

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

1^{er} semestre de 2023

57



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

57

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 (*Universidade de Lisboa / Universidad Rey Juan Carlos*)

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

NIEVES MORENO (*TAI-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 libros, plataformas y festivales::

MIGUEL ERRAZU (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

Editores:

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

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

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ELISA PADILLA DÍAZ (*Saint Louis University*)

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. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2023

© Universidad Autónoma de Madrid, 2023

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 lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977)

Artículos / Articles

- El ensayo frente a la barbarie. El discurso ético-estético en torno al Holocausto en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y *Aufschub* de Harun Farocki**
Essays Against Horror. The Ethical-Aesthetic Discourse on the Holocaust in Harun Farocki's Bilder der Welt und Inschrift des Krieges and Aufschub **9**
Cora Cuenca y David Montero Sánchez
- El film sobre arte argentino y su auge durante la modernidad cinematográfica. Particularidades históricas, teóricas y estéticas**
The Argentine Film on Arts and its Rise during the Modern Cinema Period. Historical, Theoretical and Aesthetic Particularities **27**
Javier Cossalter
- Padrinazgo y coacción: ciudadanía, machismo y masculinidad en filmes mexicanos de los setenta**
Patronage and Coercion: Citizenship, Machismo and Masculinity in Mexican Films of the Seventies **49**
Lucero Frago Lugo
- Gabriel García Márquez y el cine. La formación de un espectador cinéfilo en Colombia (1927-1961)**
Gabriel García Márquez and Cinema. The Formation of a Cinephile Spectator in Colombia (1927-1961) **71**
Santiago Alarcón Tobón

Libros / Books

- Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*** **94**
Álvaro Álvarez Rodrigo
Albert Elduque
- Noticiero icaic. 30 Ans d'actualités cinématographiques à Cuba*** **97**
Nancy Berthier y Camila Arêas (coords.)
Isabel Wschebor
- El yo en las series. Identidades en las series de televisión contemporáneas*** **100**
Raquel Crisóstomo Gálvez
Iván Bort
- Refocus: the films of Jocelyn Saab. Films, artworks and cultural events for the arab world*** **102**
Mathilde Rouxel y Stefanie Van Der Peer (eds.)
Laila Hotait

La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador
105 Vicente Sánchez Biosca
Libertad Gills

La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte
107 M.^a Soliña Barreiro
Mariana Martínez Bonilla

Festivales y Plataformas de Internet / Festivals and Internet Platforms

Desenfoques y desbordes: la digitalizadora de la memoria colectiva
112 Alberto Berzosa

Cinematilbero en Il Cinema Ritrovato
115 Lidia Merás

ARTÍCULOS

El ensayo frente a la barbarie. El discurso ético-estético en torno al Holocausto en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y *Aufschub* de Harun Farocki

Essays Against Horror. The Ethical-Aesthetic Discourse on the Holocaust in Harun Farocki's *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* and *Aufschub*

CORA CUENCA^a

DAVID MONTERO SÁNCHEZ^b

Universidad de Sevilla

DOI: [10.15366/secuencias2023.057.001](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.001)

RESUMEN

El exterminio sistemático de millones de personas por parte de los nazis durante el Holocausto a mediados del pasado siglo sigue representando en la actualidad tanto un hecho central en lo que respecta a la definición de políticas de memoria a nivel europeo, como uno de los ejes de discusión más vivos en torno a los límites éticos y estéticos del discurso artístico. En estas páginas, mediante el análisis del trabajo cinematográfico de Harun Farocki en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y *Aufschub*, trataremos de delimitar los contornos de una posición ensayística frente a la representación audiovisual de la barbarie. Tomando como punto de partida la identificación de las principales perspectivas de representación ético-estéticas que se han venido configurando en el cine en torno al Holocausto (testimonio; documento; estetización), la lectura del trabajo de Farocki incide en los mecanismos puestos en juego por el cineasta alemán con el objetivo de situar el horror nazi más allá de la lógica de la historia, como un problema filosófico de primer orden en la cultura visual contemporánea y como una amenaza que requiere el compromiso ético del espectador.

Palabras clave: Holocausto, ensayo fílmico, ética, estética, Harun Farocki

ABSTRACT

The extermination of millions human beings at the hands of the Nazis during the Holocaust more than 80 years ago still represents today a key determining factor of memory policies in Europe, as well as it remains a significant element in current debates around the ethic and aesthetic limits of artistic representation. In the following pages, we will critically examine Harun Farocki's *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* and *Aufschub* with a view to establish the key discursive features of an essayistic position towards the representation of the Holocaust in cinema. We begin by identifying the main ethical and aesthetic approaches of different cinematic portrayals of the Nazi horror (testimony; document; aesthetics) with the aim to distinguish Farocki's position. Both *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* and *Aufschub* represent an attempt to place the Holocaust beyond a historical logic of representation, turning it both into a philosophical problem very much alive in our contemporary visual culture and a threat that requires an ethical commitment from the films' viewers.

Keywords: Holocaust, film essay, ethics, aesthetics, Harun Farocki

[a] **CORA CUENCA** es contratada predoctoral FPU en la Universidad de Sevilla. Es graduada en Periodismo y en Comunicación Audiovisual con máster en Filosofía y Cultura moderna por la Universidad de Sevilla. Es miembro del grupo de investigación MEYCOM (Memoria y Comunicación), y colabora con los grupos HICPAN (Historia Crítica del Periodismo Andaluz) y REPERCRI (Representaciones Contemporáneas de Perpetradores de Crímenes de Masas). Ha publicado varios artículos en los que reflexiona principalmente sobre la representación cinematográfica del sufrimiento humano y sobre las formas de vehicular la memoria. En una línea de investigación paralela, también ha trabajado acerca de la instrumentalización política de la demografía en medios. ccuenca@us.es

[b] **DAVID MONTERO SÁNCHEZ** es Profesor Titular de Teoría de la Comunicación y de la Información de la Universidad de Sevilla. Doctor por la Universidad de Bath (Reino Unido) es miembro del Grupo Interdisciplinario de Estudios en Comunicación, Política y Cambio Social (COMPOLITICAS, <https://compoliticass.org/>), donde coordina la línea de investigación en Estudios Visuales y Crítica de la Imagen. Ha publicado el monográfico *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema* (Peter Lang, 2012), y es autor de varios artículos en materias de cultura visual, ensayo filmico, audiovisual político y cine participativo en publicaciones internacionales. davidmontero@us.es

«La transición desde el estado pasivo de la sensación al estado activo del pensamiento y la voluntad solo puede tener lugar mediante un estado intermedio de libertad estética».

Friedrich Von Schiller

Introducción

El sufrimiento está en el origen de una forma más justa de concebir el pasado¹, una que permita interrogar al presente desde puntos de vista diferentes a los tradicionalmente aceptados y exponer elementos deliberadamente ocultos, capaces de arrojar luz sobre la naturaleza del dolor. Cabe preguntarse, por tanto, por aquellos episodios que han causado sufrimiento en grupos humanos, acontecimientos que dejan una huella indeleble en las comunidades y se encuentran en la base de traumas que pueden enquistarse y acabar por generar performatividades violentas similares a las que se encuentran en la base de episodio original. En este sentido, el complejo de campos de concentración y exterminio que pusieron en marcha los nazis para acabar metódica y sistemáticamente con toda aquella persona que no se suscribiera al paradigma ario² bien podría constituir el acontecimiento fundante que dio lugar a Europa tal y como la conocemos, a nivel político, cultural y económico.

Después de la catástrofe paradigmática europea que fue el Holocausto, supervivientes e investigadores contemporáneos al desastre y pertenecientes a generaciones posteriores han hecho patente la necesidad de encontrar la manera de abandonar la dinámica de ocultación del dolor que había predominado en el relato oficial. La Shoah dejó una herida en la historia que no consigue sanar, y para comenzar el proceso de curación, se hacía necesario la exposición del trauma a través de distintos medios. «Auschwitz se convierte así en un origen del pensar que solo puede poner en marcha un nuevo proceso de reflexión en la medida en que se hace presente la reflexión por la memoria»³. Es decir, el problema filosófico se desplaza desde el evento a su formulación discursiva en torno a la memoria. La pregunta que nos acompaña apunta precisamente hacia las formas de representación éticas y estéticas del Holocausto en el cine.

¿Qué cabe aportar hoy día a esta discusión? El presente texto se plantea incidir en lo que podríamos denominar la «vía ensayística» de acceso discursivo al Holocausto a través del trabajo del cineasta alemán Harun Farocki en dos de sus filmes: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) y en el mediometraje *Aufschub* (2007). Como ejercicio de pensamiento en marcha, el ensayo filmico evita enfrentarse al Holocausto como realidad histórica de manera directa y lo aborda como problema filosófico, trasladándolo al presente y convirtiéndolo en un evento inacabado. El problema deja de ser cómo representar el Holocausto para transformarse en cómo pensar el Holocausto a través de la representación.

Para ello, comenzaremos analizando las perspectivas de representación ético-estéticas que se han venido configurando en el cine en torno al Holocausto como evento histórico, incidiendo en la contigüidad entre lógicas discursivas y posicionamientos humanistas en torno al sufrimiento de los otros. El argumento que desarrollamos hace hincapié en la necesidad de plantear el Holocausto en relación con la cultura visual del presente, actualizando de forma constante no sólo la necesidad de recordar el Holocausto, sino también los planteamientos éticos y estéticos que cada momento

[1] Manuel Reyes-Mate, *La piedra desechada* (Madrid, Trotta, 2013).

[2] Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005).

[3] Manuel Reyes-Mate, *La herencia del olvido* (Madrid, Errata Naturae, 2008), p. 18.

requiere, algo para lo que el ensayo filmico tal y como lo desarrolla Harun Farocki nos parece de una ejemplaridad paradigmática. El texto relaciona tanto *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* como *Aufschub* con una tradición ensayística en torno al horror que se remonta a los trabajos de Aby Warburg y Bertolt Brecht previos al Holocausto. Las dos películas de Farocki sitúan el Holocausto en relación con problemas político-discursivos diferentes: la amenaza nuclear presente a finales de los ochenta en el caso de *Bilder der Welt...* y la asunción de ciertos lugares comunes en la memoria del Holocausto en el caso de *Aufschub*.

La última parte del texto analiza los presupuestos discursivos utilizados por Farocki que apuntan hacia la desautorización del artista frente a la historia y ante los espectadores; al desarrollo de una perspectiva contra-visual que expone las convenciones del ver que regulan tanto los ejercicios de percepción como los de memoria; al descentramiento del espectador como testigo pasivo en la construcción discursiva del ensayo y, por último, a la utilización de una pedagogía estética que ofrezca un cuestionamiento claro de la estereotipación en las formas de ver que desarrolla una sociedad.

Representar el Holocausto en el cine. La norma entre la estetización y el «montaje como prueba»

Reivindicar la figura de Harun Farocki como esencial en la rearticulación de la memoria visual imperante y en la forma en que accedemos a los discursos audiovisuales sobre el horror pasa por plantearse qué imágenes y narrativas desfilan por nuestra mente cuando pensamos el Holocausto. La pequeña del abrigo rojo de *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993) o una compungida Meryl Streep en *Holocausto* (*Holocaust*, Marvin Chomsky, 1978) o *La decisión de Sophie* (*Sophie's choice*, Alan Pakula, 1982) forman parte del catálogo de figuras a las que acudimos sin dificultad al pensar el exterminio que, según critica el cineasta László Nemes, artífice de *El hijo de Saúl* (*Saul fia*, 2015) se ha convertido en un «género y nada más»⁴.

Generalmente, el gran público ha escogido acceder al hecho a través de narrativas normativas, estetizantes, que permiten alcanzar un estado de catarsis gracias al que es posible «una forma psíquica de reconciliación»⁵. Estados Unidos, que suele ser metonimia de Hollywood, se sitúa a la cabeza en las producciones sobre el Holocausto⁶. El guionista Thane Rosenbaum apuntó en 2004 que Hollywood se imprime en la forma de contar el Holocausto, y permite a los directores adscritos a esta corriente de representación articular una «good story» que deje al público con un mensaje de esperanza. No obstante, ese «mensaje de esperanza» se construye discursivamente a través de recursos estéticos que pueden poner en entredicho la ética de la película. Rosenbaum se refiere a un cine que transporta al espectador a un estado de bienestar de corte político; ese mensaje, al que subyace la certeza (la esperanza) de que nunca más volverá a reeditarse la catástrofe ha estado tradicionalmente ligado con la intención por parte del cineasta de provocar placer estético en el espectador.

En 1960, el crítico Jacques Rivette publicó un texto al hilo del estreno de la película *Kapo* (*Kapò*, Gillo Pontecorvo, 1960) en el que afirmaba con contundencia que aquel que decide mostrar un suicidio haciendo «un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo solo merece el más profundo desprecio»⁷. Posteriormente, a principios de la década de los noventa,

[4] Luis Martínez, «El hijo de Saúl: Miedo a mirar», *El Mundo*, 15/01/2016, <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/15/5697f90b268e3e80078b4681.html>>

[5] José Antonio Zamora, «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», en *La filosofía después del Holocausto* (Barcelona, Riepiedras 2002), p. 280.

[6] Rich Brownstein, *Holocaust Cinema Complete. A History and Analysis of 400 Films* (Jefferson, North Carolina, McFarland and Co., 2020).

[7] Jacques Rivette, «De l'abjection» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 120, 1960), pp. 54-55.

el también crítico de la plantilla de *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney, recogería el testigo de Rivette. Recuperando tácitamente la equivalencia entre ética y estética, se negaban a aceptar que el sufrimiento humano fuera representado a través de recursos cinematográficos que buscaban lo visualmente placentero. «Yo nunca estableceré la diferencia entre lo bello y lo justo», escribió Daney⁸.

La postura de Rivette y Daney en Francia sentó las bases de la crítica contra la trivialización y estetización visual y semántica del Holocausto. Los ataques que las películas comerciales recibieron más tarde —entre las que destacan las previamente mencionadas y enormemente premiadas *Holocausto* y *La lista de Schindler*— se basaron igualmente, en su mayoría, en esa violación flagrante del misterio casi religioso que se atribuye al exterminio en masa mediante arsenales estéticos caracterizados por una fuerte psicologización de los personajes, la ocultación de la cámara y el montaje invisible.

Ciertamente, la unicidad del Holocausto siempre ha permeado cualquier tipo de debate en torno a cómo representarlo. Debido a lo supuestamente «inimaginable» del suceso, que lleva inscrito el «dolor intrínseco y la dificultad concomitante de ser transmitido»⁹, hubo quiénes se sintieron en la obligación de demostrar que el exterminio había ocurrido. Este era el propósito fundamental de la película *German Concentration Camps Factual Survey* (1945/2014) que contó con la asesoría de un Alfred Hitchcock convertido ya en estrella del cine mundial.

Hitchcock articuló su propuesta de montaje en torno a la pregunta de cómo hacer que la historia que deseaban contar resultara creíble. Para lograrlo, ordenó a los editores no cortar las tomas y mostrar paneos amplios y extensos que no parecieran falseados artificial o, en cierta forma, cinematográficamente. Además, mostró la cercanía entre los campos de concentración y las zonas residenciales empleando mapas y, para ganar efectismo, estructuró las imágenes contraponiendo el horror de los campos a la belleza de los prados germanos y polacos. El montaje era así empleado para demostrar al espectador una verdad siniestra; las imágenes de archivo y la forma escogida para articularlas se transformaban esencial y ontológicamente en prueba del horror.

«Documentofilia» frente a «documentofobia»

El cineasta Claude Lanzmann, uno de los principales detractores de las dos vías de acceso cinematográfico al Holocausto ya tratadas, consideraba esa necesidad de emplear el archivo para demostrar sumamente problemática. Para él, que los registros de la época no superaran la condición de mera prueba implicaba intrínseca y necesariamente una duda acerca de la existencia del hecho mismo.

[8] Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana* (París, P.O.L., 1994), p. 19.

[9] Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona, Paidós, 2004).

[10] Claude Lanzmann, «Le monument contre l'archive?» (*Les cahiers de médiologi*, n.º 11, 2001), p. 273. Traducción propia.

[11] Raul Hilberg, *Memorias de un historiador del Holocausto* (Madrid, Arpa, 2019).

Cuando *La lista de Schindler* se estrenó, dije que, si por un casual, me hubiera encontrado una película corta sobre una escena parecida [Lanzmann se refiere a la muerte en la cámara de gas], no sólo no la habría incluido en *Shoah*, sino que la habría destruido. Nadie ha querido comprenderlo. Se me acusó de querer destruir las pruebas. De repente, todos se adscribían al universo de la prueba. Yo nunca dudé de que el exterminio era verdad. Yo solo quería oponer el archivo a *Shoah*, que se construyó contra cualquier archivo¹⁰.

El director había viajado por todo el mundo en busca del testimonio de perpetradores, víctimas y testigos —*bystanders*—¹¹; había visitado los espacios de perpetración antes

de que fueran convertidos en lugares de la memoria. «¿Cómo equiparar el contenido de una hoja de papel a la potencia de un testimonio?», se pregunta Lanzmann en presencia del historiador Raul Hilberg en una escena de su *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Para él, la experiencia del horror no podía habitar en los documentos.

Esta corriente contraria al archivo se volvería a materializar en 2001, cuando el psicoanalista Gérard Wajcman, —que apoyaba la tesis de la «inimaginabilidad» del Holocausto— criticó en su artículo «De la croyance photographique» el análisis que el académico Georges Didi-Huberman había realizado con motivo de la exposición de cuatro fotografías tomadas clandestinamente por miembros del *Sonderkommando* en 1944¹². Dos de las imágenes recogen el momento en que un grupo de mujeres desnudas son empujadas hacia las cámaras de gas. En la primera, se reconoce un amasijo de cuerpos borrosos, mientras que la segunda es un plano desenfocado de copas de árboles, una imagen casi abstracta. Las otras dos, muestran a un grupo de miembros del *Sonderkommando* incinerando cadáveres de personas que previamente habían muerto en las cámaras de gas. La fotografía es tomada desde el interior de una habitación oscura, por lo que la acción mostrada queda acotada por el marco de la puerta.

Según Wajcman, Didi-Huberman estaba reduciendo el Holocausto a estas cuatro fotografías, que, además, no muestran el momento de la muerte en las cámaras —no existen tales imágenes—; escribe Wajcman: «Vaya arreglito [...]. Cómo el deber crea la cosa. Aquí, Didi-Huberman cumple con su deber — ¿Hacen falta fotos? Aquí tenéis fotos. ¿Es eso ético?»¹³ Wajcman denuncia una suerte de fetichización injusta de estas imágenes de archivo, sin atender al interés histórico y fenomenológico sobre el que Didi-Huberman arrojó luz. «Dejemos de lado lo inimaginable», dice Didi-Huberman al comienzo de *Imágenes pese a todo*; y, más adelante: «Insoportable, sí. Pero debemos imaginar»¹⁴. Frente a la documentofobia, Didi-Huberman reivindica la potencia de la imagen como acción susceptible de ser interpretada. Su defensa de las fotografías de Auschwitz-Birkenau supone casi un agradecimiento a la valentía de quienes se atrevieron a introducir una cámara en el infierno, conscientes de que, de ser descubiertos, serían ejecutados en el acto. La lente, como la palabra, se pone al servicio del testigo; de la misma forma que los discursos de Szymon Srebrnik o Abraham Bomba se rompen y fragmentan, impregnados como están de sufrimiento, la serie de Auschwitz desprende una urgencia que estremece. Pero, ¿qué hacer con toda esa información que hace rebosar la imagen y la palabra?

Godard y Farocki. Inferir a través de las grietas del montaje

La vía de representación del dolor escogida por Farocki discurre por derroteros alejados tanto de ese cine estetizante como de esas películas que buscan demostrar antes que mostrar. Trasciende el debate de la irrepresentabilidad, y también el que opone la «documentofilia» a la necesidad de evitar todo material de archivo. Igual que Jean-Luc Godard, que había denunciado ese intento por parte del cine industrial de «suturar con belleza gastada de estereotipos la grieta de Auschwitz»¹⁵, Farocki reivindica con su obra la potencia profética del cine y la capacidad y responsabilidad de quien se sitúa delante de la pantalla de sumergirse en la imagen y establecer conexiones entre el pasado y el presente. Tanto uno como el otro interrogan al cine en su condición de medio pensante que solo se pone de manifiesto a través del montaje, de la (re)ordenación del material.

[12] Gérard Wajcman, «De la croyance photographique» (*Les Temps Modernes*, n.º 613), pp. 47-83. Para profundizar en la «serie de Auschwitz», recomendamos la lectura de Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*.

[13] Gérard Wajcman, «De la croyance photographique», p. 54. Traducción propia.

[14] Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 3 y 39.

[15] Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Buenos Aires, Caja Negra, 2007), p. 29.

Mi intención es lograr una película que funcione sí o sí sin ninguna voz en off, es decir, una película de montaje. El montaje, una figura de la comparación explícita, tuvo su punto de máximo esplendor poco antes de la aparición del cine sonoro, poco antes de que el lenguaje hablado estructurara el curso del film, sobredeterminándolo. Hoy se puede regresar al montaje, al contraste y a la analogía, ya que no rige más la noción de uniformidad del mundo¹⁶.

Ante un mundo fragmentario, una visualidad fragmentaria. En este sentido, Godard se sitúa como claro precedente de esta forma de concebir el montaje. Con sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) el cineasta suizo se sometió a una suerte de autoterapia mediante la que investigar la semántica de las imágenes y la posibilidad de su resignificación a través del montaje compulsivo. Parecería que él, que creía fervientemente que el cine había faltado a su cita con la historia durante el Holocausto, necesitaba redimirse.

Ya Bresson había escrito: «Ver los seres y las cosas en sus partes separables para no caer en la representación. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia»¹⁷. En las *Historia(s)*, el espectador recibe ayuda de Godard, un Virgilio implacable que lo conduce a través de la visualidad que ha sido, primero deconstruida y, después, reconstruida. Ofrece una explicación acerca de por qué ha montado imágenes de Elizabeth Taylor acariciando a Montgomery Clift en *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) antes y después del rostro deformado de una víctima del exterminio.



Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Verbaliza la inferencia que se produce gracias a la rearticulación semántica, pero eso no quiere decir que comprender esa inferencia sea actividad sencilla, o que Godard no exija nada a cambio. Igual que veremos con Farocki, para entender su discurso, debe existir en nosotros un conocimiento previo. Es por esto que el tiempo adquiere un papel fundamental en el cine del alemán: fotos que fueron tomadas en un momento y no son comprendidas o descifradas hasta décadas más tarde; imágenes que adquieren un significado radicalmente diferente al conocer, desde el presente, el destino que aguardaba a quiénes las protagonizan...

Frente al montaje invisible y el montaje como prueba, Farocki señala las costuras y nos invita a detenernos en ellas. Frente a la «industria de las máscaras»¹⁸, apunta a una verdad que sólo puede salir a la luz a través de un montaje del que el espectador debe ser totalmente consciente porque, gracias a él, podrá inferir el contenido latente de entre las brechas.

No cabe duda de que, a la hora de analizar la producción fílmica en torno al horror que supusieron los campos de concentración y exterminio, debemos prestar cuidadosa atención a la audiovisualidad imperante para inferir la ética que encierra su estética. Esa fue, durante décadas, la tarea que mantenía ocupados a los investigadores. Nuestra postura es que la obra de Harun Farocki permite un acercamiento audiovisual al Holocausto que trasciende esa audiovisualidad y nos invita a mirar más allá en el

[16] Harun Farocki, «Trailers biográficos», en Inge Stache (ed.), Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014), p. 229.

[17] Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Ciudad de México, Ediciones Era, 1979), p. 49.

[18] Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, p. 83.

tiempo, en el espacio; nos hace plantearnos cómo nos afectan los discursos en función de nuestro propio contexto visual, a reflexionar sobre lo que verdaderamente significan los campos para esa suerte de imaginario colectivo al que llamamos memoria. En esta línea, Farocki recoge el testigo de las *Histoire(s) du cinéma* y de *Noche y niebla (Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955) como un cine que enseña a mirar y a liberarnos de la carga que supone la visualidad imperante. Estos cineastas se alzan como intérpretes de toda esa información invisible que brota a borbotones de las palabras y las imágenes en forma de vibraciones. Sismógrafos, transcritores de movimientos latentes imperceptibles para la mayoría que, cuando emergen a la superficie, traen consigo el desastre.

La vía ensayística: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges y Aufschub*

En un ensayo sugestivamente titulado «La emoción no dice “yo”», Georges Didi-Huberman¹⁹ menciona de pasada el filme de Harun Farocki *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* junto a otras propuestas artísticas que se basan en la utilización de documentos históricos y de la actualidad como la *Nadja* de André Breton, la revista *Documents* de Georges Bataille, los *Paintings* de Robert Rauschenberg, el *Atlas* de Gerhard Richter o las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1988). Dichas menciones aparecen en un contexto en el que el pensador francés explora la tensión entre la imagen de archivo y la práctica artística contemporánea. Tal y como la aborda Didi-Huberman, la discusión desemboca en una nueva reformulación del debate entre ética y estética, en la que el documento inalterado aparece a menudo como vértice que garantiza una ética de lo real frente a la pulsión estética, más problemática, que se apropia de dicho documento con fines expresivos o ficcionalizantes. La salvaguarda ética a menudo se identifica así con una supuesta pureza del documento frente a cualquier intento de construir un discurso en torno a él, ignorando que la intervención estética, lejos de anular el documento, lo produce de nuevo en un contexto diferente; también a menudo esta condena global del discurso elude la responsabilidad crítica de evaluar las bases éticas de cada propuesta artística, es decir, ver si la ética y la estética concuerdan²⁰. Más aún, como indican las palabras de Friedrich Von Schiller que encabezan este texto (a las que también alude Didi-Huberman en su ensayo), cabe argumentar que únicamente desde una cierta libertad estética resultaría posible operar sobre el documento histórico con el fin de «abrirlo» a la reflexión y a la inspección crítica. Para ello se antoja imprescindible un trabajo discursivo inevitablemente asediado por la duda moral. Es probable que no exista un terreno cultural más fértil para explorar las correspondencias y dislocaciones entre ética, estética e historia que el de las imágenes del Holocausto en el que las preguntas acerca de los motivos morales para reproducir el horror se presentan como una necesidad insoslayable.

