuerzos de visibilización también nos remiten a iniciativas de la referida vanguardia neoyorkina como Cinema 16 —sociedad de Marcia y Amos Vogel a la que pertenecieron los realizadores *underground* estadounidenses más influyentes entre 1947 y 1963—, o la Creative Film Foundation —creada por Maya Deren, Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merrill y Parker Tyler—, que supusieron un antes y un después en cuanto a la producción y distribución de cine experimental.

A pesar de la existencia de propuestas como estas a lo largo de la historia del cine, la realidad es que siempre han sido puntuales y que hoy día siguen siendo muy pocos los contextos en los que presentar y mostrar este tipo de filmes, mientras que proliferan los festivales o encuentros dedicados al que podríamos denominar «cine de autor». Lo mismo sucede con las plataformas de visionado *online* bajo demanda, siendo muy escasas las consagradas al cine experimental. En este desierto audiovisual serían

excepciones Mubi —que cuenta con una lista de películas comisariada por Joe Kerthel—, Re : Voir —con Pip Chodorov a la cabeza—, y Lightcone —capitaneada por Emmanuel Lefrant—. Respecto de las citadas, la oferta de EFS se caracterizaría, además de por su espíritu libre y marginal convencido, por su perfil colaborativo, que, como hemos visto, atiende a una visión filmica muy concreta y de carácter holístico que podemos leer en sus escritos. Para ellos, esta filosofía, bajo forma estética, vendría a sembrar una semilla transformadora, no solo para el campo artístico, sino también para la Humanidad, como ya apuntara en su utópico manifiesto Stan VanDerBeek («Culture: Intercom and Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto» [*Film Culture*, n.º 40, primavera 1966], pp. 15-18).

Concluyendo, podemos decir que la plataforma *online* de Experimental Film Society lo que nos ofrece es poder asomarnos al constante proceso de reinventar el cine por parte de unos fervientes soñadores que siguen contemplándolo como espectro y fantasmagoría, como un *vacío luminoso* que puede contener todas las formas de vida posibles. A los artistas, los anima a que renieguen de las escuelas de cine regladas, pero los alienta que aprendan a manejar el máximo número posible de técnicas para ponerlas al servicio del arte del cine y poder así dialogar con su historia. A todos los demás, nos incitan a convertirnos en rebeldes frente al mar abrumador de imágenes que nos rodean, recordándonos que «nosotros somos los verdaderos cineastas, cada uno de nosotros, atravesando el espacio, el tiempo y la memoria» (Jonas Mekas, *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010* [Buenos Aires, Caja Negra], p. 75).

Carolina Martínez-López

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN: 1134-6795, e-ISSN: 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: CARHUS+, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, España), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Film & Television Literature Index (EBSCO), International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Open Academic Journals Index (OAJI), ERIH PLUS y la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB). Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (*peer review*), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2016, *Secuencias* se edita exclusivamente en versión en línea, de manera íntegra y en acceso abierto en su web: revistas.uam.es/secuencias

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Reseñas de libros, de DVD y plataformas

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

Secuencias no cobra a los autores ninguna tasa por presentación o envío de manuscritos, ni tampoco cuotas por la publicación de los artículos. La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente. La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial. *Secuencias* cuenta con un código ético y de buenas prácticas que apela a la responsabilidad de autores, editores y revisores (revistas.uam.es/secuencias/About/codigoetico).

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado Acerca de y acceder a Envíos en línea. A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación. Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado Información para los autores de la página web de la revista (revistas.uam.es/secuencias/about/submissions).

Artículos

**Implicancias políticas en la trilogía policial de
Adolfo Aristarain**

Pablo Debussy

**Dibujos animados MAPA. Los inéditos inicios profesionales
de Francisco Macián**

Raúl González-Monaj

**Hacia una (re)definición del cine con muñecos: los
cortometrajes realizados por el Teatro Libre Argentino de
Títeres y Cinepa**

Bettina Girotti

**Ramificaciones *neo-noir* en la Argentina del nuevo milenio:
los casos «neo-neorrealistas» de *Pizza, birra, faso* y
*El bonaerense***

Fernando Sánchez López