Nuestra intención en estas páginas es precisamente realizar una evaluación crítica del acercamiento de Harun Farocki a las imágenes del Holocausto en distintos fragmentos de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y en el mediometrage *Aufschub*. Son varios los autores que han señalado con anterioridad las conexiones entre ambas películas y su vínculo en relación con del Holocausto²¹, apuntando incluso que las dos podrían componer un «díptico» sobre el tema²². Lo que pretenden las siguientes páginas es por lo tanto evaluar los presupuestos éticos y estéticos desde los que Farocki construye su reproducción discursiva del Holocausto. Dicha evaluación emparenta

[19] Georges Didi-Huberman, «La emoción no dice “yo”». Diez fragmentos sobre la libertad estética», en Alfredo Jaar: *La Política de las Imágenes* (Metales pesados, Santiago de Chile, 2014), pp. 57-61.

[20] John E. Jackson, «L'image nue» (*Critique* n.º 321), p. 156.

[21] Thomas Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), p. 62.

[22] Sylvie Lindeperg, «Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), p. 29.

el trabajo del cineasta alemán con propuestas como el *ABC de la guerra (Kriegsfi-bel)*, publicado por primera vez en 1955, o el *Atlas Mnemosyne (1924-1929)* de Aby Warburg. Elaborando un símil desarrollado por Warburg, la aproximación estética de estos autores a la historia posee una cualidad sismográfica, en tanto que es «capaz de registrar movimientos subterráneos —movimientos invisibles, e incluso insensibles— cuya evolución intrínseca puede dar lugar a esas catástrofes devastadoras que son los terremotos»²³.

El elemento ético-estético que vincula estas obras habla precisamente de un planteamiento conceptual que va más allá de la memoria o el testimonio del horror pasado con el objetivo de entrenar la mirada, de afinar un sistema de aviso o una actitud crítica de alerta, que permita interiorizar el dolor ya ocurrido para entrever la tragedia futura y enfrentarse a ella antes del inevitable punto de no retorno. Esta lógica discursiva conecta el trabajo de Farocki igualmente, y de forma muy relevante, con la propuesta filmica de *Noche y niebla*, referente clave a la hora de discutir la representación audiovisual del Holocausto. En el libro que dedica a este filme, Sylvie Lindeperg incide de formas diferentes sobre la calidad ensayística de la película y su posicionamiento en las antípodas de una perspectiva puramente histórica, que se acerca a la imagen como documento. Frente a esto, Lindeperg habla del «guion palimpsesto» de *Noche y niebla*, y alude de forma directa al filme como un «ensayo de historia»²⁴, alejado de cualquier lógica monumental o conmemorativa. Aunque ya se ha discutido *Noche y niebla* como ejemplo de montaje de conocimiento en una contribución diferente²⁵, conviene señalar que tanto Farocki como Resnais operan a partir de un principio de dislocación activa de la imagen histórico-documental con el objetivo de avisar o prevenir sobre el presente. Es Jean Cayrol como motor subjetivo del comentario de *Noche y niebla* quien explica que la película es «no sólo un ejemplo sobre el cual meditar, sino también una llamada, un dispositivo de alerta» en sí mismo²⁶.

De hecho, en *Bilder der Welt...* el Holocausto resuena de forma explícita en relación con un tema mucho más apremiante desde la perspectiva histórica de finales de la década de los ochenta del siglo pasado: la escalada de armas nucleares y su promesa de aniquilación inmediata. Como han destacado varios críticos²⁷, la película reflexiona principalmente sobre la dialéctica entre imagen y destrucción, ensayando varias respuestas a la pregunta que estructura buena parte de la obra de Harun Farocki: «¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos?*»²⁸.

Este filme recoge principalmente dos episodios relacionados con el Holocausto o, más bien, con imágenes del Holocausto. El primero de ellos hace referencia a una serie de fotografías tomadas en 1944 por unos aviones norteamericanos cuando se dirigían a bombardear varias fábricas en Silesia. Durante el viaje, uno de los pilotos tomó 22 imágenes de las instalaciones en construcción de la empresa I.G. Farben, situadas en Monowice, junto al campo de concentración de Auschwitz, cuya existencia quedó así registrada visualmente, aunque de forma accidental. De regreso, estas fotografías fueron analizadas y catalogadas, aunque nadie pareció percatarse de la existencia del campo. Como se explica en la película, fue únicamente a partir del éxito de la serie televisiva *Holocausto* en 1977 (33 años después) que dos trabajadores de la CIA volvieron a revisar el archivo para descubrir la presencia de Auschwitz en las fotografías, identificando en ellas la presencia de edificios como la casa del comandante del campo o varias cámaras de gas.

[23] Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada, 2009), p. 106.

[24] Sylvie Lindeperg, *Noche y niebla: un film en la historia* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016), p. 83.

[25] David Montero Sánchez, «Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki» (*L'Atalante*, n.º 21, 2016), pp. 191-201.

[26] Citado en Sylvie Lindeperg, *Noche y niebla: un film en la historia*, p. 127.

[27] Ver Tom Keenan, «Light Weapons», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 206-207; y Nora Alter, «The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*», en *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*.

[28] Georges Didi-Huberman, «Cómo abrir los ojos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*, p. 28. Hemos respetado el énfasis del propio Didi-Huberman.

El segundo de los episodios hace referencia a una imagen tomada en el propio campo por uno de los oficiales de las SS que documenta la llegada de los prisioneros y el proceso de clasificación de los mismos. En la fotografía que interesa a Farocki, una mujer aparece girando ligeramente su rostro hacia la cámara frente a una fila de prisioneros que esperan frente a un oficial. La mujer parece «interceptar» la mirada fotográfica del oficial sin atreverse directamente a devolverla. La fotografía deja constancia de las formas en las que los nazis documentaban las actividades diarias del campo y la presencia de los prisioneros, incluso de aquéllos que pocos momentos después serían conducidos a las cámaras de gas.



Bilder der Welt und Inschrift des Krieges er Welt (Harun Farocki, 1989).

El caso de *Aufschub* (un término difícil traducción al castellano ya que implica una prórroga en el tiempo y también la existencia de un respiro) es diferente. En

esta ocasión todo el medietraje se centra en la temática del Holocausto a través de las imágenes de archivo de Westerbork, un campo de tránsito hacia Auschwitz, Berger Belsen y Theresiendstadt situado en los Países Bajos. Farocki utiliza como material de partida unos 90 minutos de metraje filmados por uno de los prisioneros de Westerbork, Rudolf Breslauer, para una película que quedó incompleta, encargada por el comandante del campo y que debía documentar el funcionamiento del mismo con la intención de evitar su cierre. A diferencia de filmes como *Theresienstadt: Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* [Terezín: un documental sobre el reasentamiento judío] (1945), el documental sobre Westerbork no tiene como principal objetivo la propaganda ideológica sobre el régimen nazi o presentar a Westerbork como un lugar idílico. Más bien Farocki expone su alineación con el género de los filmes de empresa o los publrreportajes que buscan destacar el buen funcionamiento de una fábrica y su eficiencia. Westerbork es principalmente un campo de trabajo y el material de archivo utilizado en *Aufschub* muestra por tanto a trabajadores eficientes, esforzados, que también encuentran tiempo para el ocio y el ejercicio dentro de las actividades que se llevan a cabo en el campo. Sylvie Lindeperg se refiere a las imágenes de Westerbork con términos como «flotantes y polisémicas» y llega a hablar de una «posible duplicidad del film»²⁹. Según explica esta duplicidad está presente incluso en el aparato enunciativo del material grabado por Breslauer que, en los intertítulos, usa pronombres como «nosotros» posiblemente dando a entender un cierto sentido identitario a través del trabajo que identifica a los presos como colectivo.

Farocki se limita a intervenir sobre este material ordenándolo en torno a diferentes intertítulos que, en su mayor parte, describen lo que puede verse en la imagen, ofrecen información contextual o plantean preguntas al espectador. *Aufschub* se desarrolla en completo silencio. Se trata de un ejemplo de lo que Fred Camper denomina como «auténtico filme mudo», es decir, aquél que lo es por decisión estética y no por algún tipo de imposibilidad técnica impuesta³⁰. En general, la sensación es la de una sesión de trabajo en la que se observan críticamente las imágenes de Westerbork y se plantean hipótesis interpretativas que dibujan inquietantes líneas de relación entre estas aparentes imágenes de paz y el horror de un sufrimiento aún por venir.

[29] Sylvie Lindeperg y Natalia Taccetta, *El camino de las imágenes: cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018), pp. 143-144.

[30] Fred Camper, «Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema», en Elisabeth Weis y John Belto (eds.) *Film Sound. Theory and Practice* (Nueva York, Columbia University Press, 1985), p. 377.



Aufschub (Harun Farocki, 2007).

Un primer presupuesto ético y discursivo que caracteriza el acercamiento de Harun Farocki al trabajo con imágenes del Holocausto apunta hacia la desautorización como ejercicio que sitúa al artista en relación con la historia, por un lado, y en relación con la audiencia por otro. Se trata de un trabajo de vaciado tanto en términos de autoría como de autoridad. En el primer caso, el autor se disgrega, se fragmenta en sus propias herramientas de trabajo hasta el punto en el que es posible interpelar e involucrar a los espectadores en el proceso de creación de sentido³¹. Tanto autor como espectador devienen en realidad testigos del material que da forma a la obra, ambos tratan de entender el sentido que late en las imágenes utilizadas por el cineasta. Más que en motor expresivo, Farocki se transforma en organizador

del discurso al modo en el que Brecht recopila fotografías de la prensa para su *ABC de la guerra* o en el que Aby Warburg acumulaba materiales diversos sobre la Primera Guerra Mundial; «registraba los síntomas para protegerse de ellos, diagnosticaba los esquizos para conjurarlos»³², explica Didi-Huberman sobre este último. Sólo es posible dar forma a este material desde una posición ética definida que entienda la empatía también como un ejercicio de distancia frente a la espiral del sufrimiento que, literalmente, engulló a Warburg y le llevó al psiquiátrico. La propuesta estética de Farocki implica desautorizarse y limitar su agencia como autor a señalar tímidamente, a apuntar lógicas de conexión que deben actuar como chispas críticas azuzadas por la cercanía incómoda de las víctimas; una incomodidad que se basa precisamente en el hecho de que Farocki les permita escapar de los confines en las que la visualidad tiende a categorizarlas.

En este sentido, la propuesta discursiva presente en *Aufschub* incide en la necesidad de situar al espectador de forma que éste pueda establecer una relación directa entre las imágenes que ve y el contexto social, político y cultural de producción de las mismas. La intención de Farocki parece apuntar hacia la necesidad de hacer resurgir estas imágenes en el contexto de la visualidad contemporánea sobre los campos de concentración de forma que nos ayuden a pensar críticamente dicha visualidad. En este sentido, la sensibilidad de Farocki es de corte arqueológico³³ y su trabajo con el archivo no se lleva a cabo desde la lógica de la apropiación, sino desde la meticulosidad de quien busca «limpiar» un resto o una pieza encontrada en una excavación con la idea de entender su relevancia contemporánea. En una entrevista periodística en 1993, el propio Farocki abordaba esta forma de trabajo con las imágenes explicando que «no es necesario buscar imágenes que nadie haya visto antes, sino que se trata de trabajar sobre las imágenes que ya existen de una forma que nos permita verlas nuevamente. Hay varios caminos para ello. El mío consiste en buscar un sentido enterrado, limpiar todos los restos y los escombros que a menudo se acumulan sobre las imágenes»³⁴.

Estos «restos» y «escombros» a los que alude el cineasta apuntan hacia las formas sociales de la visión y los vaivenes de una visualidad que determina nuestra propia interpretación de una imagen, transformando su sentido a lo largo del tiempo y añadiendo capas de deshechos que se acumulan sobre la propia imagen haciendo de su sentido original uno entre muchos. La visualidad aparece como un espacio normativo y hegemónico en tanto está sujeto a la distribución del poder y a las tensiones

[31] Ver Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*

[32] Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 334.

[33] Thomas Elsaesser, «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, pp. 27-29.

[34] Conny Voester, «Interview with Harun Farocki» (*Nordkurier*, 9 de enero de 1993).

ideológicas que determinan el trabajo cultural. En el caso de *Aufschub* y *Bilder der Welt...* cabe destacar que, de formas diferentes, el acercamiento de Farocki al tema del Holocausto se lleva a cabo desde una perspectiva contra-visual, es decir, busca exponer críticamente el funcionamiento de la visualidad, iluminarla de forma que el espectador tome consciencia de las formas en las que se construye socialmente el acto de ver y cómo esto afecta a las formas en las que recordamos o interpretamos un fenómeno histórico concreto.

Claramente, es éste el sentido principal que puede extraerse del episodio de las imágenes de reconocimiento aéreo que capturan de forma involuntaria el campo de Auschwitz en *Bilder der Welt...* y que deben esperar 33 años para obtener un sentido diferente, pasando de ser meras imágenes operativas dentro de la maquinaria de la guerra a transformarse en imágenes-testigo del Holocausto a partir sobre todo de un cambio en la visualidad en el que el conflicto bélico pierde importancia y la cobran las víctimas y su sufrimiento, como indica la referencia de Farocki a la serie televisiva *Holocausto*. En *Aufschub*, que ve la luz casi veinte años más tarde, se retoma precisamente este tema de la visualidad de las víctimas, pero precisamente para exponer la saturación visual que, en estos años, ha pasado a impedir que las víctimas del Holocausto escapen a su rol como tales, lo que en su versión extrema (las terribles imágenes de cadáveres escualidos, apilados para ser enterrados en fosas comunes) lleva a la deshumanización de quienes fueron asesinados. Por ello, sobre las imágenes de prisioneros jugando al fútbol o sonriendo mientras realizan ejercicio físico, Farocki advierte que no nos encontramos frente al tipo de metraje que esperamos encontrar al hablar de los campos de concentración nazi. En otra ocasión, sobre imágenes que muestran la pacífica llegada de judíos a Westerbork y la presencia poco amenazante de los oficiales de las SS en el andén, Farocki se pregunta (y pregunta a los espectadores) si las imágenes que están viendo resultan «estetizantes» o «embellecedoras» (*prettifying*), señalando una vez más hacia el espacio de la visualidad que satura nuestras expectativas y espera encontrar una visión de la historia acorde con las representaciones normativas del momento.

Farocki hace así buena la afirmación de Gilles Deleuze cuando en *La imagen-movimiento* este habla de la necesidad de «arrancar una imagen a todos los clichés y volverla contra estos»³⁵, configurando así una forma de resistencia contra-informativa que privilegia la necesidad de la reflexión crítica frente al ejercicio cotidiano de la visualidad y su capacidad para eliminar las potencialidades políticas de la imagen. Se trata pues no sólo de dislocar la visión, como afirma el propio Deleuze, sino de hacerlo de modo que tal proceso nos permita subvertir un orden establecido de la visión que oculta ciertos sentidos de la imagen mediante la sobreexposición de la misma. Como apunta Jacques Rancière, la idea es la de «oponer a la caja de luz dominante otras cajas de luz»³⁶, de forma que sea posible entender la visualidad como ejercicio del poder que impregna tanto las formas en las que las imágenes se prestan a ser vistas como nuestra propia mirada en distintos momentos históricos.

Tanto el proceso de desautorización al que hemos hecho referencia anteriormente como este afán por explorar representaciones contra-visuales del Holocausto nos llevan a incidir en otro de los puntos clave dentro del entramado ético-discursivo que jalona el acercamiento de Harun Farocki al Holocausto en ambas películas: la centralidad del espectador como vértice del ejercicio reflexivo que plantean los dos filmes. Nora Alter ha señalado la importancia de los denominados como puntos de imperceptibilidad en la filmografía de Harun Farocki, remitiendo a los elementos que no

[35] Citado en Georges Didi-Huberman, *La emoción no dice "yo"...*, pp. 39-40.

[36] Jacques Rancière, «El teatro de las imágenes», en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*, p. 85.

son visibles en sus películas, pero que se estructuran desde la mente del espectador³⁷. Igualmente, con menos detalle, se ha indicado que la forma de proceder de Farocki en sus filmes parece hacer uso de un «montaje en ausencia», dado que la colisión de imágenes que implica el montaje (en el sentido que le otorga Godard) se produce «en la cabeza del espectador³⁸. La intención de Farocki no es por tanto únicamente la de ofrecer la imagen en su contexto de producción original, sino más bien que esta imagen dotada de contexto colisione con los restos de la visualidad en un ejercicio de montaje que debe llevar a cabo el propio espectador de forma activa. En el caso de un filme como *Aufschub*, las imágenes de los prisioneros haciendo ejercicio físico despreocupadamente o realizando actuaciones musicales y de humor en el escenario nos devuelven en primer lugar el valor del filme como ejercicio de promoción del campo (los trabajadores rinden y disfrutan de tiempo de ocio en una estructura que funciona sin problemas) y, en segundo, nos permite recuperar la humanidad de estas personas más allá de su estatus como víctimas del horror en línea con una visualidad hegemónica. No se trata de sustituir unas imágenes por otras, sino de que convivan en el imaginario del espectador a partir de una comprensión crítica más compleja de los mecanismos desde los que opera la visualidad. Es el propio Farocki quien se encarga de recordar esta incómoda convivencia de planos, por ejemplo, cuando apunta a la presencia de una torre de vigilancia al fondo de la explanada en la que las prisioneras sonríen y bromean mientras hacen ejercicio físico.

Este posicionamiento del espectador también altera su papel como testigo pasivo frente a las imágenes del Holocausto, desequilibrando el *dictum* que le sitúa únicamente como el receptor de un discurso que se agota en el propio proceso de recepción. La propuesta estético-discursiva de *Bilder der Welt...* y de *Aufschub* desborda por lo tanto la operación discursiva de contar a los espectadores «lo que ocurrió» bajo la premisa ética de que, de esta forma, «no se volverá a repetir». Frente a esto, ambos filmes colocan a la audiencia en la incómoda posición de entrever el horror en imágenes aparentemente normales, con un correlato evidente en la visualidad del presente. La lógica que implican ambos filmes hace necesario evaluar el Holocausto como una cuestión presente, aunque no se esté desarrollando en este preciso momento histórico; el posicionamiento del espectador cristaliza en una lectura que podría resumirse del siguiente modo: «si las imágenes de aparente normalidad que veo encierran el horror,

¿qué imágenes del presente pueden ocultar la amenaza de un horror aún por venir?» A nivel ético, el filme de Farocki impone un sentido de empatía que elimina la seguridad del superviviente. Los prisioneros de Westerbork no son víctimas del pasado que demandan compasión, sino posibles compañeros de viaje ciegos aún al horror que satura las imágenes en las que aparecen de la misma forma en la que nosotros podemos ignorar la presencia del sufrimiento futuro en las imágenes del presente.

Es también esta orientación ética la que permite a Farocki dotar a sus filmes de una cierta pedagogía empática, en el mejor sentido de la palabra³⁹. Sin temor a equivocarnos, podemos calificar el trabajo de Harun Farocki como pedagógico o educativo en sentidos diferentes. Por un lado, una parte importante de su cine gira en torno a los procesos de formación, sobre todo en el ámbito

[37] Nora Alter, «The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*», pp. 215-216.

[38] David Montero Sánchez, «En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en *Tierra sin pan* y *Noche y niebla*» (*Cauce*, n.º 39, 2016), p. 196.

[39] Pujan Karambeigi, «The Schmutzfink» (*Art in America*, 2018), pp. 99. Disponible en: https://ropac.net/usr/library/documents/main/press_documents/83/2018-october-art-in-america_harun-farocki.pdf (Consultado el 15/11/2022)



Aufschub (Harun Farocki, 2007).

de la empresa privada en películas como *El adoctrinamiento* (*Die Schulung*, 1987) o *Die Bewerbung* (1997); igualmente, sus películas exhiben por momentos un tono didáctico u objetivo, de corte informativo, en tanto se centran en el funcionamiento de distintos dispositivos, contienen afirmaciones científicamente comprobables o se limitan a describir de la manera más precisa aspectos que están presentes en la imagen y que el espectador puede comprobar por sí mismo. Desde ahí, Farocki (a través de la voz en off, mediante el montaje o, a veces, con su propia presencia frente a la cámara) apunta relaciones conceptuales que siempre se limitan a caminos que se abren frente al espectador, pero que no se recorren o se desarrollan en el marco discursivo del filme. Este acercamiento pedagógico a la imagen no es meramente una consecuencia de la forma en la que Farocki se sitúa frente a las imágenes, sino que forma parte central de su propuesta artística. En un interesante glosario publicado por dos de sus colaboradores cercanos, encontramos la siguiente definición: «la imagen educativa es el último anatema en el terreno del arte contemporáneo; decir de una imagen que es educativa o didáctica es lo peor que se puede decir de ella; mucho peor que decir de una imagen que es pornográfica. En el trabajo de Harun Farocki este veredicto se revierte»⁴⁰.

De hecho, algunas de sus películas reproducen una lógica estructural que se deriva directamente del sistema pedagógico utilizado por el propio Farocki en varias clases que impartió a lo largo de los años: visionados colectivos en los que se enfatiza la atención al detalle de cara a entender el valor de las imágenes, en los que Farocki participaba como uno más. Wolfgang Schmidt recuerda las dinámicas de uno de estos seminarios titulados «Desarrollo de una relación productiva con el cine» y que Farocki impartió en 1988 en la Academia de Cine y Televisión de Alemania.

El método de enseñanza era sencillo. Harun sugería una serie de películas que debíamos ver individualmente. Después tenía lugar un visionado inicial en grupo en la sala de proyecciones. Tras un descanso, los participantes se reunían en torno a una Steenbeck y se estudiaba la película escena a escena. Harun no operaba los controles, sino que lo hacía un estudiante. En cuanto alguien tenía algo que decir, lo que fuese, se paraba la película y todos debían considerar el comentario, rebobinando si era preciso. El proceso tenía lugar de acuerdo con principios democráticos (...). Esta fase podía durar un día o dos. Entonces tenía lugar un segundo visionado en la sala de proyección, una discusión final y ya estábamos preparados para la siguiente película⁴¹.

En sus denominados «trailers biográficos» el propio Farocki deja constancia de que el trabajo que da lugar a *Aufschub* se desarrolla a partir de un seminario colectivo de este tipo; en esta ocasión a través de un encuentro semanal con amigos en el que se lee *Lo que queda de Auschwitz* de Giorgio Agamben y se analizan en profundidad filmes como *Mi lucha* de Erwin Leiser (*Den blodiga tiden*, 1960) y *Noche y niebla* de Alain Resnais⁴². Además, una vez logra reunir el material filmico completo filmado en Westerbork lo utiliza para varios seminarios de visionado y discusión colectiva con sus estudiantes de cine en Viena. «[Con *Aufschub*] me propuse hacer una película a partir de este tipo de investigaciones, un film que reflejara el proceso de la investigación de imágenes. El material de archivo no tenía sonido y lo dejé así, solo añadí algunos intertítulos escritos. Las imágenes deberían poder hablar por sí mismas»⁴³.

El resultado es un filme en el que aprender a mirar la imagen resulta el eje que marca la relación del espectador con el archivo que Farocki utiliza como base; tanto

[40] Antje Ehmman y Kodwo Eshun, «A to Z of HF or: 26 Introductions to HF», *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, pp. 206. Traducción propia.

[41] Wolfgang Schmidt, «Learning with Harun», en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, p. 169.

[42] Harun Farocki, «Trailers biográficos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*, p. 271.

[43] Harun Farocki, «Trailers biográficos», p. 271.

en *Aufschub* como en *Bilder der Welt...* se busca la complicidad con el espectador a la hora de desarrollar una mirada empática y comprometida y, para ello, es necesario un proceso de aprendizaje con el que acercarse al archivo desde un ángulo distinto al habitual, de forma que se desarrolle una auténtica relación productiva con la imagen tanto desde un punto de vista ético como estético.

Un aspecto mucho menos estudiado, y que resulta importante desde la perspectiva desde la que nos hemos propuesto analizar el acercamiento de Harun Farocki a las imágenes del Holocausto, es la orientación de este proceso pedagógico hacia líneas de acción concretas. El posicionamiento ético y discursivo de Farocki como «sismógrafo» da lugar en estas películas a llamadas directas a la acción de los espectadores; unas llamadas que parecen estar dirigidas al mismo tiempo al pasado y al presente. Si como hemos apuntado, en *Aufschub* parece estar latente la necesidad de buscar un Holocausto futuro en las imágenes del presente, en las que puede esconderse la tragedia de igual forma que el horror se esconde en las imágenes del filme, en *Bilder der Welt...* encontramos una apelación mucho más directa a que los espectadores hagan algo. Así, las exhortaciones a «¡Bloquear el acceso!» sobre las ilustraciones de trenes parecen resonar tanto en relación con las imágenes de Auschwitz (a las que el espectador llega necesariamente tarde) como respecto a la reflexión que contiene la película en torno a la energía nuclear como espacio de tragedia latente en el que resuena aún el episodio ocurrido en Chernóbil apenas dos años antes del estreno de la película.

En definitiva, el acercamiento de Farocki a las imágenes del Holocausto recupera la necesidad de reconocernos en estas imágenes a través del tiempo; supone abrir el archivo a un proceso de «reflexión por la memoria»⁴⁴, aunque la razón que se convoca a dicho proceso sea necesariamente frágil, inestable, desprovista de cualquier tipo de certeza positivista y asediada por dudas morales. Más allá de un ejercicio de ficcionalización que distancie del trauma, Farocki busca una relación más productiva con las imágenes del Holocausto, una que permita ahondar en la empatía con las víctimas no desde el distanciamiento de quien contempla un evento anclado en el pasado, sino desde la inquietud de quien conoce las distintas formas en las que dicho evento se puede repetir y trata de permanecer alerta para evitarlo en el presente o en el futuro.

Conclusiones

La obra del cineasta alemán invita a la reflexión, pero también a la acción; en el estado de incomodidad en el que sumerge a sus espectadores se encuentra el germen de una actitud ante el mundo que nos lleva a desplegar una idiosincrasia ético-política concreta. Farocki se adscribe a una estética simple, despojada de florituras audiovisuales, con el objetivo de mantener una conversación depurada con el espectador, que deberá poner de su parte para asimilar el mensaje y completar el intercambio. Se trata de propinar una buena sacudida de hombros a la audiencia con el objetivo de arrancarle una promesa de alerta, un compromiso de combate frente a quienes pretendan reeditar episodios de violencia.

Partiendo desde la revisión crítica de las principales vías de representación del Holocausto: testimonio, archivo, estetizante, el presente texto ha tratado principalmente de caracterizar la reflexión metadiscursiva acerca de la visualidad del Holocausto que Farocki lleva a cabo en *Bilder der Welt...* y en *Aufschub* con el objetivo de reflexionar sobre los rasgos de un enfoque ensayístico sobre la memoria en el ámbito

[44] Manuel Reyes-Mate, *Memo-ria de Auschwitz* (Madrid, Trotta, 2003), p. 18.

cinematográfico. En ambas películas se da pie al espectador para plantearse críticamente qué podemos hacer con lo que nos muestra o cómo difiere y rompe con todo lo que creíamos asimilado. Para ello, Farocki procede a desautorizarse, limitando su agencia como autor y ofreciendo a la audiencia las herramientas con las que efectuar su propia lectura de lo que ve. Se trata pues de situar a los espectadores de forma que se materialice un principio de relación entre lo que se ve y los contextos sociales en los que dichas imágenes se hacen posibles, tanto en lo que respecta a su producción como en relación con su exhibición y a su configuración como herramientas de la memoria. El discurso de Farocki resulta en este sentido contravisual en tanto se concibe como ejercicio de reflexión crítica en torno a las tareas del ver y sus condicionantes sociohistóricos. En dicha tarea se interpela igualmente a los espectadores más allá de su rol como testigos; se les mueve a la acción mediante un trabajo de concienciación pedagógica en el que el propio Farocki aspira a mostrar algo que permanece al tiempo oculto y a la vista.

Bibliografía

- ALEXANDER, Jeffrey C., *Trauma. A Social Theory* (Cambridge, Polity Press, 2012).
- ALTER, Nora, «The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 211-234.
- BLUMENFELD, Samuel, «Rétrocontroverse: 1994, peut-on représenter la Shoah à l'écran?» (*Le Monde*, 8 de agosto de 2007). Recuperado de <https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran_942872_3232.html>
- BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo* (Ciudad de México, Ediciones Era, 1979).
- BROWNSTEIN, Rich, *Holocaust Cinema Complete. A History and Analysis of 400 Films* (Jefferson, North Carolina, McFarland and Co., 2020).
- CAMPER, Fred, «Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema», en Elisabeth Weis y John Belto (eds.), *Film Sound. Theory and Practice* (Nueva York, Columbia University Press, 1985), pp. 369-383.
- DANEY, Serge, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana* (París, P.O.L, 1994).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo* (Barcelona, Paidós, 2004).
- , *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada, 2009).
- , «La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética», en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes* (Santiago de Chile, Metales pesados, 2014), pp. 39-67.
- , «Cómo abrir los ojos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014).
- EHMANN, Antje y ESHUN, Kodwo, «A to Z of HF or: 26 Introductions to HF», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), pp. 204-216.
- ELSAESSER, Thomas, «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 11-40.

- , «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), pp. 204-216.
- FAROCKI, Harun, «Trailers biográficos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014), pp. 233-279.
- , «Construcción: película y proyección del material audiovisual», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014), pp. 227-230.
- RANCIÈRE, Jacques, «El teatro de las imágenes», en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes* (Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014), pp. 69-89.
- GODARD, Jean-Luc, *Historia(s) del cine* (Buenos Aires, Caja Negra, 2007).
- HILBERG, Raul, *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005).
- , *Memorias de un historiador del Holocausto* (Madrid, Arpa, 2019).
- JACKSON, John E., «L' image nue» (*Critique*, n.º 321), pp. 156-160.
- KARAMBEIGI, Pujan, «The Schmutzfink» (*Art in America*, 2018), pp. 96-101. Disponible en: <https://ropac.net/usr/library/documents/main/press_documents/83/2018-october_art-in-america_harun-farocki.pdf> (Consultado el 15/11/2022).
- KEENAN, Tom, «Light Weapons», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 203-210.
- LANZMANN, Claude, «Le monument contre l'archive?» (*Les cahiers de médiologie*, n.º 11, 2001), pp. 271-279.
- LINDEPERG, Sylvie, «Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Köln, Koenig Books, 2009), pp. 28-34.
- , *Noche y niebla: un film en la historia* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016).
- y TACCETTA, Natalia, *El camino de las imágenes: cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018).
- MARTÍNEZ, Luis, «El hijo de Saúl: Miedo a mirar» (*El Mundo*, 15 de enero de 2016), <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/15/5697f90b268e3e80078b4681.html>>
- RASCAROLI, Laura, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (Nueva York, Wallflower Press, 2009).
- MONTERO SÁNCHEZ, David, «En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en *Tierra sin pan y Noche y niebla*» (*Cauce*, n.º 39, 2016), pp. 417-434.
- , «Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki» (*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 21, 2016), pp. 191-201.
- REYES-MATE, Manuel, *La piedra desechada* (Madrid, Trotta, 2013).
- , *La herencia del olvido* (Madrid, Errata Naturae, 2008).
- , *Memoria de Auschwitz* (Madrid, Trotta, 2003).
- RIVETTE, Jacques, «De l'abjection» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 120, 1961), pp. 54-55.
- SCHMIDT, Wolfgang, «Learning with Harun», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), pp. 166-170.
- VOESTER, Conny, «Interview with Harun Farocki» (*Nordkurier*, 9 de enero de 1993).
- WAJCMAN, Gérard, «De la croyance photographique» (*Les Temps Modernes*, n.º 613, 2001), pp. 47-83.
- WIESEL, Elie, «Art and the Holocaust. Trivializing Memory» (*The New York Times*,

11 de junio de 1989). Recuperado de: <<https://nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-HYPERLINK> «<https://nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html>>

Zamora, José Antonio, «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», en: R. Mate (ed.): *La filosofía después del Holocausto* (Barcelona: Riopiedras 2002), pp. 277-300

Recibido: 22 de diciembre de 2022

Aceptado para revisión por pares: 2 de marzo de 2023

Aceptado para publicación: 4 de julio de 2023

El film sobre arte argentino y su auge durante la modernidad cinematográfica. Particularidades históricas, teóricas y estéticas

The Argentine Film on Arts and its Rise during the Modern Cinema Period. Historical, Theoretical and Aesthetic Particularities

JAVIER COSSALTER^a

Universidad de Buenos Aires / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2023.057.002

RESUMEN

Este artículo propone un mapeo inicial de la corriente del film sobre arte en Argentina, desde sus primeras apariciones hasta su etapa de esplendor, con el objetivo de desentrañar sus singularidades en el transcurso de la modernización cultural y cinematográfica acaecida entre mediados de las décadas del cincuenta y del setenta, tanto en el terreno de la producción y la difusión, como así también en torno a los caracteres estéticos y semánticos. En primer lugar se estudian las claves históricas y teóricas de esta tendencia en Europa. En segunda y tercera instancia se exploran los antecedentes y el contexto de auge de dicha corriente en el país. Finalmente, a partir de las categorías de análisis propuestas por Guillermo G. Peydró en derredor al film sobre arte —y de otras nociones de autores abocados al estudio de los vínculos entre el cine y las artes plásticas— se procede a examinar a un amplio corpus de cortos modernos nacionales. **Palabras clave:** film sobre arte, cine argentino, cortometraje, modernidad cinematográfica.

ABSTRACT

This article proposes an initial mapping of the trend of film on art in Argentina, from its first appearances to its splendor stage, with the aim of exploring its singularities in the course of the cultural and cinematographic modernization that occurred between the mid-1950s and the mid-1970s, both in the field of production and dissemination, as well as around aesthetic and semantic tropes. First, historical and theoretical trends in Europe are studied. In second and third place, the antecedents and the context of the rise of this trend in the country are explored. Finally, based on the categories of analysis proposed by Guillermo G. Peydró around the film on art —and other notions of authors dedicated to the study of the links between cinema and the visual arts— we proceed to examine a wide corpus of modern national short films.

Keywords: film on art, Argentine cinema, short film, modern cinema.

[a] **JAVIER COSSALTER** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes y Pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigador Asistente del CONICET y Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales (FFyL, UBA). Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA) y Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). E-mail: javiercossalter@gmail.com

Introducción

El cine nació —como todo nuevo medio— con un profundo carácter intermedial el cual, según André Gaudreault y Philippe Marion¹, perdió terreno conforme el medio encontró su propia identidad. La relación del cinematógrafo con el teatro, por ejemplo, fue muy fecunda en los primeros tiempos. No obstante, en esta pesquisa de singularidad comunicacional y artística, vínculos con disciplinas como la literatura se tornaron altamente productivos y pasaron a formar parte de las estrategias narrativas a las que el cine recurre de manera corriente hasta nuestros días. En cuanto a las artes de corte visual, particularmente, el período de las vanguardias de los años veinte implicó un contacto estrecho con el medio cinematográfico puesto que, como señala Ángel Quintana, es «el único momento de la historia del cine donde se puede hablar de una cierta homogeneización entre la modernidad de las artes y la modernidad del cine»².

Ahora bien, fue para finales de la década del treinta que comenzó a desarrollarse de forma regular en Europa la denominada corriente del *film sobre arte*, caracterizada por la prevalencia del arte visual. En palabras de Guillermo G. Peydró, uno de los máximos referentes académicos en el estudio de dicha tendencia: «las primeras experiencias de films conscientes del diálogo entre cine y obras de arte, con sus problemas y posibilidades de representación, se producen sobre todo al final de la década de los 30 en Bélgica e Italia»³. Sin embargo, esta experimentó su auge luego de la Segunda Guerra Mundial, momento en que la UNESCO la consideró como una herramienta de cohesión cultural. Pese a ello, teóricos como el propio G. Peydró y José Enrique Monterde⁴ advierten que para mediados de la década del cincuenta, producto de una acelerada normalización y la creciente competitividad de la televisión, la misma pronto inició un marcado declive. En Latinoamérica, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta y fundamentalmente en los años sesenta de la mano de la renovación del campo cultural y la irrupción de la *modernidad cinematográfica*, esta corriente halló un espacio considerable al interior de los cines nacionales⁵.

En este sentido, el objetivo del presente artículo consiste en realizar un mapeo inicial de esta tipología en Argentina, desde sus primeras apariciones hasta su etapa de esplendor, con el propósito de desentrañar sus singularidades en el transcurso de la modernización cultural y cinematográfica de la *década larga*⁶, tanto en el terreno de la producción y la difusión, como así también en torno a los caracteres estéticos y semánticos. ¿Qué conexiones se establecen entre los films sobre arte local y aquellos concebidos en el viejo continente? ¿Cómo se inserta esta producción en el terreno cultural argentino? ¿Cuáles son las prácticas artísticas que predominan y qué tipo de acercamiento hacia ellas plantean los cineastas? Estos son algunos de los interrogantes que motivan nuestro trabajo.

Así pues, organizaremos la exposición en cuatro secciones. En un primer apartado presentaremos las claves principales de esta corriente en Europa junto con los postulados teóricos propuestos por Guillermo G. Peydró⁷ y otros autores que han reflexionado sobre esta; y en torno a las relaciones entre el cine y las artes visuales. En segunda instancia relevaremos los inicios del film sobre arte en Argentina desde la época del cine silente hasta el período clásico. En tercer lugar nos centraremos en las condiciones de producción de esta tendencia durante la etapa moderna. Allí prestaremos particular atención a la labor desempeñada por el Fondo Nacional de las Artes, los talleres de cine y las escuelas de cine de universidades nacionales. Por último, abordaremos un amplio corpus de cortometrajes sobre arte modernos a la luz

[1] André Gaudreault y Philippe Marion, «The Cinema as a Model for the Genealogy of Media» (*Convergence*, vol. 8, n.º 4, 2002), pp. 12-18.

[2] Ángel Quintana, «Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), p. 182.

[3] Guillermo G. Peydró, «Después de la abolición del marco: Tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor de 1948» (*Secuencias*, n.º 37, 2013), p. 36.

[4] José Enrique Monterde, «El Bosco en el cine: del 'film de arte' al ensayo filmico» (*Matèria*, n.º 10-11, 2016), pp. 265-284.

[5] A partir de las formulaciones teóricas de Paulo Antonio Paranaguá acerca de la imposibilidad de pensar el cine latinoamericano como una unidad homogénea en torno a las facetas de producción, distribución y exhibición podemos constatar que para la década del sesenta tanto los países que habían forjado una robusta tradición de cine industrial —Argentina, México y Brasil— como aquellos de producción discontinua hasta el momento —como por ejemplo Chile y Cuba— se apoyaron en el film breve en tanto medio de transición o ingreso a la modernidad. Dentro de este contexto de innovación cinematográfica la problemática del arte y la cultura fue un tópico recurrente. De esta forma, la corriente del film sobre arte alcanzó un desarrollo significativo gracias a la participación de las universidades, institutos filmicos, centros de experimentación y organismos estatales, en sintonía con la renovación de las diversas esferas artísticas locales.

[6] Fredric Jameson, «Periodizing the 60s», en Sohnya Shayres et al. (eds.), *The Sixties, Without Apology* (New York, University of Minnesota Press, 1984), pp. 178-209.

[7] Guillermo G. Peydró, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, Tesis de doctorado (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2014).

de las categorizaciones teóricas examinadas, con la intención de clasificar las obras y vislumbrar sus especificidades en el ámbito nacional.

El cuadro y el marco: el film sobre arte en clave histórica y teórica

Si bien, en un sentido amplio, films abocados a la problemática del arte existen desde los orígenes del cine, fue para finales de la década del treinta y principios de la del cuarenta que aparecieron en Europa algunos exponentes que trascendían el mero registro estático de cuadros en sucesión y un llano tono didáctico, para incorporar un sentido estético y reflexionar sobre el vínculo entre el arte y el medio cinematográfico. Estos son los casos de *Historia de un fresco* (*Racconto da un affresco*, Luciano Emmer y Enrico Gras, 1940) en Italia y *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin, 1939) en Bélgica. Es en aquel entonces que la corriente del film sobre arte se conformó en tanto tipología concreta. La propuesta fundacional de Emmer y Gras consistía en, básicamente, fragmentar la obra plástica a través del montaje con la intención de reconstituir las partes de manera dinámica y continua, añadiendo el componente dramático y narrativo. Asimismo, a diferencia de la producción precedente, en este film inaugural de la dupla italiana⁸ —y en los posteriores donde pulen el estilo—, tanto el comentario verbal como el acompañamiento musical adquieren un valor estético y poético, en estricta correlación con la banda de imagen.

De todas formas, fue recién después de la Segunda Guerra Mundial que esta tendencia se afianzó, como consecuencia de la injerencia de la UNESCO que le confiere una función social determinante. Como bien señala Guillermo G. Peydró, «el film sobre arte se convierte entonces en el catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura»⁹. El registro creativo y la representación (audio)visual de una obra de arte fueron comprendidos en tanto soporte para la difusión de las identidades culturales nacionales. Tal es así que, en 1948, se celebró la I Conferencia Internacional de Films sobre Arte en París, organizada por el movimiento «Los amigos del arte», la UNESCO, el Consejo Internacional de Museos y la Cinemateca Francesa. Como corolario de este primer encuentro se erigió la Federación Internacional del Film sobre Arte (FIFA). A la vez, para esta época, se agregó un nuevo centro neurálgico en la producción del films sobre arte: Francia. Proliferaron así los trabajos en torno al arte francés de cineastas como Alain Resnais —quien realizó en un lustro piezas magníficas de la talla de *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950) y *Les Statues meurent aussi* (1953-1963)—, Jean Lods y René Lucot, entre otros, quienes elaboraron verdaderos ensayos fílmicos experimentales e innovadores, los cuales colaboraron para que dicha corriente alcanzase su *edad de oro*. Ahora bien, como ya expresamos, hacia mediados de la década del cincuenta el film sobre arte europeo vivenció una suerte de decadencia, influida por una conjunción de diversos factores: la competencia de la televisión como centro productor, el problema siempre latente de la dificultad para comercializar y distribuir este tipo de películas, el aumento de los costos con la introducción del color y la expansión de productos donde el carácter divulgativo primaba por sobre la elaboración estética y formal¹⁰.

Previamente a conformar nuestro entramado teórico para abordar analíticamente las obras de dicha tendencia procuremos definir en qué consiste y bajo qué parámetros se edifica el film sobre arte. En primer lugar, durante aquel encuentro preliminar en París la mayoría de las películas exhibidas estaban directamente relacionadas con la pintura, la escultura y la arquitectura. A tal efecto, la federación naciente adoptó

[8] Juntos realizaron, entre otros, los documentales *Il Paradiso terrestre* —en 1941—, *Guerrieri* —en 1943—, *La leggenda di Sant'Orsola*, *L'allegoria della primavera* e *Il Paradiso perduto* —en 1948—, *Leonardo da Vinci* —en 1952—.

[9] Guillermo G. Peydró, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, p. 55.

[10] José Enrique Monterde, «El Bosco en el cine: del 'film de arte' al ensayo fílmico», p. 269.

una concepción restringida para clasificar al film sobre arte, sustentada en la noción tradicional del arte visual. Conforme a lo expuesto por Gordon Mirams en un artículo de la época titulado «The Function of the Art Film»:

Es decir, la nueva organización se ocupará de películas sobre pintura, escultura, tapices, caricaturas, los aspectos estéticos de la arquitectura, etc., omitiendo de sus términos de referencia las películas “experimentales” como tales, así como las películas sobre música, literatura y teatro¹¹.

Ahora bien, dos años más tarde, en el II Congreso Internacional de Films sobre Arte celebrado en la ciudad de Bruselas se debatió y acordó sobre la necesidad de abrir el espectro e incorporar también las películas dedicadas a la música, la danza y la poesía. En este sentido, de acuerdo con Francis Bolen, «debe entenderse por película de arte toda cinta cinematográfica que contribuya al conocimiento, al estudio y a la difusión de cualquiera de las ramas del arte»¹². A su vez, y a pesar de que algunos presentes pretendieran circunscribir al film sobre arte únicamente dentro de los límites del ámbito didáctico, finalmente se impuso la postura que habilitaba al cineasta a concebir una pieza creativa original a partir de la obra de arte. Es decir que las propuestas experimentales serían admitidas. Al día de hoy el pensamiento general en torno al film sobre arte, probablemente por su caudal, prioriza las películas de arte visual, aunque sin excluir las otras categorías. Desde nuestro punto de vista entendemos al film sobre arte en dos niveles: 1. en una orientación abarcativa incluimos a todos los films que aborden el mundo múltiple y heterogéneo de las artes en tanto expresión cultural; 2. en una acepción específica acordamos con Peydró incluir sólo a las obras en las cuales se reflexiona acerca del arte aludido y en las que se produce una articulación de lenguajes entre el cine y dicho arte, lo que desemboca en el reparo de problemas comunes de las disciplinas en diálogo. Esta segunda vertiente captará nuestra particular atención en el curso de la modernidad cinematográfica.

Por otro lado, hay dos características tácitas en torno al film sobre arte, aunque ninguna de ellas resulta excluyente: la predominancia del modelo documental y la medida de corta duración. En cuanto a la primera, si bien existen variantes de ficción —los *biopics* de artistas— y la experimentación está casi siempre presente, lo cierto es que la mayoría de los realizadores recurren al documental como base estructural para encauzar sus proyectos, puesto que el registro visual y la documentación de la obra de arte son inevitablemente el punto de partida —y quizás también, el de llegada—. En relación a la segunda, Henri Lemaître, uno de los primeros teóricos en ocuparse puntualmente sobre esta corriente, advierte hacia finales de los años cincuenta la preeminencia del cortometraje, y por ende, la marginalidad de esta tendencia. En palabras del autor: «el lugar actual del film sobre arte en la industria cinematográfica es el de un pariente pobre. En la medida en que pertenece a la categoría del corto metraje, el film sobre arte está ya en una situación de inferioridad»¹³. Dicha apreciación se desprende de las dificultades por las que históricamente transitó el cortometraje para encontrar un lugar en el circuito comercial, pero no explica la prevalencia del mismo en el terreno del film sobre arte. Pese a que es posible hallar algunos casos paradigmáticos en el ámbito del largometraje como por ejemplo *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), sin duda el film breve ofrece mayores potencialidades en términos económicos —menores costos—, estructurales —temáticas que se adaptan a la condensación de los tiempos— y estéticos —libertades formales y expresivas—. Siegfried Kracauer

[11] Gordon Mirams, «The Function of the Art Film», en *Museums and Education* (París, MUSEUM and Museums, vol. I, n.º 3/4, 1948), p. 200. Traducción del autor.

[12] Francis Bolen, «Bautismo y definición de la Película de Arte», en *El Correo de la UNESCO* (París, UNESCO, vol. III, n.º 3), p. 11.

[13] Henri Lemaître, «El film sobre arte», en *El cine y las Bellas Artes* (Buenos Aires, Ediciones Losange, 1959), p. 59.

destacaba de forma temprana esta premisa en su apartado acerca del film sobre arte dentro de su libro *Teoría del cine. La redención de la realidad física*: «es como si los films de arte experimentales sobrepasaran al grueso de los largometrajes en su diestro manejo de las propiedades técnicas»¹⁴.

Adentrándonos en los postulados teóricos en derredor a esta temática reconocemos dos perfiles dentro de la vasta bibliografía que son de nuestro particular interés: los escritos abocados al estudio del film sobre arte y los ensayos en torno a la relación entre el cine y la pintura. No es la intención de este trabajo recopilar ni confrontar las principales perspectivas de análisis —tarea que con buen tino realizaron autores como Joan Minguet Batllori¹⁵ o Santiago López Delacruz¹⁶, por mencionar algunos—, sino extraer del mapa teórico existente herramientas concretas que nos permitan posteriormente abordar con claridad el vínculo entre el cine y las artes visuales en el corpus de obras argentinas. Pero antes resulta pertinente fijar nuestra posición frente al debate suscitado desde los primeros tiempos y expuesto de manera contundente por André Bazin acerca de la actitud que adopta el cine respecto de la pintura, imprescindible para construir cualquier enfoque de aproximación a este objeto de estudio: el cine no es un mero *suplemento* para difundir el trabajo de un artista, así como dicho medio no *traiciona* a la pintura por más que aquel «destruye la unidad o realiza una síntesis nueva que no es la querida por el pintor»¹⁷. Lo que se produce en la unión de ambos significantes es un proceso *intermedial*, en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza¹⁸ y que genera nuevos valores estéticos y semánticos.

En relación a la primera línea tomamos algunas nociones generales y específicas de tres autores ya mencionados: Henri Lemaître, Siegfried Kracauer y Guillermo G. Peydró. Lemaître reconocía que en el contacto establecido entre ambos medios el film proponía una unidad propia frente a la de la obra de arte a través de un procedimiento central: el montaje. Asimismo, el autor, en base a la experiencia, reparó en diversas modalidades que perdurarían en el tiempo. En primer lugar agrupa a los films que manifiestan una voluntad *biográfica* o *histórica*. La obra de arte se transforma en un vehículo para acceder a la vida del artista o para recrear un contexto determinado. Luego distingue al film *didáctico* o *pedagógico* que asume un fin educativo. Y un escalón más allá posiciona al film *crítico* en donde, a partir de la crítica del arte y por intermedio de la cámara, se formulan nuevos análisis. No obstante, en una suerte de recorrido evolutivo, ubica en el punto más alto al film *poético*. En este el cineasta extrae y reconfigura de manera subjetiva y a través del lenguaje cinematográfico los elementos más profundos latentes en la obra de arte abordada. Por otra parte, Kracauer advierte la preponderancia del documental dentro del film sobre arte, aunque también se recurra a la puesta en escena y a la re-representación. Al igual que los otros teóricos considera que el realizador se acerca a la obra de arte no para representarla sino para construir algo nuevo. Estos films «emplean el lenguaje cinemático, no para trasladar la obra artística desde la órbita de las bellas artes a la del cine, sino para metamorfosarla en una obra cinematográfica autónoma que también afirma ser arte»¹⁹. De hecho, señala que de por sí la imagen filmica le añade profundidad espacial a la obra de arte. A su vez, Kracauer pone el énfasis en los films sobre arte experimentales, los cuales se sostienen en el movimiento incesante de la cámara, las posibilidades del montaje y otros artificios cinemáticos. Finalmente, en cuanto a la tendencia netamente documental expresa que la obra de arte no se presenta de forma aislada, sino que se la incorpora como un componente de la realidad. En este sentido, la variante *biográ-*

[14] Siegfried Kracauer, «El film de tipo documental», en *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (Buenos Aires, Paidós, 1996), p. 251.

[15] Joan Minguet Batllori, «Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 11, 1992), pp. 48-58.

[16] Santiago López Delacruz, «El cine traiciona a la pintura: un acercamiento a la teoría filmica francesa desde André Bazin y Jean Mitry» (*Fotocinema*, n.º 16, 2018), pp. 79-101.

[17] André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 1990), pp. 211-212.

[18] Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» (*Intermedialités*, n.º 6, 2005), pp. 43-64.

[19] Siegfried Kracauer, «El film de tipo documental», p. 253.

fica suele exhibir imágenes de los espacios y las personas que inspiraron al artista. Por último, Peydró formula una taxonomía completa del film sobre arte basada en seis categorías, algunas de las cuales pueden convivir en un mismo film. La primera opción es la *dramatización de la pintura*. En ella se reúnen las películas en las que el marco de la obra plástica se funde con el *cuadro* cinematográfico. En estos casos la/s pintura/s se fragmenta/n gracias a las potencialidades del montaje, de la cámara y del encuadre, y esos recortes se ensamblan en un recorrido narrativo que puede ofrecer múltiples aristas de sentido. En segundo lugar, la *tendencia poética* se sirve de todo el arco de posibilidades que brinda la gramática filmica. Lo conceptual, lo sensorial y lo rítmico se articulan a nivel estructural. La tercera alternativa, recurrente en las distintas clasificaciones, es la del *documental divulgativo*. Sin conceder demasiado espacio para la creación estética este pretende efectuar un «análisis formal de orientación pedagógica»²⁰. Luego se ubica el denominado *análisis crítico*, en donde el cine actúa como dispositivo auxiliar de la Historia del Arte. En quinta posición figura el *cine procesual*, el cual focaliza en el proceso creativo del artista. Habitualmente la cámara se adentra en el espacio del taller, así como descubre el lienzo y se detiene en las herramientas de trabajo. La última categoría, relacionada con el *cine de ficción*, generalmente se enfoca en las biografías de artistas donde la puesta en escena planificada al detalle cumple un rol fundamental. Como coda, el autor postula una categoría *ad hoc*: el *film-ensayo*. Este rompe con las fronteras establecidas por las variantes anteriores, y a partir de la autorreflexión de los significantes del medio cinematográfico expone un enfoque conceptual y subjetivo que trasciende el modelo documental²¹.

En cuanto al segundo agrupamiento teórico consideramos las nociones de una serie de autores que reflexionaron sobre el vínculo puntual entre el cine y la plástica, y que pueden resultar útiles en el análisis. En principio citamos el concepto de *cinéplástica* acuñado por Élie Faure, término que alude tanto a la plasticidad del cine como a la posibilidad de reinventar la plástica gracias a las potencialidades de la cámara²². A su vez, recuperamos la idea de *motivos visuales* acuñada por Jordi Balló, la cual reside en momentos aislables en el film, reconocibles en diferentes películas. Su carácter estético es aquello que lo enlaza directamente con la tradición pictórica²³. Por otro lado, se destacan dos postulados de Pascal Bonitzer en la relación del cine y la pintura: el plano-cuadro —una pausa en el movimiento del film conformada por aquellos instantes puramente plásticos de suspensión narrativa— y el desencuadre —recurso eminentemente cinematográfico que genera una tensión no narrativa—²⁴. Desde otro punto de vista, Jacques Aumont sugiere una comparación entre la imagen cinematográfica y la imagen pictórica en búsqueda de similitudes y diferencias a partir de ciertos parámetros centrales que pueden emplearse como referencia en el análisis: el tiempo y el espacio, el marco y el cuadro, el dispositivo, la representación, la luz y el color²⁵.

Del didactismo al ensayo experimental: los inicios del film sobre arte en Argentina

El primer antecedente del film sobre arte en Argentina es, cuando menos, discutible. Se trata del largometraje silente *Mujer, tu eres belleza* (Camilo Zaccaria Soprani, 1928), el cual es posible etiquetarlo como un documental con desnudos artísticos. Si bien la película fue presentada como «una producción extraordinaria de arte plástico»²⁶, de acuerdo con Andrea Cuarterolo «la alianza con el arte y la alta cultura fue una de las coartadas más utilizadas por los cineastas de la época para enmascarar las temáticas

[20] Guillermo G. Peydró, *Del raconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, p. 26.

[21] Dicho concepto fue ampliamente trabajado en el campo de estudios sobre cine. Para profundizar sobre sus características, véase: Joseph M. Català Doménech, «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, 2000), pp. 79-97; Arlindo Machado, «El filme-ensayo» (*la Fuga*, 2010); Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (Madrid, T&B Editores, 2004), pp. 85-98.

[22] Élie Faure, *La función social del cine* (Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956).

[23] Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona, Anagrama, 2000).

[24] Pascal Bonitzer, *Desencuadres. Cine y pintura* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007).

[25] Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura* (Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997).

[26] «Hoy se estrena la producción de arte plástico *Mujer, tú eres la belleza*», *Diario La Capital*, Rosario, 24 de marzo de 1928, p. 14.

sexuales de sus producciones y evadir la censura»²⁷. En este sentido, la representación del arte no sería el objetivo central de la pieza. No obstante, hallamos en ella algunas características de esta tipología todavía en gestación para esta etapa. La cinta

articula escenas documentales sobre la historia de la representación de la figura humana y la forma de trabajo de los artistas y sus modelos con una abundante cantidad de desnudos rodados en talleres de pintores, en playas de moda y gimnasios en el marco de un popular concurso de belleza francés²⁸.

De este modo, el registro del artista en pleno proceso creativo es uno de los ejes rectores sobre los cuales se organiza el componente artístico. Asimismo, bajo el título «Las grandes obras escultóricas de nuestro siglo» podemos contemplar durante unos pocos segundos las imágenes de dos esculturas de renombre: *Le baiser* de Auguste Rodin y *Le tre Grazie* de Antonio Canova. Un tercer elemento a destacar es la representación de las modelos en tanto escultura viviente o como obra de arte culminada, bajo la forma de una pintura. Finalmente, otro punto que acerca el film al mundo del arte es la incorporación de un intertítulo —entre tantos abocados al cuerpo y al desnudo— que circunscribe los alcances del arte plástico²⁹.

Otro ejemplo relativamente temprano y difícil de encuadrar plenamente en la corriente del film sobre arte es *Fotoescultura, un invento argentino* (Ber Ciani, ca. 1935), película de encargo bajo el rubro de «Variedad cultural» que se ocupa de mostrar, de manera entusiasta, el funcionamiento de un complejo y sofisticado dispositivo para crear esculturas en yeso a partir de tres fotografías. La *voice-over* informativa explica el proceso mientras los operarios accionan dicha máquina. Promediando este brevísimo corto una exposición reúne a una serie de bustos sobre personalidades reconocidas. Si bien la disciplina artística está presente, el film coloca el centro de atención en la promoción de este novedoso aparato de industria nacional.

Ahora bien, fue durante la presidencia de Juan Domingo Perón (1946-1955) que el arte y la cultura —desde un enfoque institucional, educativo y didáctico— asumieron un rol preponderante en el terreno del cine, en un contexto particular en el que el dispositivo cinematográfico evidenciaba a nivel mundial una eficaz función propagandística. Asimismo, en un intento por democratizar el acceso a la cultura en derredor a la clase trabajadora, como bien señala Yanina Leonardi, «el Estado peronista optó por un ocio instructivo, que pretendía hacerles llegar a ese grupo un acervo cultural de índole nacional y universal hasta el momento vedado»³⁰. Es en esta senda que el cine se erigió como una herramienta pedagógica con el propósito de *cultivar* al pueblo, y el arte sería una pieza clave para cumplir este objetivo³¹. De esta forma, en junio de 1948 terminó de configurarse el Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar, dependiente del recientemente creado Ministerio de Educación. Como parte del mismo nació el proyecto Cine Escuela Argentino,

una iniciativa estatal de realización de material filmico a través del cual se buscaba promover ‘el empleo del cinematógrafo como auxiliar didáctico destinado a completar la labor educadora y cultural, principalmente en lo que atañe a exaltar los sentimientos de la nacionalidad’³².

Desde su creación hasta mediados de la década del cincuenta se concretaron innumerables documentales de temáticas variadas, entre las que se encontraba el arte.

[27] Andrea Quarterolo, «Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX» (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 1, 2015), p. 115.

[28] *Ibid.*, p. 116.

[29] «El arte plástico divídese en escultura, o reproducción corpórea: pintura, o traslación a la superficie y tomándola en el más amplio sentido, el dibujo, las artes gráficas y, según Leonardo Da Vinci, hasta el bajo relieve».

[30] Yanina Andrea Leonardi, «Ocio y arte para los obreros durante el primer peronismo (1946-1955)» (*Revista Mundos do Trabalho*, Vol. 6, n.º 12, 2014), p. 248.

[31] De manera análoga, en Europa, como expresa Henri Lemaître en *El film sobre arte*, «las primeras manifestaciones de film sobre arte estuvieron ligadas al interés de ‘cultivar’ al espectador», p. 47.

[32] María Silvia Serra y Gabriela Peruffo, «Los inicios de cine educativo producido por el Estado. Los casos de Brasil y Argentina» (*Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. 4, n.º 2, 2020), p. 18.

Gracias al trabajo minucioso realizado por Eduardo Galak e Iván Orbuch, quienes confeccionaron un detallado anexo³³, podemos distinguir al menos once producciones dedicadas a diversas disciplinas artísticas y al campo de las artesanías, concebidas bajo este proyecto. Entre otras se destacan *Arte musivo* (1948-1949?) —sobre el proceso y arte del mosaico—, *La música en el tiempo* (1949) —recorrido histórico de la música—, *Cestero Puntano* (1949) —en torno a la cestería y la alfarería—, *El castillo de Santagelo* (1950) —acerca de la arquitectura romana— y *Reportaje a la pintura argentina de este siglo* (1950), la única obra a la cual tuvimos acceso³⁴. Esta se erige en tanto *reportaje* con un fin educativo, puesto que emprende un breve itinerario sobre la exposición del Museo Nacional de Buenos Aires para explicar, por medio de una *voice over* de carácter pedagógico, la composición de los cuadros y los rasgos de las principales tendencias a las que adscriben artistas locales reconocidos como Fernando Fader, Prilidiano Pueyrredon, Ernesto de la Cárcova o Benito Quinquela Martín. El recurso central que acompaña al relato oral es el acercamiento y el alejamiento de la cámara hacia y desde las pinturas, y en algunos casos el recorrido de la misma al interior de la pieza. Si bien la experimentación creativa está reducida al mínimo, el corto exhibe un gesto de autoconciencia: la mostración del artificio cinematográfico —cámaras, luces y equipo técnico—. Al culminar el trayecto, la voz rectora refuerza el sentimiento nacionalista y aglutinador que se le imprimía a la producción de la época, en donde el arte juega un papel importante: «Queda vibrando en la paleta fecunda el quehacer dinámico y calificado de una nación espiritual y socialmente progresista».

En este mismo período el noticiario cinematográfico funcionó como un vehículo de propaganda y difusión cultural. Este es el caso del *Noticiero Bonaerense* (1948-1958) sobre el cual hallamos una edición especial —que recupera imágenes de otros noticiarios de la época— dedicada exclusivamente al arte: «Arte y belleza de Buenos Aires» (1948). Luego de un prólogo que exalta las cualidades más sobresalientes de la sociedad y la arquitectura argentina, esta sección documental se propone revisar las estatuas y monumentos históricos y artísticos emplazados en la ciudad de Buenos Aires. Una *voice over* solemne y didáctica acompañada de música clásica guían el recorrido de la cámara que, sobriamente, se emplaza frente a las figuras para exhibirlas en su totalidad o se desplaza alrededor de estas para descubrir sus detalles.

Por otra parte, ya era moneda corriente en aquellos tiempos que productoras, empresas privadas y organismos estatales realizaran —o solicitaran por encargo— producciones con fines promocionales, divulgativos o turísticos. Allí también el arte encontró algún resquicio, aunque concordamos con Henri Lemaître cuando señala que «el simple documental turístico no pertenece evidentemente al dominio del film sobre arte, pero puede conducir hacia este»³⁵. En esta línea sobresalen dos cortometrajes. El primero es *El pequeño mundo de la boca* (Humberto Peruzzi, ca. 1953), producido por Ferrania Argentina con el objeto de publicitar su nueva película a color. Para ello el relato se focaliza en el barrio porteño de La Boca. Se muestran imágenes del trabajo en el puerto, las maquinarias, los pescadores y los infantes. Ahora bien, promediando el documental el arte asoma con la presencia del artista plástico de mayor influencia

[33] Eduardo Galak e Iván Orbuch, *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina* (Buenos Aires, Editorial Biblos, 2021).

[34] Debido a la ausencia de una Cinemateca nacional y la falta de catálogos públicos de parte de las instituciones que guardan archivos audiovisuales, en esta instancia de la investigación no fue posible rastrear la existencia física de las piezas sobre el arte que conforman la colección referida.

[35] Henri Lemaître, «El film sobre arte», p. 53.



Fotograma de *Reportaje a la pintura argentina de este siglo* (1950).

para el barrio, Benito Quinquela Martín, quien no sólo se inspiró en este para concebir sus obras, sino que también lo intervino pintando sus casas. De este modo, algunos de sus cuadros son emplazados frente a cámara —ocupando la totalidad del cuadro filmico—, así como el propio pintor aparece en escena en pleno proceso creativo con sus herramientas de trabajo. El segundo ejemplo es *Vía Crucis* (Cándido Moneo Sanz, 1947), llevado a cabo por Producciones Austral. Moneo Sanz, quien fuera el fundador de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata ocho años más tarde, vislumbra ya en esta oportunidad la impronta de un cine innovador, a partir de la eficacia del montaje y el encuadre para abordar, en este caso, el Calvario: un centro turístico y espacio de peregrinación ubicado en la ciudad de Tandil, inaugurado pocos años antes, que consta de diecisiete estatuas de piedra y una cruz de diecisiete metros de alto. Despojado del comentario en *over*, la propuesta conceptual deja en un segundo plano el aspecto turístico para ponderar a las obras escultóricas en tanto objetos culturales y artísticos. Son el ritmo rápido de montaje y el desplazamiento de la cámara los procedimientos cinematográficos que posibilitan la dramatización del circuito estatuario. El recurso narrativo articulador es el fundido encadenado, que permite pasar de manera continua de una obra a la otra. Luego, la utilización del plano detalle, travelling laterales, movimientos evidentes de cámara para trasladarse hacia un fragmento determinado, el uso del contraluz y la repetición de un mismo encuadre constituyen el abanico de formas expresivas empleadas en pos de generar un continuum espacio-temporal y narrativo que suscite múltiples emociones e interpretaciones. Hacia el final del cortometraje un último recurso novedoso se destaca en derredor a la máxima atracción: la lenta subida de la cámara al cielo que por intermedio de un fundido encadenado baja para exhibir la cruz con el Cristo.

Por tanto, las películas de encargo no revisten necesaria y únicamente un carácter propagandístico, sino que pueden reservar un lugar para la experimentación. Este es el caso de Enrico Gras, pionero del film sobre arte europeo, quien tuvo un paso silencioso por Argentina, y de cuya estadía se sabe poco o nada³⁶. Aproximadamente entre 1948 y 1953 realizó unos cuantos cortos encargados por el Estado nacional, de los cuales algunos de ellos se conservan³⁷. Luego dejó también su huella en Uruguay y Perú. Esta producción no figura en las bases de datos ni en los catálogos usualmente consultados. Si bien no todos sus films están abocados al arte, la concepción plástica del documental que propuso le imprimía un tinte artístico a cualquier temática abordada. El tratamiento expresivo y narrativo innovador de sus proyectos anticipó varios de los caracteres modernos que hallarían su apogeo tiempo después. Tres de estos cortometrajes resultan de particular interés a los fines del presente trabajo³⁸. *Aventura de los siglos* (1950), producido por el Ministerio de Relaciones Exteriores, fue filmado en el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata y pretende concretar un relato sobre la historia del mundo a partir de las piezas allí exhibidas. El montaje como recurso estructural —*raccord*, sobreimpresiones y efecto animado—, el empleo del travelling —que permite circular de forma fluida entre las distintas figuras— y la utilización dramática de la iluminación —penumbra, contraluz y claroscuro—

[36] Para aproximarse a uno de los pocos artículos académicos sobre su obra, véase: Inés María Zaldueño, «Buenos Aires: La Ciudad Frente al Río» (*Society of Architectural Historians Conference*, 2010). Asimismo, pueden hallarse algunos otros datos en una entrada del blog *El Cohete a la Luna* titulado “Películas escondidas (17)” [8 de noviembre de 2020]: <<https://www.elcoheteaalaluna.com/peliculas-escondidas-17/>>

[37] El crítico y coleccionista de cine argentino Fernando Martín Peña exhibió algunas de estas obras en el canal de YouTube *Filmoteca Online* en 2020 y 2021.

[38] Films cercanos al arte como *Turay—Enigma de las llanuras* (1950) —en torno a piezas arqueológicas localizadas en Santiago del Estero— y *Pampa* (1952) —encargo de la empresa Emelco— no han podido ser rastreados hasta el momento.



Fotograma de *Vía Crucis* (Cándido Moneo Sanz, 1947.)

son los procedimientos cinematográficos centrales que colaboran en otorgarle vida y movimiento a las obras del museo, y construir en definitiva una narración orgánica. Asimismo, una *voice over* esporádica de carácter poético refuerza el tono ensayístico del documental. Por otro lado, *Biblioteca Nacional* (1952) es un documental institucional sobre la biblioteca «Mariano Moreno», la más destacada del país. El estilo empleado es similar y presenta ciertas analogías con el famoso cortometraje de Alain Resnais, concebido algunos años más tarde: *Toute la mémoire du monde* (1956). En este film Gras no sólo recorre las instalaciones del organismo y la arquitectura del lugar —a partir de movimientos giratorios que registran los altos techos del edificio así como largos travelling y panorámicas en torno a las estanterías y anaqueles que evidencian la magnitud de este espacio y todo lo allí contenido—, sino que también se detiene en algunos de sus libros en tanto obras de arte. A tal efecto escoge ciertos ejemplares que alojan en su interior pinturas y dibujos, y se aproxima a ellos por medio del acercamiento y alejamiento de la cámara, el desenfoque y el fundido encadenado, o encuadres cerrados que focalizan en determinadas figuras de relevancia histórica. Finalmente, *Rogelio Yrurtia* (1953), encargo de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación, es un claro exponente del film sobre arte en su variante creativa. Abocado al artista argentino homónimo, este cortometraje incluye fotografías documentales de Yrurtia y un registro experimental en torno a sus estatuas y esculturas en yeso, piedra y bronce. En esta oportunidad, el movimiento incesante de la cámara a lo largo de todo el relato es el recurso medular que le otorga vida a las obras de arte. Por ejemplo, el barrido de la cámara y la repetición de los mismos encuadres generan una temporalidad particular. Por momentos la cámara se acerca hacia el rostro de la escultura, y por medio del desenfoque simula introducirse en la misma. Asimismo, un paneo sobre las herramientas de trabajo fundamenta el proceso creativo al compás de una *voice over* que repite: «Trabajar, trabajar, trabajar». Por último, además del cambio de iluminación —juego de luces y sombras— ya utilizado en anteriores producciones, aquí incorpora un elemento interesante: un movimiento manual y oculto de las esculturas independientemente del movimiento ininterrumpido de la cámara.



Fotograma de *Rogelio Yrurtia* (Enrico Gras, 1953).

Entidades y actores: las condiciones de producción del corto moderno sobre arte local

Como ya hemos señalado, «hacia mediados de la década del cincuenta se vislumbró en Argentina una modernización expandida del campo cultural y artístico en sintonía con las mutaciones puestas en marcha en el ala occidental del globo»³⁹. De este modo, la literatura, el teatro, la pintura, la música y el cine vivenciaron una renovación tanto en sus formas de producción como en sus niveles expresivo y semántico, a partir de la gestación de entidades emergentes —estatales y privadas— que incentivaron el desarrollo de propuestas rupturistas y el ingreso al país de corrientes extranjeras novedosas. Asimismo, el contacto estrecho y dinámico entre las esferas artísticas estimuló la concreción de procesos de reflexión intermedial. En el terreno cinematográfico el modelo de cine industrial que había dominado la escena local durante más de dos décadas entró en crisis. Al mismo tiempo empezaron a surgir espacios alternativos que, como en otras partes del mundo, promovieron la realización de un cine autoconsciente y moderno. En este sentido, como bien expresa Paula Félix-Didier,

la renovación que finalmente se produjo no tuvo su origen en la industria sino en el ambiente de los cineclubes y los talleres vocacionales que habían comenzado a funcionar desde años antes y que permitieron a las jóvenes generaciones acercarse a la historia y a la práctica cinematográfica⁴⁰.

Y fue el film breve el dispositivo predilecto —por la economía de recursos y la libertad estética que deriva de su estructura intrínseca y de la ausencia de condicionantes comerciales— para encarar propuestas innovadoras en donde la problemática del arte halló una posición, cuando menos, destacada.

En 1951 Jorge Macario, Arsenio Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik crearon el Taller de Cine, un equipo cinematográfico independiente cuya labor de aprendizaje y realización se mantuvo activa hasta 1964. Allí el cortometraje fue aquella herramienta que les facilitó la formación y el ejercicio, y que simultáneamente les permitió expresarse cinematográficamente. Para tal fin, con escasos recursos, debieron recurrir al uso de película vencida, cámaras primitivas y luces prestadas. De esta forma lograron concebir varios cortos —en 16 y en 35 mm— relativos al arte y a la cultura, acudiendo al documental, la ficción y el cine experimental. Entre otros mencionamos a *Falcini* (1958) y *Spilimbergo* (1959), ambos abocados a las artes plásticas y dirigidos por Jorge Macario. Prácticamente a la par, Mabel Itzcovich y Simón Feldman fundaron en 1953 el Seminario de Cine de Buenos Aires. Los dos habían estudiado en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Estos nuclearon su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación, y del mismo modo que lo sucedido en el Taller de Cine, aquí también tuvo el film corto un papel relevante en términos de aprendizaje y en tanto medio de expresión cultural y social. Según ellos, el cine independiente era el lugar para quien estuviera interesado en expresarse a través del lenguaje cinematográfico, a pesar de las pocas posibilidades de difusión. Como corolario inaugural de este gran proyecto independiente emprendieron el film breve *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954), diálogo intermedial entre dos disciplinas en renovación que estaban en sintonía por aquellos años. Posteriormente se incorporaron personalidades como Eugenio Caldi, Héctor Franzi y Martín Schor, quienes también incursionaron en el cortometraje y se acercaron al dibujo, la animación y el arte.

[39] Javier Cossalter, «El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética» (*Sociohistórica*, n.º 40, 2017), p. 2.

[40] Paula Félix-Didier, «Introducción», en Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente* (Buenos Aires, Malba-Colección Constanтини, 2003), p. 12.



Fotograma de *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959).

Por otra parte, para mediados/finales de los años cincuenta comenzaron a gestarse las escuelas de cine de universidades nacionales, espacios de formación y experimentación hasta el momento ausentes. En 1956 se creó la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, en 1957 se fundó el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y en 1964 se puso en marcha el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba —luego de un primer acercamiento de la mano del Instituto de Cine Arte entre 1959 y 1963—. Estos tres centros educativos, que a través del film breve comprendieron al cine como un medio de exploración del lenguaje cinematográfico y en tanto vehículo de transformación social, fueron cerrados hacia 1976 como consecuencia del golpe de Estado cívico-militar. Asimismo, pero con menor peso en cuanto a la capacitación formal, la experimentación y la politización funcionaba desde 1947 el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, el cual abandonó para la década del sesenta el enfoque estrictamente institucional y pedagógico otorgado a sus films. En esta misma línea se puede mencionar la labor del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires entre los años 1955 y 1966. Alejados de una concepción comercial en derredor al cine todos estos espacios le brindaron a los jóvenes cineastas en formación las herramientas que les posibilitaron un contacto productivo con filmografías foráneas —por intermedio de sus centros de extensión y difusión, y la organización de seminarios y festivales— y un compromiso directo con la realidad socio-cultural circundante. Más allá de estos rasgos que delinearon el camino del cine moderno en Argentina y que marcaron la producción inmediata, las escuelas en efecto fomentaron una línea de trabajo acerca del folklore y las identidades locales que incluyó la temática del arte. En este sentido señalamos los cortos *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959) y *Vestigios* (Juan Oliva, 1970) —en el Litoral—, *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960) —en Buenos Aires— y *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968) —en Tucumán—.

No obstante, fue el Fondo Nacional de las Artes, ente estatal autárquico creado en 1958 en el marco de la modernización cultural referida, el organismo que sin duda



Fotograma de *Chualezna* (Jorge Prelorán, 1968).

favoreció la explosión del film sobre arte moderno en Argentina en el período abordado, y que incluso impulsó dicha producción por fuera de los límites de este. El objetivo central del mismo consistía en constituir un programa financiero capaz de incentivar y sustentar el desarrollo de las actividades artísticas y culturales nacionales. Tal como quedó establecido en la ley que dio nacimiento al Fondo, su propósito era «otorgar créditos destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar las actividades artísticas y literarias en la República y su difusión en el extranjero»⁴¹. De este modo, la entidad financiera —por intermedio de concursos, préstamos y subvenciones— las iniciativas que cuadraran dentro de las ramas comprendidas como parte de las «actividades artísticas»: la arquitectura, el teatro, la radiofonía, la televisión, las artes plásticas, la cinematografía, la danza, las letras, la música y las expresiones folklóricas.

Ahora bien, en lo concerniente al área del cine el Fondo Nacional de las Artes implantó un sistema de promoción singular en torno al film de corta duración. Desde sus orígenes financió diversas producciones breves aunque fue en 1962 que instauró un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje⁴². En las primeras líneas de la resolución quedaban asentadas las premisas sobre las cuales se fundamentaba dicho Fomento:

la conveniencia de estimular la producción de películas de cortometraje orientadas a servir de un modo más directo los objetivos del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y que la contribución económica del organismo a la producción de películas de cortometraje reside en aquellas que tienden a convertirse en vehículos de difusión del patrimonio artístico y literario nacional en sus aspectos más amplios⁴³.

De aquí se desprende con claridad la conciencia que tenía la entidad acerca de la existencia de un patrimonio artístico que debía ser recogido de forma audiovisual con fines divulgativos pese a que, como veremos a continuación, no por ello estos productos filmicos carecerían de sentido estético y creativo. Así pues la corriente del film sobre arte afloraría en todo su esplendor. De acuerdo a esta modalidad⁴⁴ el organismo brindó préstamos y subsidios de hasta la totalidad del presupuesto de producción a cortos que se ocuparan de: documentar la ejecución de actividades culturales; registrar técnicas artísticas; exhibir la obra de artistas plásticos, compositores, intérpretes teatrales y de danza; informar sobre la disciplina de la Historia del Arte; dar a conocer las singularidades del folklore nacional. En este sentido, los tópicos contemplados estaban en sintonía con las esferas artísticas estimuladas por el Fondo en su proyecto general: las artes plásticas, el cine, la literatura, el teatro, la música, la danza y el folklore. Por otra parte, el artículo 8° de la resolución evidenciaba el valor patrimonial que se le adjudicaba al audiovisual sobre arte y su preservación. A través del mismo se habilitaba al Fondo a disponer de una copia de los cortos que financiaba con el interés de emplearlas en la imprescindible tarea de «difusión de las artes» —lo cual no inhabilitaba a los productores para explotar comercialmente las películas—. No sólo fue posible la circulación de dichos productos en el contexto de creación sino que, efectivamente, mientras un gran porcentaje de cortos modernos argentinos se encuentra hoy bajo las sombras —copias que están en muy mal estado o bien películas

[41] “Decreto Ley N.º 1224/58”, Boletín Oficial, 14 de febrero de 1958.

[42] Este fue reeditado bajo las mismas características en el año 1969.

[43] *Fomento del Cine de Corto-Metraje*, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

[44] El Fondo concertó a su vez convenios con la Universidad Nacional de Tucumán y la Universidad Nacional de Córdoba para producir de forma conjunta cortometrajes sobre arte y alrededor de las identidades regionales.

directamente perdidas—, una parte importante de la producción de films breves del Fondo Nacional de las Artes —y de otros que no financiaron directamente pero que la entidad adquirió con los mismos fines divulgativos— puede hoy visibilizarse gracias al estado de conservación de las obras como resultado de dicha reglamentación.

Si bien, como señala Javier Campo, «bajo el amparo de este régimen se establecía que sólo serían financiadas ‘películas documentales sobre temas de arte’, dejando afuera películas de ficción o de ‘carácter comercial’»⁴⁵, lo cierto es que, a pesar de la predominancia de esta variante, también existieron films breves en donde la frontera con la ficción era indivisible, así como aparecen algunos que recurrieron a la animación y otros que abrazaron un enfoque marcadamente experimental. La reflexión en torno al lenguaje fue uno de los puntos medulares del acercamiento del cine a las artes incentivado por el Fondo. Entre la vasta producción consignada y accesible para su consulta prevalecen por amplia mayoría las obras abocadas a las artes plásticas⁴⁶, algunas de las cuales examinaremos con cierta atención en el último apartado. Asimismo, acerca de la literatura y la música hallamos algunos pocos exponentes⁴⁷.

Finalmente, concluimos esta sección con un comentario acerca de las posibilidades de difusión del film sobre arte moderno en Argentina, faceta en la que el Fondo Nacional de las Artes también manifestó un papel decisivo. Este último otorgó diversos premios y distribuyó obras en el exterior con la intención de legitimar la tendencia del film sobre arte local y darle visibilidad a nivel internacional⁴⁸. Sin embargo, como bien lo expresaba tempranamente Henri Lemaître, ante la dificultad de exhibir de forma comercial piezas breves, las principales vías de circulación del film sobre arte —y en definitiva del cortometraje moderno en términos generales— fueron los concursos y los festivales. En este sentido, uno de los mayores hitos, de la mano del Fondo, fue la organización del I Festival Argentino del Film de Arte en 1964, el cual alcanzó un gran éxito de público, hecho que promovió su reedición en los años 1965, 1967, 1971 y 1973. Por fuera de la injerencia del Fondo cabe resaltar la celebración del Concurso Nacional de Films de Arte en 1963 y del I Festival Internacional del Film de Arte de Necochea en 1966. Asimismo, el film sobre arte moderno argentino logró trascender el ámbito específico de los festivales dedicados para expandirse en las diferentes secciones de un gran número de festivales nacionales y extranjeros consagrados, y conseguir múltiples premiaciones. Por último, resulta pertinente apuntar que en uno de los catálogos en torno a la primera década del film sobre arte editados por la UNESCO al cual tuvimos acceso, la sección de Argentina cuenta con diez cortos reseñados⁴⁹, lo que denota el reconocimiento de la producción nacional a nivel internacional y su potencial propagación.

Análisis fílmico: la confluencia del cine y las artes visuales en el film breve moderno

La extensa producción de cortos modernos argentinos sobre arte puede ser abordada y clasificada en función de múltiples variables. De acuerdo a lo apuntado, dentro de la corriente del film sobre arte existe un gran predominio de películas vinculadas al universo del arte visual. Por tal motivo, para analizar las producciones concebidas en el marco del Fondo Nacional de las Artes⁵⁰ y las otras entidades anteriormente mencionadas —talleres, seminarios y escuelas de cine— seleccionamos un corpus de cortos abocados a las artes visuales en el que se destaca la escultura, el grabado y la pintura. De este modo, optamos por agrupar las obras audiovisuales según la disciplina en jue-

[45] Javier Campo, «De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta», en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2012), p. 41.

[46] Por ejemplo: *El día y la noche* (Carlos González Groppa, 1958), *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959), *Libero Badii. Exposición mayo 1957* (Nicolás Rubió, ca. 1958), *El hacer de una forma* (Nicolás Rubió, ca. 1961), *Raquel Forner* (Carlos Otaduy, 1962), *Victor Rebuffo* (Simón Feldman, 1963), *Antonio Berni. Grabados-collage* (Alberto Barbera, 1963-1964), *Cuatro pintores, hoy* (Fernando Arce, 1964), *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965), *Mundo nuevo* (Simón Feldman, 1965), *Cándido López. La guerra de la triple alianza* (Jorge Abad, 1966), *Integraciones* (Adolfo Vispo, 1967), *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970), *Guernica* (Alfredo Mina, 1971), *Pettoruti* (Luis A. Weksler, 1972), *Grupo Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974).

[47] En relación a la literatura subrayamos a *Nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963), *Juvenilia* (Luis Moglia Barth, 1964) y *Permanencia* (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969). En cuanto a la música destacamos a *Filiberto* (1965) y *Fuelle Querido* (1966) de Mauricio Berú, y *Buenos Aires Beat* (1971) de Néstor Abel Cosentino.

[48] Entre otros, se puede señalar el Premio del Fondo otorgado en el I Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata (1959), los premios proporcionados en conjunto con el Instituto Nacional de Cinematografía en los años 1963 y 1964, y los premios a la sección artística de la Muestra Internacional de Cortometraje emprendida por la Dirección de Cultura del Ministerio de la Nación en sus ediciones de 1962 y 1964.

[49] Entre otros figuran *Rogelio Yrurtia* (Enrico Gras, 1954), *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958), *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959), *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960), *Grabado argentino* (Simón Feldman, 1962) y *Kosice* (Alejandro Vignati, 1962). *Dix ans de films sur l'art (1952-1962)*, Catálogo de la UNESCO, 1966.

go y distinguir las propuestas más experimentales de las de corte divulgativo, teniendo en cuenta las categorías teóricas presentadas en el primer apartado del trabajo. Así pues procuraremos vislumbrar las particularidades expresivas y semánticas del film breve local. Un primer dato a subrayar es la abundancia de proyectos sobre un artista consagrado en pleno desarrollo de su actividad en el contexto de creación del film.

En relación a la escultura contemplamos cinco cortos, tres de los cuales se enfocan en el artista visual italiano nacionalizado argentino, Líbero Badíi. *El hacer de una forma y Líbero Badíi. Exposición mayo 1957* (Nicolás Rubió, ca. 1961) son obras con propósitos divulgativos, aunque incorporan algunos recursos estéticos creativos. Ambos disponen de *voices over* informativa. El primero se concentra en el proceso completo de confección de una sola escultura de Badíi a través de cuatro etapas vinculadas a los distintos materiales: arcilla, yeso, cera y bronce. En este sentido, la voz narradora explica el desarrollo por pasos mientras vemos en imágenes al artista y sus ayudantes en pleno proceso creativo. Dos encuadres particulares, que se erigen en tanto *motivos visuales* a lo largo del corpus, sobresalen: un emplazamiento cercano que focaliza en las herramientas y materiales de trabajo, y las manos del artesano en primerísimo plano. Asimismo se destacan los juegos de luces para evidenciar el transcurso del tiempo y las escenas cotidianas que comparten el escultor y el fundidor. El segundo se aboca a la exposición de Badíi en la Galería Bonino, en donde la *voice over* resalta el ritmo de las formas. En un primer momento las esculturas ocupan la totalidad del cuadro filmico en plano fijo. Luego un leve movimiento de cámara las recorre. Enseguida formas abstractas giran frente a la cámara. Aquí también se recurre al tratamiento lumínico para registrar las esculturas que componen la muestra. Por su parte, *El día y la noche* (Carlos González Groppa, 1958) exhibe un sentido despojado, casi abstracto. Este corto, carente de voz narradora y con música instrumental, se acerca a una serie de esculturas de Badíi posicionadas al borde del mar a partir de encuadres cerrados, movimientos de cámara y el uso del contraluz para configurar un ensayo experimental y minimalista. Por el contrario, *Falcini* (Jorge Macario, 1958) manifiesta una estructura más clásica. El cineasta captura al escultor argentino Luis Falcini en el curso del proceso de trabajo. Posteriormente una *voice over* poética guía el recorrido por las esculturas mediante un sobrio paneo de cámara. Finalmente, *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960) desarrolla durante nueve minutos un registro visual de esculturas móviles de Mauro Kunst —diseñador y arquitecto brasileño radicado y formado en Argentina—. Ahora bien, la puesta en escena, cerca de la pura

[50] Con el interés de profundizar exclusivamente en el análisis de un corpus de cortos documentales, de arte y folklore, pertenecientes al Fondo Nacional de las Artes, véase: Javier Campo, «De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta».



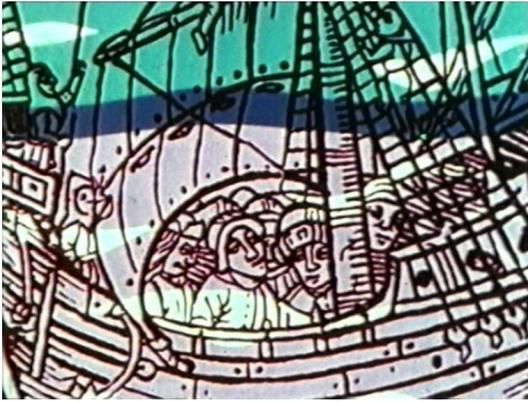
Fotograma de *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960).

abstracción, y la explícita experimentación con los recursos cinematográficos le otorgan al film una impronta reflexiva y moderna. El juego de luces y sombras junto con el movimiento constante de la cámara —travelling horizontal y vertical, acercamiento y alejamiento— serán las marcas distintivas del corto para abordar los objetos colgantes. La indeterminación espacial producto de una iluminación exigua y la falta de referencias tradicionales es acompañada por una música de tipo concreta y por momentos disonante. De este modo, el cortometraje pone en escena los elementos cinematográficos básicos: luz, movimiento, tiempo, espacio y sonido.

En cuanto al grabado también relevamos cinco films breves. En *Víctor Rebuffo* (Simón Feldman, 1963) se

intercalan fotografías del artista y registros documentales de los espacios que le servirán de fuente de inspiración, junto con imágenes del proceso de trabajo del grabador italiano radicado en Argentina; modalidad preeminente en el corpus filmico general. Acto seguido y hasta el final del corto se suceden por montaje las estampas en madera, y con ayuda de la cámara se construye un relato que vivifica a la ciudad de Buenos Aires y sus costumbres. De un modo similar, *Antonio Berni. Grabado-collage* (Alberto Barbera, 1963-1964) comienza con paneos de la ciudad y la presencia del artista en una zona fabril en la cual medita sobre su futuro proyecto, para luego transportarnos al taller y ser testigos del trabajo con gubias sobre el grabado en madera —por medio de diversos planos cercanos de sus manos—. Una toma cenital descubre la obra de grandes dimensiones en su etapa final. A partir de entonces, por acción del montaje y la variación de encuadres, se narrativizan los diferentes grabados de Berni en donde el marco se confunde con el cuadro filmico. Ahora bien, la impronta social como elemento singular de su obra es rescatada por el ojo del cineasta: los personajes de Juanito Laguna y Ramona Montiel, representantes de los marginados por la sociedad. El corto cierra con un plano emblema del centro de la ciudad de Buenos Aires en tanto *motivo visual* recurrente. Por otro lado, *Mundo nuevo* (Simón Feldman, 1965) consiste en un ensayo que describe, a través de estampas de la época, la llegada de Cristóbal Colón a América. Aquí la *voice over* tradicional es reemplazada por intertítulos. El film no presenta innovaciones expresivas aunque se destacan los recursos de la sobreimpresión y la animación para simular el movimiento de las barcas. Por último, *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970) y *Grupo Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974) combinan lo poético y lo experimental, respectivamente, a nivel estructural. El primer corto trata sobre el universo de la artista, y de ahí que su subjetividad brota por doquier. Una *voice over* poética recita textos escritos por Carballo que funcionarán en tanto guía del recorrido propuesto, el cual empieza con la protagonista en su vida cotidiana y recorriendo las calles de la ciudad. En esta oportunidad se produce una verdadera imbricación entre las imágenes documentales de inspiración y las obras —dibujos y grabados—, que se dividen en autorretratos surrealistas y piezas en torno a la locura; tópico desprendido de su vida personal. Tanto el registro documental —el deambular de la artista, un primerísimo plano a sus ojos y tomas experimentales sobre los locos— como el acercamiento al proceso creativo y a las obras —emplazamiento cenital del taller, movimientos de cámara sorprendentes— evidencian un tratamiento performático, conceptual y subjetivo. El segundo film se aboca al Grupo Grabas, colectivo que se inscribe en la renovación que el grabado había iniciado desde mediados de los años cincuenta. El *collage*, la abstracción y la expansión de los límites del marco son los rasgos que caracterizaron al *nuevo grabado*, y que mediante un proceso intermedial el film recuperará en un nivel narrativo, formal y estético. No obstante, el corto no se constituye como un documental tradicional, aunque tampoco se cimienta en tanto ficción convencional. Se erige más bien como un film ensayo bajo la organización de episodios que poco tienen en común. Después de cuatro bloques con temáticas variadas⁵¹ arribamos a la última sección donde los cuatro artistas trabajan en el taller dedicado al grabado en serie. Luego de que la cámara realice un recorrido sobre grabados abstractos asistimos a un montaje de las diferentes obras que ocupan la totalidad del cuadro filmico —el plano-cuadro de suspensión narrativa—. La última secuencia refuerza la apuesta experimental: el público que ingresa a la exposición en la galería mientras los artistas están presentes es ciego y sus actitudes traspasan los límites del modelo documental.

[51] Los tópicos que se articulan como collage son los siguientes: fachadas de edificios antiguos, un ciego caminando por la calle, la recolección de residuos, el recorrido de una ambulancia.



Fotograma de *Mundo nuevo* (Simón Feldman, 1965).



Fotograma de *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970).

[52] Cándido López. *La guerra de la triple alianza* (Jorge Abad, 1966), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965) y *Cuatro pintores, hoy* (Fernando Arce, 1964) son los cortos menos experimentales del corpus, pero no por ello dejan de ser modernos. El primero se compone de un montaje rítmico de pinturas históricas a color del soldado y artista Cándido López con motivos de la guerra, acompañados de una voz over informativa. El segundo se enfoca en las obras plásticas del pintor Fernando Fader, muerto en 1935, a través de la lectura de una carta a una amiga y el acercamiento de la cámara a sus dibujos y pinturas. El tercero se aboca a la producción contemporánea de los artistas Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega mediante una conjunción de voces en primera persona y una voz explicativa, junto con el recorrido de la cámara por las pinturas y las imágenes de los protagonistas en el taller.

La pintura es la práctica artística más evocada en el film sobre arte moderno argentino, y ciertamente no nos alcanzarían las páginas de este trabajo para comentar todos los ejemplos hallados. Consideramos aquellos que se distinguen por los recursos renovadores empleados⁵². *Pettoruti* (Luis A. Weksler, 1972) es una suerte de biografía —variante no tan explotada en el contexto local— del pintor Emilio Pettoruti, adscrito al cubismo y fallecido un año antes de la concepción del film, el cual sirve como homenaje. Fotografías, imágenes documentales y recortes periodísticos de la época se intercalan con una aproximación audaz sobre las pinturas en compañía de una voz rectora y de extractos de la voz del artista. No obstante, sobresale el montaje audiovisual, experimental y conceptual que involucra a las fotografías, los cuadros y una multiplicidad de voces superpuestas que recrean las críticas recibidas por Pettoruti cuando irrumpió en escena. En otra senda, *Raquel Forner* (Carlos Otaduy, 1962) se postula como un ensayo en torno a las pinturas figurativas y abstractas de la artista homónima acerca del tema de la guerra en clave crítica. Imágenes documentales de la Guerra Civil española son la antesala del núcleo medular del film: un recorrido experimental por la obra de Forner a la par de una voz informativa y poética. Ahora bien, lo más interesante es el acercamiento a los cuadros, compuesto por un abanico de procedimientos que permiten —siguiendo el concepto de *cinéplástica* de Élie Faure— reinventar la plástica. Por ejemplo, se destaca el desenfoque, el fundido encadenado y las transiciones a negro entre obras; el uso del *caché* para resaltar un motivo en particular; el *zoom in* y *zoom out* a las pinturas; el movimiento de cámara frenético y repetitivo entre dos figuras dentro de la misma pieza; y el aumento y disminución de la luz que colabora en la configuración narrativa y dramática del desarrollo propuesto por el cineasta, en sintonía con la tensión que la obra de Forner expele. Por otra parte, *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964) e *Integraciones* (Adolfo Vispo, 1967) manifiestan enfoques similares, a partir de la articulación de espacios naturales y sus habitantes junto al registro autoconsciente de pinturas que recuperan dichos motivos. Ambos colocan en la banda de imagen todo el peso de la construcción de sentido. El primero está centrado en la obra del artista plástico Ramiro Dávalos en derredor al norte argentino. El carácter observacional de la cámara que repara en la soledad que emanan los espacios y los personajes retratados permite trascender las fronteras del arte hacia el terreno de lo social. Planos vacíos del lugar se combinan con primeros planos de individuos solitarios. Esta misma sensibilidad es activada por el movimiento dinámico, intenso y constante de la cámara sobre las obras. El

segundo está organizado por bloques con títulos que condensan series de pinturas de tres artistas⁵³. Al igual que en el corto anterior aquí se intercalan imágenes documentales y registros de obra, aunque en este caso el ritmo de montaje es el componente vinculante y articulador. Asimismo, la última sección evidencia un sesgo netamente experimental gracias al procedimiento de la sobreimpresión de luces de neón, la aplicación de filtros de color y el zoom hacia los rostros de personajes performáticos. Tanto *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958) como *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) añaden a los recursos y categorías ya explorados algunos elementos innovadores. En uno, abocado al proceso creativo del artista en desarrollo Leopoldo Torres Agüero y la mostración de sus dibujos y pinturas, sobresalen formas expresivas originales como el cuadro filmico dividido con el artista trabajando de un lado y un lienzo terminado del otro, el cambio de foco entre el cuadro pictórico en proceso en un primer plano y la pintura concluida en un plano lejano o los créditos finales pintados a mano. En el otro, centrado exclusivamente en las pinturas y grabados de Lino Enea Spilimbergo —quien se acercaba al final de su carrera—, la dramatización de la obra por medio del montaje y el encuadre adquiere formas novedosas. En concreto, la cámara que se introduce en el ojo de la figura retratada, movimientos giratorios o la exhibición de los grabados a partir de un mecanismo similar al del pasaje de diapositivas —como si estos fuesen fotogramas de una película que muestra su propio acontecer espacial—. Por último, *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (1959) y *Guernica* (1971) también asumen una puesta de cámara moderna y reflexiva. En el corto de Fernando Birri, a partir de un cuadro del pintor argentino Oscar Conti como único elemento visual y a través del testimonio de Ulrico Schmidl relatado por una *voice over*, la cámara narra la expedición de Pedro de Mendoza en el siglo XVI. Esta le imprime al cuadro una espacialidad y temporalidad cinematográfica. Entre otras estrategias discursivas mencionamos el montaje alternado entre un fragmento que aúna a los querandíes y otro que reúne a los soldados españoles para *fabricar* el enfrentamiento, o la sensación de movimiento generada por el montaje al fragmentar en dos planos cerrados los componentes de una misma acción. El film de Alfredo Mina es un ensayo documental y experimental que gira en torno a los dibujos y pinturas de Pablo Picasso. Un montaje de imágenes de archivo sobre el bombardeo a Guernica se articula con fragmentos y dibujos completos del artista plástico que se suceden a gran velocidad. La *música* de percusión y tensión nos traslada a la pieza central del

[53] «Amanecer fabriquero» de Juan M. Sánchez, «Riachuelo al sur» de Felipe de la Fuente y «Calle Corrientes» de Luis Gowland Moreno. Una vez más la ciudad de Buenos Aires es protagonista del film sobre arte local.



Fotograma de *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964).



Fotograma de *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959).

relato: el Guernica. Esta sección se inicia mediante movimientos giratorios sobre una de las figuras del cuadro —*leitmotiv* del cortometraje— y continúa con una cámara que se inserta dentro de otra figura y por difuminado —y montaje— sale de otra. Sonidos disonantes y una suerte de balbuceos incomprensibles le añaden dramatismo al relato. Un último procedimiento dota al cuadro de una aproximación más vívida: la focalización de la cámara en la bombilla que vuelve intermitente la iluminación del film, y que podría simbolizar al ojo de la cámara que atestigua el horror, tanto en las representaciones artísticas como en las imágenes documentales.

Como coda de este apartado resulta pertinente señalar la existencia de un corpus de cortos orientados a rescatar identidades regionales del país por medio del arte visual; perspectiva de impronta social que se erige como marca singular de la producción nacional. Entre ellos, por ejemplo, *Kechuografías* (Héctor Franzi, 1964) basa sus dibujos en las ornamentaciones que adornan la alfarería prehistórica de la civilización chaco-santiagueña, situada al norte de la Argentina. El film se compone de cinco bloques de dibujos animados por el montaje que representan símbolos de las divinidades, rozando en algunos casos la pura abstracción. Por otro lado, *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968) se organiza alrededor de una *mirada etnográfica* sobre los niños de este pueblo ubicado en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy. En el colegio, una puesta de cámara dinámica y movедiza retrata a los niños en pleno proceso creativo: zoom invertido sobre una pintura, primeros planos a las herramientas, encuadres cerrados en torno a los alumnos y los trazos en el lienzo. Finalmente, en *Vestigios* (Juan Oliva, 1970), fotografías científico-documentales se enlazan con piezas arqueológicas de la Muestra de Arte Precolombino del Museo Histórico provincial de Rosario, provincia de Santa Fe, las cuales desfilan frente a la cámara.

Reflexiones finales

A través del recorrido efectuado en este artículo hemos logrado establecer un mapeo preliminar de la corriente del film sobre arte en Argentina. En primer lugar, sentamos las bases históricas y teóricas de esta tendencia de origen europeo en pos de contextualizar y comprender nuestro objeto de estudio. Aquella tuvo sus exponentes primigenios en Bélgica e Italia a fines de la década del treinta, y fue con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial —gracias a la intervención de la UNESCO— que la misma atravesó su etapa de consolidación. Al comienzo los especialistas adoptaron una

taxonomía restringida acerca del film sobre arte, contemplando únicamente las obras vinculadas al arte visual tradicional, para luego abrir el espectro hacia todo tipo de experiencia artística; si bien tales disciplinas siguen siendo preponderantes hasta el día de hoy. Pese a que la exploración del lenguaje filmico fue central en los inicios —y sobre todo con la incorporación de Francia como centro neurálgico—, el componente divulgativo terminó por homogeneizar y estandarizar la producción. A propósito de la dimensión estética y la función narrativa, en este apartado también examinamos —de la mano de autores como Henri Lemaître, Siegfried Kra-cauer y Guillermo G. Peydró— una serie de categorías y nociones teóricas que nos permitieran clasificar las



Fotograma de *Kechuografías* (Héctor Franzi, 1964).

obras y abordar luego, analíticamente, los cortos sobre arte argentinos. En segunda instancia, el trayecto en el ámbito nacional comenzó con la época del cine silente, continuó por el período clásico hasta desembocar en el cine moderno; momento de auge y explosión de esta tipología en términos de volumen e innovación expresiva. A diferencia de lo ocurrido en el viejo continente, cuya producción entró en declive hacia mediados de los años cincuenta, en Argentina esta encontró un espacio propicio para su expansión en dicha fase de la mano de la modernización del campo cultural y cinematográfico. En este sentido, los talleres y seminarios de cine independientes, así como las escuelas de universidades nacionales fueron reductos fundamentales. A su vez, el Fondo Nacional de las Artes fundado en 1958 se transformó en un organismo clave en la promoción, el sustento y la difusión del film sobre arte moderno local. Con el golpe de estado cívico-militar acaecido en 1976 culminó una etapa a nivel político y cultural, lo que significó la clausura del cine moderno y una merma progresiva en la realización masiva de films sobre arte.

Ahora bien, a partir del relevamiento y del análisis llevado a cabo estamos en condiciones de reafirmar algunas particularidades en la producción argentina del film sobre arte moderno. En principio, mientras que en el período clásico primaban las categorías del *documental divulgativo* y del *análisis crítico* propuestas por Peydró, en tiempos del cine moderno prevalecieron la *dramatización* de la obra, el *cine procesual* y el *film-ensayo* experimental; variantes en las que el centro de atención está puesto en la exploración y renovación del lenguaje filmico. Excepto algunos casos todavía anclados en un modelo conservador, la banda sonora y la inclusión de las *voices over* aportaron en general elementos renovadores: lirismo, sonidos disonantes, música de tensión. De este modo, la propuesta fundacional de Emmer y Gras —sustentada en la fragmentación del montaje, la dramatización del encuadre y el comentario poético— fue ampliamente desarrollada en el contexto argentino. Asimismo, y al igual que en Europa, las esferas del arte visual tradicional —pintura y escultura— fueron las más abordadas, aunque aquí también se incorporó el grabado, disciplina en pleno renacer. No obstante, es posible advertir ciertas singularidades que se ajustan a la coyuntura. En primer lugar, gran parte del corpus se ocupa de artistas locales coetáneos y activos, lo cual denota el dinamismo y la comunión del campo cultural en una fase de marcada renovación. Por otra parte, distinguimos varios ejemplos que intentan evocar con personajes y lugares reales los motivos de inspiración del artista —rasgo característico de las biografías según Kracauer, pero que aquí exceden dicha tendencia—, en donde la ciudad se convierte en un personaje protagónico. La modernización de las metrópolis fue otra de las marcas del campo cultural en esta época. Por último, observamos que la temática y el enfoque social —ausentes en las teorizaciones en torno al film sobre arte— se erigieron como indicadores distintivos de un grupo específico de films, aunque también sobrevolaron al corpus global. La ampliación de los centros de producción cinematográfica a lo largo del país, la necesidad de difundir las identidades locales y regionales, la reflexión sobre la realidad social impulsada por las escuelas de cine y los organismos de formación, así como las profundas transformaciones políticas acontecidas en este período pueden ser las principales causas de la articulación del arte con la serie social.

Para finalizar, cabe aclarar que muchos films modernos sobre arte argentinos han quedado afuera de este artículo, como aquellos concentrados en la arquitectura o los ya mencionados ejemplos de literatura y música, puesto que hemos priorizado los films dedicados al arte visual tradicional. En suma, este trabajo inicial alrededor del

film sobre arte nacional abre la puerta para profundizar, en futuras comunicaciones, en torno al diálogo entre el cine y estas otras disciplinas artísticas, al vínculo entre el arte y la política en el cine local, y al análisis comparativo de la productividad de esta tendencia en la región.

FUENTES

«Decreto Ley N.º 1224/58», Boletín Oficial, 14 de febrero de 1958.
Dix ans de films sur l'art (1952-1962), Catálogo de la UNESCO, 1966.
Fomento del Cine de Corto-Metraje, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura* (Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997).
- BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona, Editorial Anagrama, 2000).
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 1990).
- BOLEN, Francis, «Bautismo y definición de la Película de Arte», en *El Correo de la UNESCO* (París, UNESCO, Vol. III, n.º 3), p. 11.
- BONITZER, Pascal, *Desencuadres. Cine y pintura* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007).
- CAMPO, Javier, «De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta», en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2012), pp. 39-65.
- CATALÀ DOMÉNECH, Josep María, «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, 2000), pp. 79-97.
- COSSALTER, Javier, «El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética» (*Sociohistórica*, n.º 40, 2017), pp. 1-22. Disponible en: <<https://doi.org/10.24215/18521606e035>>
- , «El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México» (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XL, n.º 113, 2018), pp. 9-39. Disponible en: <<https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2018.113.2654>>
- CUARTEROLO, Andrea, «Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX» (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 1, 2015), pp. 96-125.
- FAURE, Élie, *La función social del cine* (Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956).
- FÉLIX-DIDIER, Paula, «Introducción», en Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente* (Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003), pp. 11-21.
- GALAK, Eduardo y ORBUCH, Iván, *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina* (Buenos Aires, Editorial Biblos, 2021).
- GAUDREAU, André y MARION, Philippe, «The Cinema as a Model for the Genealogy of Media» (*Convergence*, vol. 8, n.º 4, 2002), pp. 12-18.

- JAMESON, Fredric, «Periodizing the 60s», en Sohnya Shayres et al. (eds.), *The Sixties, Without Apology* (New York, University of Minnesota Press, 1984), pp. 178-209.
- KRACAUER, Siegfried, «El film de tipo documental», en *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (Buenos Aires, Paidós, 1996), pp. 246-270.
- LEMAÎTRE, Henri, «El film sobre arte», en *El cine y las Bellas Artes* (Buenos Aires, Ediciones Losange, 1959), pp. 37-65.
- LEONARDI, Yanina Andrea, «Ocio y arte para los obreros durante el primer peronismo (1946-1955)» (*Revista Mundos do Trabalho*, Vol. 6, n.º 12, 2014), pp. 239-249. Disponible en: <<https://doi.org/10.5007/1984-9222.2014v6n12p239>>
- LÓPEZ DELACRUZ, Santiago, «El cine traiciona a la pintura: un acercamiento a la teoría filmica francesa desde André Bazin y Jean Mitry» (*Fotocinema*, n.º 16, 2018), pp. 79-101. Disponible en: <<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4087>>
- MACHADO, Arlindo, «El filme-ensayo» (*la Fuga*, 2010). Disponible en: <<https://lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>>
- MINGUET BATLLORI, Joan, «Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 11, 1992), pp. 48-58.
- MIRAMS, Gordon, «The Function of the Art Film», en *Museums and education* (París, MUSEUM and Museums, vol. I, n.º 3/4, 1948), pp. 198-203.
- MONTERDE, José Enrique, «El Bosco en el cine: del 'film de arte' al ensayo filmico» (*Matèria*, n.º 10-11, 2016), pp. 265-284.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, FCE, 2003).
- PEYDRÓ, Guillermo G., «Después de la abolición del marco: Tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor de 1948» (*Secuencias*, n.º 37, 2013), pp. 34-61.
- , *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, Tesis de doctorado (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2014).
- QUINTANA, Ángel, «Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), pp. 179-196.
- RAJEWSKY, Irina O., «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» (*Intermedialités*, n.º 6, 2005), pp. 43-64.
- SERRA, María Silvia y PERUFFO, Gabriela, «Los inicios de cine educativo producido por el Estado. Los casos de Brasil y Argentina» (*Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. 4, n.º 2, 2020), pp. 8-25. Disponible en: <<https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/871/938>>
- WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (Madrid, T&B Editores, 2004), pp. 85-98.
- ZALDUENDO, Inés María, «Buenos Aires: La Ciudad Frente al Río» (*Society of Architectural Historians Conference*, 2010). Disponible en: <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:13442986>>

Recibido: 3 de mayo de 2022

Aceptado para revisión por pares: 1 de febrero de 2023

Aceptado para publicación: 10 de abril de 2023

Padrinazgo y coacción: ciudadanía, machismo y masculinidad en filmes mexicanos de los setenta¹

Patronage and Coercion: Citizenship, Machismo and Masculinity in Mexican Films of the Seventies

LUCERO FRAGOSO LUGO^A

Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

DOI: [10.15366/secuencias2023.057.003](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.003)

RESUMEN

Este texto realiza un análisis, desde la semiopragmática, de las representaciones de la masculinidad y sus nexos con el poder en tres películas mexicanas producidas en la década de los setenta: *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978). En este período, el Estado mexicano planteó una «apertura democrática» a la vez que reprimía a grupos disidentes y restringía los espacios de crítica. Las películas estudiadas elaboran esta paradoja mediante el desarrollo de lazos de padrinazgo entre las figuras de autoridad y los personajes varones, lazos que obligan a los hombres a ser ejecutores o víctimas del machismo y frustran la configuración de una masculinidad ciudadana. El contrasentido benevolencia-coacción se expresa con gestos, símbolos, elipsis, contrastes de iluminación y la puesta en escena.

Palabras clave: cine mexicano, masculinidad, machismo, ciudadanía, padrinazgo.

ABSTRACT

This text analyzes, from a semio-pragmatic perspective, the representations of masculinity and its links with power in three Mexican films from the seventies: *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) and *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978). In this period, the Mexican Estate proposed a «democratic opening» while repressing dissident groups and restricting spaces for criticism. The films studied illustrate this paradox through the development of patronage ties between authority figures and male characters, ties that force men to be executors or victims of *machismo* and challenge the configuration of citizen masculinity. The benevolence-coercion contradiction is represented by gestures, symbols, ellipsis, lighting contrasts and the mise-en-scène.

Keywords: Mexican cinema, masculinity, machismo, citizenship, patronage.

[a] **Lucero Frago Lugo** es doctora, maestra y licenciada en Filosofía por la UNAM, y licenciada en Relaciones Internacionales por El Colegio de México. Entre sus publicaciones destacan «*Elizabeth: la configuración filmica de una virginidad pública*» en *La otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*, México, Río Subterráneo-Universidad Panamericana, 2020 y «La corrupción desde el mirador republicano: un concepto filosófico», *En-claves del pensamiento*, año XIII, n.º 25, 2019. Sus líneas de investigación son el análisis cinematográfico, el cine político y la filosofía política contemporánea aplicada a temas como corrupción, democracia y ciudadanía. Correo electrónico: lucerofragoso@hotmail.com

[1] Investigación realizada gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La autora es becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), asesorada por el Dr. David Wood, a quien agradece los comentarios y observaciones vertidos sobre este texto.

Introducción

El propósito de estas líneas es realizar un análisis semiótico y contextual de las representaciones de la masculinidad y su vínculo con el poder en películas mexicanas clave de la década de los setenta. Durante estos años, el propio Estado mexicano, al menos en apariencia, intenta matizar su raigambre autoritaria y vuelca en su política cinematográfica una parte cardinal de sus presuntas aspiraciones democratizadoras.

En este análisis de la masculinidad se considera al cine como una *situación*. Alain Badiou usa este término para explicar cómo se conecta el cine con la filosofía y cómo la transforma al crear nuevas ideas. Una *situación* es una coincidencia de términos extraños entre sí; el cine es una *situación* filosófica, en principio, porque implica una relación paradójica como «arte de masas»². En su perfil aristocrático, el arte reclama del público las habilidades para reflexionar en torno a la labor creativa. Por otra parte, que el cine sea un arte amada y disfrutada por las masas denota un cariz democrático. De esta forma, el cine es un arte y un no arte, algo que hurga en las fronteras, la confluencia de «opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento»³, lo que subraya su condición política⁴.

Las películas que analizamos escudriñan en la vida de personajes marginales que, en un momento dado, aspiran a provocar una ruptura en el ejercicio de su masculinidad y, con esto, a deslindarse de las formas impostadas de autoridad. Como productos artísticos, estas cintas otorgan consistencia y densidad a acontecimientos que en lo cotidiano pasan inadvertidos. En su conexión con lo político, estudiamos estos filmes con énfasis en una de las tareas de la filosofía que, de acuerdo con Alain Badiou, la enlazan a la vida: la distancia. Una de las formas de hacer presente la vida es permanecer a distancia del poder. La distancia es una *situación* filosófica porque «entre el poder del Estado y el pensamiento creador no hay una común medida»⁵: en la base del poder se encuentra la violencia, mientras la creación formula verdades. En el presente texto, el sentido de la creación y la verdad apunta a una respuesta imaginativa en el contacto con la autoridad, en consonancia con una *ciudadanía interviniente*. Tomar distancia significa ser capaces de esclarecer una postura crítica hacia el poder y definir los límites de su coerción.

La hipótesis de este trabajo se centra en la paradoja que encierra la no distancia: los individuos masculinos, en estos filmes, permiten el desarrollo de vínculos de padre-hijo con las figuras de mando; estos lazos de padrino o paternaje que supuestamente protegen los intereses de los hombres, en realidad los subyugan al orillarlos a ser autores o víctimas de prácticas machistas. Esta benevolencia condicionada de la autoridad/Estado refuerza los roles normativos de género pues, de alguna forma, se vale de ellos para reafirmarse; restringe (o anula) el ejercicio de la ciudadanía; y marca una suerte fatal y dolorosa para los personajes masculinos. La puesta en escena apoya los contrasentidos de la no distancia mediante gestos, coreografías, símbolos, colores y los destacados contrastes entre espacios de luz y oscuridad, el día y la noche.

Los filmes que estudiamos expresan ellos mismos, en su contenido, las limitaciones de su propio contexto histórico, constricciones con las que se toparon, como veremos, los grupos de estudiantes y la prensa crítica: la insubordinación, si es que podía llamársele así, sólo podía tener lugar con la venia y dentro de los parámetros del propio régimen. Nuestras películas, como muchas de esa época, en sus tramas y tópicos, de forma indirecta, elaboran la incongruencia de un Estado obligado a cierto grado de magnanimidad pero que, en el fondo, reprime y clausura derechos. Estos

[2] Alain Badiou señala que hay arte de masas «cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación, [...] en el momento en que aparece[n] por primera vez». Alain Badiou, «Cinema as Philosophical Experimentation», en *Cinema* (Cambridge, Polity Press, 2010), pp. 202, 207.

[3] Las películas aquí analizadas cumplen con la paradoja del término «arte de masas» porque, por su estructura, son asequibles a cualquier espectador y, a la vez, expresan preocupaciones estéticas y una crítica al poder mediante elementos simbólicos, lo que satisface el análisis de una mirada más compleja. Aunque estos filmes quedan fuera de la dinámica de producción y distribución orientada al éxito comercial, fuera del espectáculo de masas, caben en la definición de «arte de masas» por la lógica de su creación artística.

Si estos filmes no llegaron a ser vistos ni recordados con amplitud, se debió a las limitantes para su exhibición. Eduardo de la Vega Alfaro se lamentaba de «un ya clásico boicot en contra de las obras más interesantes del vilipendiado cine mexicano» a la hora de exhibirlas; se refiere entonces a *Cadena perpetua*, «a la cual se asignó un mísero número de cuatro salas, la mayoría de ellas de segunda o tercera corrida». Eduardo de la Vega Alfaro, «*Cadena perpetua*» (*Unomásuno*, 14 de agosto de 1979), p. 23. Al parecer, era el propio Estado productor el que restringía el visionado de sus películas más críticas.

[4] Alain Badiou, «Cinema as Philosophical Experimentation», pp. 208, 210-211.

[5] Alain Badiou, «Cinema as Philosophical Experimentation», pp. 204-205.

filmes expresan también críticas contundentes al sistema de poder valiéndose de los mecanismos simbólicos y alegóricos del discurso cinematográfico.

Este artículo se compone de cuatro apartados. En el primero, se señalan los rasgos básicos de la perspectiva teórica, la semiopragmática, desde la cual se emprende el análisis fílmico y se describe el contexto de producción de las películas a examinar. En el segundo, se observan los nexos de poder en la cinta *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976) y cómo operan en ellos las ideas de machismo y ciudadanía. En un tercer apartado, se explora la noción de masculinidad con la película *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y se borda en torno al machismo como dinámica performativa. Finalmente, en una cuarta sección, se estudia la cinta *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978) desde las coordenadas del *film noir*, en donde la *femme fatale*, producto de una masculinidad subyugada por ideas y prácticas interiorizadas de violencia patriarcal, marca la suerte del protagonista.

1. La realidad acechando la ficción: apuntes sobre el contexto mexicano y la semio-pragmática

La perspectiva teórica a partir de la cual se conecta aquí la ficción fílmica con las contradicciones del entorno político en el que se produjeron las películas a analizar es la semiopragmática. El propósito de esta línea de estudio es identificar las limitantes o condicionamientos contextuales que orientan la producción de un texto (enfoque pragmático) para entonces proceder al análisis inmanentista, esto es, a la observación de los elementos formales específicamente cinematográficos (enfoque semiótico). Para la semiopragmática, el contexto es, como adelantábamos, la serie de constricciones que determinan la forma en que los *actantes* de la comunicación —en este caso, quienes hacen la película y quienes la estudian— son «conducidos a producir sentido»; por ello, Roger Odin se refiere al modelo semiopragmático como un *modelo de producción*⁶.

Las tres cintas que analizamos comparten un contexto de producción similar: son resultado de un replanteamiento de la política cinematográfica durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Ese sexenio comenzó con una profunda crisis interna tras las fuertes críticas al Estado después de la masacre de estudiantes en la plaza pública de Tlatelolco, en vísperas de los Juegos Olímpicos de 1968, de los que México fue anfitrión. Desde el punto de vista de algunos historiadores, el proyecto de la élite gobernante fue, entonces, construir mecanismos de mediación social y de ajustes políticos ligados a las demandas de pluralismo de los opositores. Echeverría subrayó la necesidad de poner en marcha una «apertura democrática» —rebautizada por sus críticos como «apretura [*sic*] demagógica»— y de retomar el camino trazado por la Revolución Mexicana, con políticas de carácter nacionalista y popular⁷. Para difundir el nuevo ideario oficial, se requería de una estrategia mediática bien estructurada en la que el cine ocupó un lugar especial.

Desde otra perspectiva, se dice que la política cinematográfica echeverrista fue en realidad un intento por concretar un viejo proyecto de administraciones anteriores para revitalizar una industria en dificultades: promover un «equilibrio» entre la cantidad de películas propositivas (el llamado cine de «calidad») que se producían y el número de filmes comerciales, los cuales aportaban mayores recursos y generaban más empleo. A causa de los desencuentros con las productoras privadas y del fracaso del gobierno en su intento por intervenir en el medio televisivo, el régimen se fue decantando casi

[6] Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique* (Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011), pp. 9-23.

[7] Eduardo de la Vega Alfaro, «Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el 'nuevo cine mexicano' durante el periodo 1971-1982», en *El Estado y la imagen movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el Estado mexicano* (México, Imcine, 2012), pp. 228-229.

por completo hacia el impulso a una cinematografía de renovación artística —que de preferencia respondería a sus exigencias ideológicas— para al menos, asumir la potestad en este terreno. En esta lógica, la inauguración de espacios para nuevos cineastas no se explica del todo por la deslegitimación del régimen a raíz del movimiento estudiantil de 1968⁸. Así pues, la política aperturista del régimen se tradujo más bien en una apuesta por el control mediático y político, por lo que no estuvo exenta de contradicciones y fisuras.

Una vez señalado el contexto de los realizadores (*actantes* emisores), se describen enseguida las acotaciones contextuales mediante las que, de acuerdo con Odin, en nuestro papel de investigadores (*actantes* que acogen la obra), se otorga sentido a las cintas. En esta investigación, se analiza la obra fílmica como texto de ficción (*modo ficcionalizante*), pero también como texto político (*modo documentalizante*) el cual nos revela pautas que conectan el ejercicio de la autoridad con formas de ordenación de los géneros en la sociedad mexicana⁹.

2. *Los albañiles*: complicidad, traición y ciudadanía descarriada

En el análisis de *Los albañiles*, discutimos el papel de las figuras de autoridad o las que representan al Estado en sus vínculos con el machismo y con la ciudadanía. La noción de Estado por medio de la cual nos acercamos a estos filmes corre por dos vías: una es la de un poder soberano, fundado en el derecho, que gobierna sobre un territorio y una población determinados; la otra es la que lo define como resultado de la historia y de la realidad social¹⁰. Las prácticas del poder soberano se dispersan en formas particulares de poder en instituciones locales que derivan directamente de la administración pública o que se han ido configurando por la costumbre, las relaciones económicas y sociales o la cultura política —el cacicazgo, el burdel, el trabajo, la policía, la prisión. El Estado es, según Foucault, «el efecto móvil de un régimen de múltiples gobernabilidades»¹¹, el ejercicio del poder sobre los individuos por parte de estas entidades locales o micropoderes¹². Como cualquier institución, el Estado tiene un perfil de género, no de modo figurado, sino «sustantivamente». Esto quiere decir que el ingreso y los ascensos, las tareas y los «sistemas de control», las reglas, rutinas y «formas de movilización del placer y del consentimiento» se configuran con relación al género¹³. En este filme hay personajes con autoridad que, a semejanza del Estado, despliegan su poder de dos maneras no excluyentes. Primero, subrayan la masculinización de las relaciones de trabajo y el respaldo a los intereses de los varones¹⁴. Segundo, extienden su poder coercitivo a los propios hombres, específicamente, a quienes cumplen, de manera simultánea, con las siguientes disposiciones: no se adhieren o dudan en adherirse al machismo como práctica social en el ámbito público —aunque no lo cuestionen en la esfera privada— e intentan desarrollar una *ciudadanía interviniente*, como se verá más adelante.

El machismo puede definirse por un conjunto de actitudes y expresiones orientadas a magnificar la condición masculina al mostrar de manera exagerada atributos típicamente ligados a los varones, como la violencia, la virilidad, la ingesta de alcohol, la potencia física, la solvencia económica, entre otros. Estas conductas devalúan la constitución femenina y reproducen un uso arbitrario del poder hacia las mujeres o hacia otros hombres¹⁵.

Desde un ángulo de orden psicoanalítico, el machismo tiene una historia de larga data en México. Se argumenta que la necesidad de ostentar una hombría exacerbada tiene

[8] Israel Rodríguez, «Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta» (*Historia y Grafía*, año 29, n.º 58, 2022), pp. 98-115.

[9] Roger Odin, *Les espaces de communication*, pp. 47-58.

[10] Véase Georg Jellinek, *Teoría General del Estado* (México, Fondo de Cultura Económica, 2004).

[11] Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique* (Paris, Seuil-Gallimard, 2004), p. 79.

[12] Bob Jessop, «From Micro-powers to Governmentality: Foucault's Work on Statehood, State Formation, Statecraft and State Power» (*Political Geography*, n.º 26, 2007), pp. 36-37.

[13] Raewyn Connell, *Masculinities* (Berkeley, University of California Press, 2005), p. 73.

[14] Raewyn Connell, «The State, Gender, and Sexual Politics» (*Theory and Society*, n.º 19, 1990), pp. 513-514.

[15] Carmen Lugo, «Machismo y violencia» (*Nueva Sociedad*, n.º 78, 1985), p. 42.

su origen en la conquista española, en las condiciones familiares del sujeto varón durante el proceso de mestizaje. El hijo de español e indígena es producto de una relación cuyo objetivo no era establecer un hogar, sino calmar las ansiedades sexuales del varón. El individuo masculino mestizo vive la lejanía del padre, quien se ocupa la mayor parte del tiempo de su esposa española y sus hijos criollos. Cuando de vez en cuando siente culpa y se hace presente en la «casa chica», se dirige con hostilidad y violencia a su hijo. La madre indígena, aunque pasiva y complaciente con el padre, se hace cargo de sostener a su familia. En un contexto de excesiva presencia de la madre y falta de identificación con la figura paterna, las «significaciones masculinas son sustancialmente pobres», por lo que el mestizo hará un «alarde compulsivo» de ellas, las manifestará de forma barroca, exagerada, inseguro de su masculinidad, dando así lugar al machismo¹⁶. El mestizo huye de lo femenino, porque le recuerda «la escasa paternidad introyectada» y, como forma de defensa, trata a las mujeres como si fueran inferiores a él. Detrás de esta tesis, de la impronta del hombre extranjero que usurpa un lugar con la violencia de la conquista, hay una potente resonancia política en la que el varón que reviste cargos de autoridad —aunque mínimos—, quien posee por la fuerza a los sujetos femeninos, es más valioso y apreciado que otra clase de hombre y, por supuesto, que las mujeres. De igual modo, sobrevive el vestigio del abandono del padre poderoso y la necesidad de obtener su beneplácito.

En *Los albañiles* encontramos una serie de vínculos de poder entre los jefes y los trabajadores, vínculos que describen relaciones frustradas o patológicas entre padres e hijos, en el plano biológico o simbólico. La primera de ellas es la del dueño de los edificios en construcción, el ingeniero Zamora, y su hijo, Federico, a quien los trabajadores apodan el Nene. Pese a la negligencia, prepotencia y despilfarro del Nene, el padre lo mantiene al frente de la obra; por su parte, el Nene sabe de la connivencia de su padre con la alta política en sus negocios. Otra relación de este tipo es la de Federico con el Chapo Álvarez, el capataz de los albañiles. El Nene sustrae material de construcción para sus propios fines, sin la anuencia de su padre y con la complicidad del Chapo, quien a su vez roba insumos en acuerdo con el anciano velador, don Jesús. La trama del filme se desencadena a partir del asesinato de este último personaje.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). El Nene, don Jesús (atrás) y el ingeniero Zamora (sentado).

[16] Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones* (México, Asociación Psicoanalítica Mexicana, 1983), pp. 25-26.

Para Vicente Leñero, el autor del guion con base en su novela homónima, la toma subjetiva detrás del velador, casi al comienzo de la cinta, hace las veces del misterioso homicida que lo persigue. Tras el crimen, la sangre de don Jesús se vierte por las escaleras del edificio y rocía las paredes como si con ella se expandiera, por las distintas esferas sociales, la corrupción colectiva que don Jesús personifica, de la cual es víctima y a la vez encubridor¹⁷.

Isidro, un joven peón, descubre el cadáver del anciano en uno de los pisos superiores. En una toma continua, sin cortes perceptibles que indiquen el paso del tiempo, el muchacho desciende hasta los pisos inferiores en donde, de pronto, ya no baja por las escaleras de cemento sino por los andamios de madera de una fase temprana de la obra. Esta elipsis temporal regresa la trama varios meses atrás y, en la misma toma continua, aparece don Jesús en medio del Chapo y el Nene. Un plano-secuencia como el mencionado se usa aquí para producir, en el espacio cinematográfico, el equivalente literario de la técnica de «vasos comunicantes», un recurso que une dos tiempos de una narración¹⁸. Este regreso sin transiciones al pasado sugiere que la muerte del velador está relacionada con los tratos entre los albañiles y sus jefes. Sin embargo, la pesquisa sobre el homicidio es tan sólo un pretexto para conocer cómo son estos hombres, cuál es su dolor, sus frustraciones, sus miedos y cómo discurren los nexos de dominación de unos hacia otros.

Así como el Nene hace concesiones al Chapo, el capataz muestra simpatía por Jacinto, un albañil que abandonó la provincia tras el crimen accidental de su hijo. A pesar de beneficiarse de la protección del Chapo, Jacinto es consciente de las injusticias en la obra, pero no sabe cómo alejarse de la influencia del capataz. A la llegada de los inspectores de policía para fotografiar el cadáver de don Jesús, la distancia de Jacinto hacia su jefe se establece en el trazo de un eje visual entre ambos personajes. De perfil, Jacinto mira al Chapo bajo el marco de una puerta salpicada de sangre; no podemos ver sus ojos, pero sentimos el peso de su mirada y, al ser enfocada su cara de frente, ya conocíamos su gesto de desprecio.

[17] Stefano Tedeschi, «De la novela policial al cine político. Representación del crimen y focalización múltiple en las diferentes versiones de *Los albañiles*, de Vicente Leñero» (*Interpretatio: Revista de hermenéutica*, vol. 3, n.º 2, 2018-2019), p. 31.

[18] Sabine Schlickers, «Las novelas de Vicente Leñero», en Rafael Olea Franco y Laura Aguirre de la Torre (eds.), *Doscientos años de narrativa mexicana* (México, El Colegio de México, 2022), p. 366.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). Jacinto y el Chapo: miradas.

El Patotas es otro albañil que intenta hacerse oír; tiene una postura política de izquierda, está en contra de la explotación y reclama la actitud pasiva de sus compañeros. Más tarde, ante las presiones de la justicia por fabricar un culpable, sus jefes lo señalarán a él y a Jacinto como sospechosos.

Los albañiles, como las otras cintas que aquí examinamos, ahonda subrepticamente en el rol de las figuras masculinas frente a la autoridad en una sociedad desigual, en los obstáculos para franquear la distancia entre el poder y la verdad, y en cómo estas

limitaciones frustran la práctica de la ciudadanía. El concepto de ciudadanía apunta a dos dimensiones: primero, a la construcción de identidades colectivas asociadas al sentido de pertenencia a una nación o comunidad política y, segundo, al contenido de la justicia, es decir, al otorgamiento y usufructo de derechos. En su acepción política —se puede hablar también de ciudadanía social, económica, civil o intercultural—, la ciudadanía, en su sentido más clásico y aristotélico, se refiere la participación de los individuos en los asuntos públicos mediante la deliberación¹⁹. Los obreros que pretenden argumentar ante sus jefes en torno a los malos manejos de la obra son siempre acallados: les está vedado el discurso público sobre su situación, aún si en privado se lamentan.

El «ciudadano deliberante» va más allá de la órbita privada del trabajo y se integra a las discusiones públicas. El trabajo suele concebirse como una «imposibilidad de hacer ‘otra cosa’», una «ausencia de tiempo» que excluye de «la participación en lo común»²⁰. Los trabajadores no son reconocidos como «deliberantes» porque se encuentran cercados por el reino de la necesidad que es propio, según Aristóteles, de los esclavos y las mujeres. Se diría también, con el filósofo, que los albañiles, como los animales no humanos, expresan con su voz el sufrimiento y el placer, pero no se les permite, mediante la palabra, «manifestar lo conveniente y lo perjudicial, [...] lo justo y lo injusto»²¹. Durante los interrogatorios policiales por el crimen de don Jesús —los cuales se encuadran tras las rejas, como si el público fuera también culpable—²², mientras Federico almuerza con los inspectores, Jacinto, Isidro y el Patotas, sin acceso a una defensa verbal, son presa de la tortura física ante la cual su voz es tan sólo un grito de dolor.

A diferencia de Aristóteles, quien confinó la autoridad al espacio privado, Platón aseveró que la subordinación al mando era esencial para mantener «el orden moral y político». Retomando estas ideas, Richard E. Flathman argumenta que la ciudadanía «presupone autoridad», es decir, las instituciones de los «ciudadanos aristotélicos» funcionan con reglas que otorgan potestad a los jefes. ¿Cómo reconciliar, entonces, una noción elevada de ciudadanía con la autoridad? La autoridad deja de ser «sospechosa» y «objetable» cuando los ciudadanos se asumen como partícipes de ella. Este rol se ejerce de dos formas: al «autorizar»²³ a alguien a deliberar, en su nombre, sobre el significado de la justicia y la injusticia y, asimismo, al actuar los ciudadanos según la ley y poder acogerse a su protección²⁴. Denominaremos *ciudadanía interviniente* a aquella capaz de acotar el poder de la autoridad al tomar parte en las discusiones sobre la justicia, directa o indirectamente, y de contar con los medios para reclamar derechos. Jacinto y el Patotas pusieron distancia de las prácticas fraudulentas de la obra (de la pauta machista éxito/pillaje) e intentaron ejercer una *ciudadanía interviniente*, ciudadanía que no les alcanzó para hacer efectivo el derecho a la salvaguardia jurídica.

Jacinto, quien tendió un vínculo afectivo y de protección auténtico con Isidro, su peón, se topó con un poder que frustró su paternidad por segunda vez: los inspectores consiguen que Isidro lo señale culpable del asesinato del velador. De ahí que la escena en la que los policías toman a Jacinto del cuello y lo derriban con un golpe en el estómago, remita a una toma en la que este albañil es sostenido del cuello de la misma forma, contenido por otros hombres, tras la muerte de su hijo biológico. Ahora, es el propio Estado el que obliga a la traición de su hijo simbólico, el Estado que niega a Jacinto la paternidad y la oportunidad de educar a otro hombre con valores distintos a los del abuso.

La paternidad sobre Isidro es disputada también por don Jesús, pero es esta paternidad anómala, oscura —no es casual que la mayoría de sus encuentros ocurran

[19] Adela Cortina, *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía* (Madrid, Alianza, 2009), pp. 30, 39.

[20] Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris, La Fabrique, 2000), pp. 67-68.

[21] Aristóteles, *Política* (Madrid, Gredos, 1988), p. 51.

[22] Martha Angélica Celorio, *La trasposición de códigos en literatura y cine. Un análisis comparatístico de Los albañiles de Vicente Leñero y Jorge Fons*, tesis doctoral (Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2018), p. 46.

[23] Richard E. Flathman, «Citizenship and Authority: A Chastened View of Citizenship», en *Theorizing Citizenship* (Nueva York, State University of New York Press, 1995), pp. 108-109, 111, 120-121, 143-144.

[24] Adela Cortina, *Ciudadanos del mundo*, pp. 41, 47.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). Jacinto ante la muerte de su hijo simbólico (en prisión) y de su hijo biológico (en su comunidad).

durante la vigilancia nocturna y en una oscura covacha, a diferencia del trabajo de los albañiles bajo los rayos del sol. Isidro, hijo de una madre sola con dificultades económicas (su casa es tan lóbrega como la bodega de don Jesús), provee de marihuana al anciano. Don Jesús sintetiza la decadencia y la podredumbre de este contexto, pero también la dominación de la que son blanco los albañiles. Con su muerte, carga la «mugre» de todos²⁵. El Día de la Cruz —día de los trabajadores de la construcción—, es don Jesús quien lleva la cruz que será bendecida en misa. Y por eso, tras su asesinato, la primera imagen al clarear el día es la cruz empotrada en uno de los techos, la misma de aquella celebración, una cruz en ángulo contrapicado, desde la mirada de los albañiles que comienzan su faena.

[25] Emilio García Riera, «Los albañiles, espléndida galería de personajes» (*Proceso*, 5 de febrero de 1977), p. 71.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). Don Jesús cargando la cruz en la celebración del día de los albañiles.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). La cruz al amanecer, en el techo del edificio en construcción, tras el asesinato de don Jesús.

El crimen no se esclarecerá. El inspector Munguía, quien pugna por una investigación real, es el único que concede al Patotas un espacio genuino de expresión, que se denota al acuclillarse a su altura, en su celda. Munguía alumbra el calabozo con un encendedor, pero en el clímax del afligido discurso del albañil —«...ni con su buen corazón, ni con nada, va a hacer que cambien las cosas [...], ya me chingué [...], por pobre, por jodido...»—, lanza la flama al piso y vuelve la oscuridad.

Los albañiles expresa la imposibilidad de una masculinidad ciudadana pues se anula la pertenencia a una comunidad —laboral y política— al reducir a los trabajadores a seres sin voz, sin opinión, al impedirles el acceso al sistema jurídico. Su masculinidad se acota a los parámetros del poder protector de las figuras de autoridad que exigen la colaboración del protegido en actos arbitrarios o, al menos, su complicidad.

Charles Ramírez Berg afirma que el «machismo es el nombre del acuerdo mutuo entre el Estado patriarcal y el sujeto masculino en México»; en su paradoja fundacional, el respeto se alcanza por la vía de la crueldad²⁶. El Estado autoriza y respalda

[26] Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983* (Austin, University of Texas Press, 1992), edición Kindle.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). El Patotas en prisión con el licenciado Munguía: una leve luz a punto de extinguirse en la oscuridad.

las actuaciones del macho como sujeto individual y lo hace, por lo general, mediante relaciones de poder paternal. El machismo, en *Los albañiles*, es entonces un acercamiento a la protección del padre jerárquicamente superior con tal de ser acogido en la comunidad (nacional), de pertenecer al imaginario del mundo criollo de bonanza y poderío, pero forjado mediante la violencia.

3. *El lugar sin límites*: masculinidades enfrentadas, pasión y performatividad

En *El lugar sin límites*, la Manuela, el personaje principal, es una mujer trans que, con su hija, la Japonesa, regentea un burdel —un lugar decadente en cuya acumulación de formas y colores reverbera un neobarroco²⁷ fantasmal— en el pueblo de El Olivo. La Manuela siente una gran atracción por Pancho, un camionero ahijado del hacendado local, don Alejo. En apariencia, Pancho toma distancia del poder —representado por don Alejo—, pero su rebelión se instala en los patrones de la dependencia y el engaño: no ha pagado y no piensa pagar el préstamo otorgado por el patriarca para la compra de su camión, lo cual lo devuelve a la órbita de la autoridad.

Por su parte, la Manuela se atreve a mostrar un perfil de lo masculino distinto al tradicional, que se acota a una expresión de virilidad, y a confrontar sus temores para expresar su deseo. Para Raewyn Connell, la masculinidad es un símbolo producto de las prácticas de las mujeres y hombres dentro de la «arena reproductiva», es decir, en la organización de las actividades sociales con base en el deseo y las relaciones sexuales, el nacimiento y la crianza de los niños, las similitudes y diferencias de la corporalidad según el sexo. Connell considera que no es adecuado enunciar una definición de masculinidad con características fijas, porque la «arena reproductiva», dentro de la cual se despliega la masculinidad, se transforma con «los procesos históricos que involucran al cuerpo» —aunque no se restringen a él— y cambia en cada contexto²⁸. Los estudios de masculinidad, en general, plantean que ésta se construye de distinto modo de acuerdo con el tiempo y el espacio (incluso, en un mismo grupo social, puede ejercerse de distintas formas), por lo que no hay una forma universal de manifestarla²⁹.

Hay, sin embargo, una noción complementaria de esta definición, enarbolada por la propia Connell: la de masculinidad hegemónica. Este concepto arroja luz sobre el

[27] Claudia Schaefer, «From La Manuela to La Princesa de Jade: Visual Spectacle and the Repetition Compulsion», en Manuel Gutiérrez y Luis Duno (coords.), *The Films of Arturo Ripstein. The Sinister Gaze of the World* (Cham, Palgrave Macmillan, 2019), p. 307.

[28] Raewyn Connell, *Masculinities*, pp. 71-72.

[29] Anastasia Téllez y Ana Dolores Verdú, «El significado de la masculinidad para el análisis social» (*Nuevas Tendencias en Antropología*, n.º 2, 2011), p. 85.

sentido de las relaciones entre varones que se configuran en estos filmes. Se inspira en la idea de hegemonía de Antonio Gramsci, la cual alude a un acuerdo social implícito en el que un conjunto de personas se adueña y mantiene para sí «una posición de mando» en determinada sociedad. En palabras de Connell:

La masculinidad hegemónica puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. (...) la hegemonía sólo se establecerá si existe cierta correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional, colectivo si no es que individual. Así, los niveles más altos en los negocios, la milicia y el gobierno proporcionan una muestra colectiva muy convincente de la masculinidad, poco perturbada aún por las feministas o los hombres disidentes. La principal característica de la hegemonía es el éxito de su derecho a ejercer la autoridad, más que la violencia directa (aunque la violencia a menudo apuntala o sostiene la autoridad)³⁰.

En este sentido, don Alejo representa en *El lugar sin límites* a la hegemonía masculina: un hombre con un cargo político, quien da consejos y protección (así se trate de una protección ceñida a sus propios intereses) a los habitantes de El Olivo, decide sobre su vida íntima, sobre su territorio geográfico y corpóreo. Así pues, la masculinidad es hegemónica porque ejerce un dominio cultural en toda la sociedad y delimita nexos de subordinación sobre las mujeres y otros tipos de masculinidades, en particular, las homosexuales, ubicadas en el nivel más bajo del sistema escalafonario de los hombres³¹.

Don Alejo, quien juega el papel del Estado, aparece como el defensor de la expresión de género de la Manuela —por sus rasgos femeninos, la considera un ser dócil hacia el poder— pero, soterradamente, pide de ella una prueba de virilidad para extenderle su manto protector. En la fiesta por el triunfo del cacique en las elecciones para diputado, la Manuela baila con traje de andaluza, a la manera de las divas de la cinematografía española del período franquista³². La cámara, en su rol de la mirada del público, sigue con discreto balanceo el movimiento de la Manuela, quien aparece en tomas frontales. Al escucharse los gritos de «joto», «marica», «degenerado», en su mayoría fuera de campo, la bailaora decide parar. Un plano medio largo acerca a la Manuela a la mesa de don Alejo, quien le propone doblarle el pago con tal de que prosiga su danza. El encuadre se estrecha aún más: ahora, la Manuela brinda por el anciano «que es un padre para todos [ellos]», mientras que detrás, los hombres fuera de foco, en sus figuras borrosas, prefiguran un valor instrumental para el cacique. Al reanudar la danza, los varones se aproximan a bailar con la Manuela. De los planos generales y medios, se va transitando a tomas más cerradas que encuadran a la Manuela y sus acompañantes del pecho a la cabeza, como si la cámara fuera uno de estos hombres que abrazan, muerden y jalonean a la estrella de la noche. La Manuela acepta de buena gana el contacto: toca y se permite ser tocada; Don Alejo la ha comprado para el disfrute de otros, quienes tienen el permiso de apoderarse de ella, de usarla, de tirarla al riachuelo —porque se «calentó»— y quitarle el vestido.

La futura madre de la Japonesita es dueña de su elección de género. El género, en términos amplios, se refiere a una construcción «cultural y política que se ha asentado sobre el sexo», éste último identificado con lo biológico³³. La manifestación de género por parte de la Manuela pone al descubierto una relación de poder y un entramado

[30] Raewyn Connell, *Masculinities*, p. 77.

[31] Raewyn Connell, *Masculinities*, p. 78.

[32] Ana Karen Arratia, «La construcción del primer protagonista homosexual en el cine mexicano: 'La Manuela', en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein» (*Tzintzun. Revista de estudios históricos*, n.º 75, 2022), p. 204.

[33] Rosa Cobo Bedia, «El género en las ciencias sociales» (*Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, 2005), pp. 252-253.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). El baile de la Manuela con los hombres de El Olivo.

normativo en el que impera la subordinación de los sujetos con anatomía femenina anatomía que ella adopta en su vestuario y su gestualidad.

Don Alejo, en su defensa de la Manuela, acaba validando que sus representados, en una mezcla de deseo homoerótico y brutalidad —brutalidad que oculta y castiga ese mismo deseo—, la agredan. Ella no cumple con los requisitos para ser hombre y, mientras no lo haga, puede ser ultrajada con la anuencia de la autoridad. La Manuela misma celebra el sadismo de quienes la tiran al agua, en la aceptación de que la única vía para expresar el homoerotismo es la crueldad³⁴.

La cercanía de esos hombres, a exhortación implícita de don Alejo, anula la distancia de la Manuela respecto al poder, un poder que la acoge siempre y cuando sirva de entretenimiento a los varones y sea manipulada por ellos. La protección paternalista de don Alejo, además, encubre un conjunto de intereses socioeconómicos en cuyo resguardo la Manuela podría ser una potencial aliada, como ocurrirá años más tarde con el intento de desalojar el burdel para venderlo.

Por lo pronto, el principal cometido del cacique será hacer que la Manuela «la haga de macho», así sea por corto tiempo. La Manuela y la Japonesa recurren a la sexualidad como una manera de enfrentar al poder, con la promesa de complicidad «profesional» y afectiva. Así, la masculinidad de la Manuela da un giro y su simbolismo se transforma.

Al observarlas por la puerta entreabierta de la recámara, Don Alejo, a instancias de su autoridad, se permite ejercer una mirada fuera de la norma. Se dice que el cine narrativo convencional satisface el instinto escopofílico —el placer de mirar a otro como objeto erótico— de los personajes masculinos, portadores de la mirada del espectador. La escopofilia se convierte en voyerismo cuando «el placer reside en descubrir la culpa [...], imponer el control y someter a la persona culpable mediante el castigo o el perdón. [...] El sadismo necesita una historia: [...] forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza»³⁵. De ahí el proceder de los hombres que arrojan a la Manuela al agua y casi la desnudan; de ahí la conducta espía de don Alejo para verificar que la Manuela se transforme, «se enderece»; de ahí el asalto a la Manuela al final del filme. Sin embargo, Arturo Ripstein, el director de esta película, no convierte a los espectadores en *voyeurs*, pues no permite que se identifiquen con la mirada del cacique. En el encuentro íntimo entre la Japonesa y la Manuela no importa el acto corporal en sí, el cual no se muestra en pantalla, sino la interacción entre ambas.

[34] Sergio de la Mora, *Cinematismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Austin, University of Texas Press, 2006), pp. 131-132.

[35] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Media and Cultural Studies. KeyWords* (Malden, Blackwell Publishing, 2006), pp. 347-349.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). La Japonesa y la Manuela.

Por otra parte, el vínculo pasional entre Pancho y la Manuela —la posibilidad de transgresión a las formas de masculinidad normativas— está referido, a lo largo de la cinta, con el color rojo: el camión rojo de Pancho, cuyo frente abollado —en alusión a la hombría maltrecha de su dueño— abarca casi toda la pantalla en la primera imagen del filme, en un paralelismo a la parte frontal del tren, también roja, en el que la Manuela llega al pueblo. Los atuendos de ella y de Pancho se distinguen por este color, mientras que las mujeres —la Japonesita y Ema, la esposa del camionero— usan el café, en referencia a una sexualidad estándar. El amarillo, en la camisa de Octavio, cuñado de Pancho, apunta a los valores del deber ser varonil, aprobados por una sociedad machista. Al aparecerse ante Pancho para bailar, con su vestido carmín, la Manuela se encuentra flanqueada por cortinas rojas y amarillas, por modos incompatibles de vivenciar la masculinidad que hacen del machismo un canon letal, repetido una y otra vez.

La iteración del machismo como práctica puede explicarse con la idea de performatividad. Performatividad es la capacidad de las palabras para «realizar» aquello que nombran, es un acto de habla que no sólo significa algo, sino que efectúa la cosa. La dinámica de la performatividad comienza con la conformación del sujeto. El sujeto se crea en la búsqueda del responsable de una ofensa, surge de nombrar algo que ocupe el lugar «gramatical y jurídico» de la culpa. No hay «sujeto sin un acto condenable». La acusación que da lugar al sujeto debe provenir de una entidad anterior a él que lo interpela mediante el lenguaje, una instancia de la ley que, de modo performativo, le otorga la vida. Se sugiere que esta figura es la del Estado que transmite su interpelación performativa al sistema jurídico. Pero el Estado también ejerce cierto tipo de «transitividad discursiva» para afirmar que no es él, sino los ciudadanos, los que despliegan esta violencia. El desplazamiento del daño causado por el Estado a los ciudadanos o a instituciones no estatales implica que, cuando un individuo habla, efectúa lo que él dice como si fuera «un juez u otro representante de la ley», es decir, opera como «un sujeto soberano», con autoridad para que sus palabras sean, al mismo tiempo, actos³⁶.

Pero, entonces ¿quién tiene en realidad el poder de construir al sujeto, al nombrarlo, mediante «una violenta interpelación»? Antes de que un individuo emita la declaración performativa, él mismo es considerado como el origen de la performatividad, como el creador de la brusca interpelación que produce a un sujeto. No obstante, este individuo, investido de poder en el momento de su declaración, tan sólo reitera o cita

[36] Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (Nueva York, Routledge, 1997), pp. 43-49.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). El camión de Pancho y el tren de la Manuela.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). Emma, la esposa de Pancho, y la Japonesita vestidas de café, en alusión a una sexualidad normativa



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). Pancho de rojo (la pasión por la Manuela), Octavio de amarillo (sexualidad normativa).

El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). La Manuela flanqueada por cortinas rojas y amarillas, por formas incompatibles de vivenciar la masculinidad.

lo que por largo tiempo se ha verbalizado: su propia habla «socialmente ofensiva» es resultado de una «larga cadena de interpelaciones ofensivas» que le precedieron. Un enunciado performativo es exitoso, hierre o daña, porque, en su constante repetición o citación «de un conjunto de prácticas anteriores de carácter autoritario», ha hecho acopio de la fuerza de tal autoridad. Un performativo funciona, lastima, porque, convertido en una «práctica ritualizada», oculta las estructuras que lo sustentan, reúne y encubre a la vez «la historicidad de la fuerza». Al verbalizar un insulto homofóbico, por ejemplo, el individuo está siendo parte de «una comunidad lingüística» cuyos hablantes se han expresado históricamente de esa forma³⁷.

Cuando la Manuela es vituperada por los hombres con expresiones como «joto», «puto» o «degenerado», no son sólo ellos quienes hablan ni quienes, con sus palabras, causan dolor y culpan a otro de su propio homoerotismo. Detrás del acoso verbal y

[37] Judith Butler, *Excitable Speech*, pp. 49-52.

físico a la Manuela, hay una reiteración de formas de comportamiento que han sido avaladas por la potencia de la autoridad. La persecución y golpiza de Pancho y Octavio a la mujer trans estaban ya acreditadas por don Alejo, la figura de poder en el pueblo, y por rituales que petrificaron la identidad de la Manuela como objeto de escarnio. El cacique ejerce, en nombre del Estado, la «transitividad discursiva» en la que hace creer que son los varones de El Olivo, y no él, quienes despliegan su brutalidad hacia el padre de la Japonesita.

El apasionado beso de Pancho y la Manuela cataliza la escena del crimen. De acuerdo con Richard Dyer, en la cultura gay, mientras no haya besos de por medio, no se establece una conexión emocional en los acercamientos físicos, ni se compromete la masculinidad socialmente aceptada. Un beso «revela una vulnerabilidad que el macho no debería tener, y mucho menos mostrar»³⁸. Es el cuñado de Pancho, Octavio, testigo del beso, quien interpela con violencia al camionero al llamarlo «maricón»; Pancho se percata de que las palabras de su cuñado lo convierten en aquello que ha nombrado, cosa que no puede permitir. Por esta razón, la Manuela tiene que pagar su atrevimiento: Pancho debe demostrar a Octavio —quien lo ayudó a recuperar su hombría frente a don Alejo, al sufragar las cuotas de su camión— que no va a desprenderse una vez más de su identidad de macho, la cual había quedado en entredicho con su insolvencia económica; ahora que el deseo ha sido nombrado, tiene que castigarse. El cuerpo de la Manuela acaba tirado en la tierra, junto a unos cactus que parecen evocar la virilidad de sus homicidas. Don Alejo, espectador de esta escena como lo fue del acto sexual entre la Manuela y la Japonesa, sale de su Hacienda cuando Pancho y su acompañante ya han huido.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). Don Alejo y el cadáver de la Manuela junto a los cactus que emulan la virilidad de los homicidas.

Se dice que el cine es un medio performativo porque reitera, con su propio lenguaje, las prácticas y las creencias de una sociedad sobre determinados temas, como los prejuicios de género. En esos casos, el cine se convierte en viñeta de una realidad estereotipada que quiere presentarse como universal³⁹. No obstante, cuando el cine es una *situación*, la performatividad, como insistencia en los convencionalismos de género, actúa a la inversa: evidencia el conflicto de los discursos simplificadores con la realidad compleja, y emplaza al espectador a plantearse otras posibilidades.

Esta película recrea la contradicción de una apertura simulada por parte del poder hacia las expresiones discrepantes, la cual permite y propicia actos homicidas. En este

[38] Citado por Sergio De la Mora en su estupendo artículo sobre este filme: «Fascinating Machismo: Toward an Unmasking of Heterosexual Masculinity in Arturo Ripstein's *El lugar sin límites*» (*Journal of Film and Video*, vol. 44, n.º 3-4, 1992-1993), pp. 98-99.

[39] Sofia G. Solís Salazar, «Cine y performatividad de género», en *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis* (Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019), p. 165.

sentido, la figura de don Alejo, autor tácito del asesinato de la Manuela, se asemeja a la de un Estado que reprimió con la fuerza militar a organizaciones con formas radicales de disidencia y a grupos de estudiantes. Hay que recordar que a unos meses de establecido el gobierno echeverrista, el 10 de junio de 1971, se produjo una matanza de estudiantes semejante a la de 1968, en la que participó un grupo paramilitar denominado los Halcones. Este incidente resultó útil para el presidente Echeverría porque se responsabilizó de los hechos a sus enemigos políticos y, lo más importante, apaciguó los ánimos estudiantiles de protesta por varios años⁴⁰.

4. *Cadena perpetua*: ¿lo fatal es realmente una mujer?

Hemos apuntado ya que, como en el Estado, en todas las instituciones se establecen arreglos de género. Al nivel de micropoderes locales, hay figuras que se arrogan autoridad y que se encargan de expresar, poner en práctica e inculcar los valores de una masculinidad exacerbada. El machismo implica también el deber de subyugar a otros hombres al convertirlos, metafórica y despectivamente, en mujeres. En muchos casos, esta calidad femenina, equivalente a un destino ineludible, yace de antemano en la estructura mental de los subordinados, quienes han hecho suyos un conjunto de creencias que los orientan a actuar de la misma forma, cruel y artera, de sus dominadores. Esta idea se expresa en la película *Cadena perpetua* y en los incidentes de Javier Lira, cobrador de un banco, quien en otro tiempo era apodado Tarzán y ejercía de proxeneta y carterista en los barrios bajos de la Ciudad de México.

Un buen día, mientras camina por la calle, Lira es interpelado por una voz que proviene de un auto en movimiento: es el Burro Prieto, un comandante de policía que lo extorsionaba en su época de delincuente. Mediante un *flashback*, se introducen elementos del cine negro: la música de *cabaret* y el sonido de las sirenas de patrullas se empalman en la mente presente de Tarzán con su pasado. Es de noche, los portales enmarcan una acera por la que deambula su silueta y, al fondo de la avenida, una densa bruma. De la gran profundidad de campo, surgen un par de patrullas que le cierran el paso. El Burro Prieto lanza el humo de su puro —símbolo de su hombría— en el rostro de Tarzán, arrojando sobre él todo su ímpetu masculino. Ese mismo humo es un velo que difumina la honra masculina del padrote, pues reviste la gopiza que uno de los oficiales le propina, representada sobre una pared en sombras chinescas.

A reencuentro con Tarzán, en su nueva vida como Javier Lira, el comandante había cambiado el puro por un escuálido cigarrillo. Estuvo fuera del trabajo por al-

[40] José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982* (México, Penguin Random House, 2013), pp. 27-32.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Tarzán: su silueta, la noche, la bruma.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). El Burro Prieto lanza a la cara de Tarzán el humo de su puro, símbolo de su hombría.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Javier Lira inmovilizado por los golpes y por el peso del entorno que anula su acción física. En el muro, la sombra del Burro Prieto, fantasma de Tarzán.

guna falta grave y, a su vuelta, su rango y su hombría devaluados le exigían obtener recursos de manera más directa. El Burro Prieto conduce a Tarzán a las afueras de la ciudad, a un «monumento» de interior oscuro, sucio, con toscas estructuras de concreto, espacio similar a la comisaría en donde solía ser torturado. En ese lugar, la voz del comandante y sus pasos reverberan como salidos de ultratumba, como los de un fantasma del pasado que regresa a remover los sedimentos de la suerte de Lira. La escena se desarrolla con el discurso que va hilando el Burro mientras camina en círculos alrededor de un prisma de cemento: esta coreografía circular es consistente con el regreso de Lira a la órbita del policía. El Burro pretende que Tarzán siga siendo su «ahijado», que robe para él a cambio de protección. Javier Lira, que antes explotaba a las prostitutas, se convertiría a partir de ese momento en la puta del comandante. Al final de esta secuencia, Tarzán yace herido sobre el piso. La cámara se acerca cada vez más a su cara y a su boca ensangrentadas, mientras una voz en off revela sus pensamientos: «...desde mañana ya te hundiste...y al carajo contigo y con haberme portado bien...ya te jodiste...para siempre».

Cadena perpetua es un *film noir* que, como los de este género, muestra seres en los bordes de la sociedad, con faenas nocturnas y peligrosas. El *film noir* expone la desventura de sus personajes mediante la composición del estilo: el peso del entorno abruma al protagonista, anula su «acción física» y su control sobre el escenario. De ahí los ambientes neblinosos y los muros lóbregos que engullen a Tarzán, de ahí que en más de una escena acabe derribado por la policía o por alguna autoridad, impotente, sin ser capaz de moverse⁴¹, ni de reinventarse.

El discurso interior del protagonista se pliega a un tono trágico; reprocha a los dioses su abandono ante sus propios intentos fallidos por rehuir al mal: «me fallaste canijo Dios, [...] me cerraste todas las puertas como me las has cerrado siempre, siempre, siempre [...]». Esta idea de «voluntad divina» actúa en la trama como un sustituto de la cultura patriarcal que presiona con violencia a los hombres para alinearse a la identidad masculina esperada en cierta sociedad⁴².

Sin embargo, al lado ese destino sistémico, hay otro que atañe a un estado interno; de hecho, en los avatares de nuestro protagonista influyen tanto el contexto como sus propias decisiones. En un momento dado, Tarzán es enviado preso a las Islas Marías, un centro penitenciario y de trabajo en las salinas. Allí, Lira traiciona la confianza de

[41] Paul Schrader, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, vol. 18, n.º 1, 1972), pp. 11-12.

[42] Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity* (Londres, Routledge, 1991), pp. 76-77.

su amigo, el cabo Pantoja, supervisor de su grupo de reclusos, en un encuentro sexual con su mujer.

En esta cinta *noir*, ella, la *femme fatale*, es tan sólo un reflejo del infortunio dentro del protagonista, es el símbolo encarnado de la predestinación interna, de los valores macho-patriarcales que van forjando un proceso de autosubjugación —de servilismo y venganza— por el cual cae en la trampa una y otra vez. Para Julie Grossman, muchos de los filmes categorizados como *noir*, descubren que, en realidad, no hay una *femme fatale*: ésta es tan sólo una creación, un resultado de una serie de conflictos culturales de la dominancia masculina, «una proyección de las amenazas al tejido homosocial». La *femme fatale* aparece como un efecto del comportamiento de los hombres, de sus propias sombras que engendran «lo fatal»⁴³. Lira no sabe domeñar a la *femme fatale* que lo habita, a la cultura de corrupción y alevosía, a la necesidad de vengar su hombría ajada mediante las mismas prácticas de duplicidad de quienes, en algún momento, abusan de él. Este apego a la calamidad, atraído por su propia conducta, marca la no distancia con respecto al poder.

Tras estar con la esposa de Pantoja, la imagen de Tarzán se proyecta en un espejo y luego, al retirarse, en el lugar de su reflejo permanece una superficie borrosa y sucia. Días después, es herido en el abdomen por el cabo (también en el abdomen era golpeado por los esbirros del Burro Prieto para subirlo a las patrullas) y termina, una vez más, sangrando en el piso, inmovilizado en un primer plano; al fondo, Pantoja junto a su mujer, ambos de verde olivo: la fatalidad unida al poder de lo masculino, un yugo del que Lira no se puede deshacer.

Es una constante a lo largo del filme que Tarzán se mire en espejos. Esta mirada a sí mismo va narrando el progresivo deterioro de su suerte y de su aspecto: si primero se contempla por vanidad, en su etapa de cobrador «regenerado» y de bandido (en la tienda de antigüedades, en el comercio de telas y en el vestidor de la casa donde roba

[43] Julie Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up* (Londres, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 36, 40.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Deterioro de la suerte y el aspecto de Javier Lira/Tarzán en su imagen especular a lo largo del filme.

unos abrigos), tras la paliza en el monumento, se mira en el espejo raspado y roto de una gasolinera para tratar de limpiar su rostro, lo que sugiere el punto más alto en la deconstrucción de su figura redimida.

Javier Lira comienza entonces una búsqueda desesperada de su jefe del banco, el licenciado Romero, para informarle de su encuentro con el Burro Prieto y pedirle ayuda. Lira recorre el edificio del banco, sube las escaleras de caracol, las de servicio, se enreda en los pasillos como atrapado en un laberinto, en un trayecto circular, una vez más. Posteriormente, acude a la casa del licenciado Romero, cuyo pasatiempo es la cría de palomas mensajeras para concurso. Mientras la esposa del jefe habla por teléfono, en medio de ella y de Lira se observa la pintura de una paloma y, en la mano de Tarzán, la cría de una de estas aves. Las palomas son emblema de la libertad, pero una paloma mensajera no lo es; puede volar y expandirse por los aires, mas su conducta está condicionada por el entrenamiento de su instructor: viajan kilómetros, pero regresan a su palomar de crianza. Del rostro mancillado y abatido de Lira hay un corte a la pequeña paloma cabizbaja, que posa sobre su mano, con la misma expresión. Como el de la paloma mensajera, metáfora de la ciudadanía en el Estado echeverrista, así es el destino de Tarzán: lanzado al vuelo, pero con rutas ya trazadas, sujetas a otra voluntad.

Es verdad que los acontecimientos externos carcomen la vida honrada de Lira —el Burro Prieto, su *femme fatale* exterior—; sin embargo, como habíamos adelantado, hay



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Javier Lira y la paloma mensajera, metáfora de la ciudadanía echeverrista.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). El rostro cabizbajo de Javier Lira semeja al de la paloma mensajera que tiene en su mano.

igualmente una disposición personal al oportunismo, una deformación de ciudadano corruptible, *no interviniente*, que sobrepasa sus esfuerzos. Y he aquí la paradoja que pone en *situación* a este filme. Recordemos que la cinta comienza con un asalto a otro de los cobradores del banco, de cuyo itinerario Lira había informado al Gallito, el dueño de un billar y cabeza de negocios sucios al que nuestro protagonista sigue frecuentando ya «rehabilitado»⁴⁴. Y al no hallar al licenciado Romero el mismo día de la embestida del Burro Prieto, para que le creyera, es al Gallito a quien Lira pide consejo sobre lo que debe hacer. Este personaje, por supuesto, le habla en sus propios términos y le sugiere atenerse a la protección que se le ofrece. No por coincidencia el Gallito lleva puesta una camisa estampada con círculos en hileras que asemejan cadenas.

El vínculo interminable de subordinación y control por parte del Burro Prieto, representante de la autoridad, hacia Tarzán, quien no puede ser libre, tiene una analogía con otra viñeta emblemática del sexenio de Echeverría. Se trata de la relación del mandatario con el diario *Excélsior* y con su director, Julio Scherer García, resultado de una pretendida apertura a la libertad de prensa. Scherer tenía la intención de colaborar con la presidencia en su propósito democratizador al fungir como «leal oposición», es decir, al criticar con firmeza las fallas del gobierno a fin de que fueran corregidas, sin sumarse a la adulación o a la complacencia. Al percatarse de que Scherer se había tomado en serio la emancipación de su oficio, el mandatario le retiró su apoyo cuando un grupo dentro del periódico, contrario al director, confabuló para expulsarlo en una asamblea general, el 8 de julio de 1976⁴⁵.

El presente acercamiento a las cintas examinadas apunta a una combinación del *modo ficcionalizante* (relativo a lo no real) y del *modo documentalizante* (concerniente a lo real), llamada *modo fabulizante*, de acuerdo con la semiopragmática. El *modo fabulizante* admite que «la experiencia de la ficción es también una experiencia de lo real», en tanto «conocimiento del mundo» y como «lugar de manifestación de valores»⁴⁶. Con base en esta posibilidad de contacto entre la ficción y lo real es que este texto ha puesto en situación la representación filmica de las figuras masculinas y su asociación con el poder.

Consideraciones finales

Las películas objeto de nuestro análisis cuentan historias ficticias y, al mismo tiempo, narran los conflictos del género y la autoridad de un contexto histórico específico. De acuerdo con el *modo fabulizante* de producción de sentido, estos filmes reconstruyen la paradoja del momento político en el México de la década de los setenta: la de una pretendida democratización del Estado que, de forma paralela, impone límites estrictos a la crítica y la insubordinación. Esta puesta en *situación* filmica del nexo incongruente entre democracia y sometimiento es, en sí misma, una fuerte crítica a la operación del poder estatal, representado en estas películas por los inspectores de policía, el Nene y su padre —figuras de autoridad aliadas al poder político—, don Alejo y el Burro Prieto.

Estas cintas denotan la imposibilidad de la distancia entre el poder del Estado —la violencia— y una postura propia de los sujetos —la invención de su masculinidad particular. En el caso de *Los albañiles*, se establecen vínculos de padre-hijo entre los trabajadores de distintos niveles, con supuestas ganancias derivadas de tratos oscuros, lo cual impide la creación de una *ciudadanía interviniente* en la definición de lo justo y lo injusto, capaz de hacer efectivos sus derechos. En *El lugar sin límites* la osadía de la

[44] Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude*, edición Kindle.

[45] Arno Burkholder de la Rosa, «El Olimpo fracturado», pp. 1369-1370, 1396.

[46] Roger Odin, *Les espaces de communication*, pp. 46, 58; y Roger Odin, «La question du public. Approche sémio-pragmatique» (*Réseaux*, vol. 18, n.º 99, 2000), pp. 57-60.

Manuela, que pone de manifiesto la cerrazón ante lo que se presenta como fronterizo, no consigue deshacerse de la paternidad simbólica de don Alejo, ni de la agresión como práctica reiterada a lo que desafía la estricta línea divisoria de lo masculino/femenino. Tarzán Lira, de *Cadena perpetua*, se entrapa, ya «reformado», en sus antiguas costumbres de engaño y corrupción que lo aprisionan en su *femme fatale* interna, la cual engarza perfectamente con el condicionamiento patriarcal del exterior.

Los personajes masculinos que aspiran a trascender el machismo desplegado por el Estado, a desprenderse de su fórmula contradictoria de ídolo-infractor, son abandonados de todas formas por el padre/autoridad que aseguraba protegerlos, como sucedió con los estudiantes y con la prensa crítica durante el gobierno de Echeverría. El contrasentido benevolencia-sometimiento se apoya en la alternancia del día y la noche, de amplios escenarios de luz e interiores grises, sepías o negros.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Política* (Madrid, Gredos, 1988).
- ARRATIA, Ana Karen, «La construcción del primer protagonista homosexual en el cine mexicano: ‘La Manuela’, en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein» (*Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, n.º 75, 2022), pp. 181-211.
- BADIOU, Alain, «Cinema as Philosophical Experimentation», en *Cinema* (Cambridge, Polity Press, 2010), pp. 202-232.
- BURKHOLDER DE LA ROSA, Arno, «El Olimpo fracturado. La dirección de Julio Scherer García en *Excélsior* (1968-1976)» (*Historia Mexicana*, vol. 59, n.º 4, 2010), pp. 1339-1399.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (Nueva York, Routledge, 1997).
- CELORIO, Martha Angélica, *La trasposición de códigos en literatura y cine. Un análisis comparatístico de Los albañiles de Vicente Leñero y Jorge Fons*, tesis doctoral (Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2018).
- COBO BEDIA, Rosa, «El género en las ciencias sociales» (*Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, 2005), pp. 249-258.
- CONNELL, Raewyn, *Masculinities* (Berkeley, University of California Press, 2005).
- ___, «The State, Gender, and Sexual Politics» (*Theory and Society*, n.º 19, 1990), pp. 507-544.
- CORTINA, Adela, *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía* (Madrid, Alianza, 2009).
- DE LA MORA, Sergio, *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Austin, University of Texas Press, 2006).
- ___, «Fascinating Machismo: Toward an Unmasking of Heterosexual Masculinity in Arturo Ripstein’s *El lugar sin límites*» (*Journal of Film and Video*, vol. 44, n.º 3-4, 1992-1993), pp. 83-104.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, «*Cadena perpetua*» (*Unomásuno*, 14 de agosto de 1979), p. 23.
- ___, «Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982», en Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez y Sánchez (eds.), *El Estado y la imagen movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el Estado mexicano* (México, Imcine, 2012), pp. 227-269.

- FLATMAN E., Richard, «Citizenship and Authority: A Chastened View of Citizenship», en Ronald Beiner (ed.), *Theorizing Citizenship* (Nueva York, State University of New York Press, 1995), pp. 105-151.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique* (Paris, Seuil-Gallimard, 2004).
- GARCÍA RIERA, Emilio, «Los albañiles, espléndida galería de personajes» (*Proceso*, 5 de febrero de 1977), p. 71.
- GROSSMAN, Julie, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up* (Londres, Palgrave Macmillan, 2009).
- JELLINEK, Georg, *Teoría General del Estado* (México, Fondo de Cultura Económica, 2004).
- JESSOP, Bob, «From Micro-powers to Governmentality: Foucault's Work on Statehood, State Formation, Statecraft and State Power» (*Political Geography*, n.º 26, 2007), pp. 34-40.
- JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982* (México, Penguin Random House, 2013).
- KRUTNIK, Frank, *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity* (Londres, Routledge, 1991).
- LUGO, Carmen, «Machismo y violencia» (*Nueva Sociedad*, n.º 78, 1985), pp. 40-47.
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Meenakshi Gigi Durham y Douglas M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies. KeyWords* (Malden, Blackwell Publishing, 2006), pp. 342-352.
- ODIN, Roger, «La question du public. Approche sémio-pragmatique» (*Réseaux*, vol. 18, n.º 99, 2000), pp. 49-72.
- ___, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique* (Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011).
- RAMÍREZ BERG, Charles, *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983* (Austin, University of Texas Press, 1992).
- RAMÍREZ, Santiago, *El mexicano, psicología de sus motivaciones* (México, Asociación Psicoanalítica Mexicana, 1983).
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (París, La Fabrique, 2000).
- RODRÍGUEZ, Israel, «Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta» (*Historia y Grafía*, año 29, n.º 58, 2022), pp. 87-131.
- SCHAEFER, Claudia, «From *La Manuela* to *La Princesa de Jade*: Visual Spectacle and the Repetition Compulsion», en Manuel Gutiérrez y Luis Duno (coords.), *The Films of Arturo Ripstein. The Sinister Gaze of the World* (Cham, Palgrave Macmillan, 2019), pp. 305-328.
- SCHLICKERS, Sabine, «Las novelas de Vicente Leñero», en Rafael Olea Franco y Laura Aguirre de la Torre (eds.), *Doscientos años de narrativa mexicana* (México, El Colegio de México, 2022), pp. 363-383.
- SCHRADER, Paul, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, vol. 18, n.º 1, 1972), pp. 8-13.
- SOLÍS SALAZAR, Sofía G., «Cine y performatividad de género», en Lauro Zavala (coord.), *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis* (Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019), pp. 161-167.
- TEDESCHI, Stefano, «De la novela policial al cine político. Representación del crimen y focalización múltiple en las diferentes versiones de *Los albañiles*, de Vicente Leñero» (*Interpretatio*, vol. 3, n.º 2, 2018-2019), pp. 19-34.

TÉLLEZ, Anastasia y VERDÚ, Ana Dolores «El significado de la masculinidad para el análisis social» (*Nuevas Tendencias en Antropología*, n.º 2, 2011), pp. 80-103.

Recibido: 24 de febrero de 2022

Aceptado para revisión por pares: 9 de junio de 2022

Aceptado para publicación: 15 de enero de 2023

Gabriel García Márquez y el cine. La formación de un espectador cinéfilo en Colombia (1927-1961)¹

Gabriel García Márquez and Cinema. The Formation of a Cinephile Spectator in Colombia (1927-1961)

SANTIAGO ALARCÓN TOBÓN^a

Università Ca' Foscari, Italia

DOI: [10.15366/secuencias2023.057.004](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.004)

RESUMEN

El éxito de Gabriel García Márquez como escritor ha ensombrecido otras facetas de su vida como su relación con las películas y el séptimo arte. En especial, durante su periodo de formación (1927-1961) conviene insistir en su fuerte conexión con el cine, porque presenta múltiples y variadas funciones como crítico cinematográfico, promotor de cineclubes y archivos filmicos, estudiante de cine y editor de documentales, entre otros. El presente trabajo rastrea dichas conexiones entre autor, obra y cine ignoradas, a partir de una revisión biográfica de García Márquez y de los recientes estudios sobre historia del cine en Colombia. Asimismo, propone mostrar la riqueza de matices que tomaron estas relaciones dando cuenta tanto de la sucesiva formación de un espectador cinéfilo en la figura de García Márquez como algunos de los cambios que vive la cultura cinematográfica hacia la formación de un espectador moderno en Colombia durante estas décadas.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, Colombia, cinefilia, cine, cineclub, crítica cinematográfica, público.

ABSTRACT

Gabriel García Márquez's success as a writer has overshadowed other facets of his life, such as his relationship with films and cinema. In particular, during his formative years (1927-1961) it is worth insisting on his strong connection with cinema, because he had multiple and varied roles, including film critic, promoter of film clubs and film archives, film student and editor of documentaries, among others. The present work explores these overlooked connections between author, work, and cinema, based on a biographical review of García Márquez and recent studies on the history of cinema in Colombia. It also proposes to visibilize these relationships' rich nuances that promoted both the successive formation of a cinephile spectator in the figure of García Márquez and some of the changes experienced by the film culture in Colombia during these decades of consolidation of a modern spectator.

Keywords: Gabriel García Márquez, Colombia, cinephilia, film critic, film club, cinema, audiences.

[a] **Santiago Alarcón Tobón** es doctorando de la Università Ca' Foscari de Venecia (Italia) en Lengua, Cultura y Sociedades Modernas. Actualmente becario PON del Gobierno de Italia en un proyecto de ecocrítica sobre literatura y cine colombiano e italiano del siglo XX. Igualmente, es magíster en *Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali* de la misma universidad, e Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Correo: santiago.alarcont@unive.it

[1] El presente artículo es un producto derivado de la tesis de maestría en *Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali* de la Università Ca' Foscari de Venecia, titulada: *Un cinéfilo: Gabriel García Márquez y su cultura cinematográfica (1927-1961)*. Mis agradecimientos a Enric Bou (Università Ca' Foscari), Andrés Villegas (Universidad Nacional de Colombia), Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari) y Álvaro Santana-Acuña (Whitman College) por su inestimable ayuda y valiosos comentarios.

El cine siempre ha estado presente en la vida de Gabriel García Márquez: su influencia ha sido constante al punto que el autor ha llegado a afirmar «hasta los 30 años fui al cine casi todos los días»². Las películas influyeron tanto en el autor que le enseñaron a ver en imágenes, pero al mismo tiempo limitaron su escritura de ficción hasta la obsesión de un «inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, y hasta una obsesión por indicar puntos de vista y encuadres» como se lamentaba en alguna ocasión sobre sus libros anteriores a *Cien años de soledad* (1967)³. El presente artículo se centra en la figura de Gabriel García Márquez durante su periodo de formación entre 1927 y 1961, mi interés radica en las múltiples conexiones entre escritor, obra y cine que tomaron diversas formas durante estos años y que mostraban tanto la formación de un espectador cinéfilo en el escritor como la sucesiva transformación hacia una cultura cinematográfica moderna en Colombia.

Para esto el artículo sigue las diferentes etapas de las prácticas de García Márquez respecto al séptimo arte en seis puntos: primeramente, se ofrece una mirada panorámica a los estudios sobre la relación del escritor y el cine mostrando como dichas prácticas se inscriben en la aparición de una cultura cinematográfica moderna en Colombia; con estas bases, se analizan las prácticas cinematográficas tempranas del escritor hasta 1949, en especial su asistencia a diferentes teatros y su relación con fenómenos como la censura; a continuación, el artículo se centra en el periodo entre 1950 y 1955 donde la influencia de sus experiencias en Bogotá y Barranquilla contornean una incipiente cinefilia que se transluce en su columna de crítica cinematográfica; luego, se presenta un panorama de las experiencias del autor en Europa que lo ponen en contacto directo con el neorrealismo italiano y la cinefilia francesa; ulteriormente, se muestra como a partir de 1958 cuando el autor vuelve a Colombia estas experiencias contribuyen a la consolidación de una cultura cinematográfica moderna en el país; por último, se proveen una serie de comentarios finales que más que finiquitar la cuestión buscan resaltar algunos de los puntos clave.

García Márquez y la experiencia de ir a cine (1927-1961)

La delimitación temporal propuesta es, por un lado, una cuestión biográfica que encapsula el periodo de formación del autor antecediendo su establecimiento en México a partir de 1961 y la escritura de *Cien años de soledad*. A pesar de ser un periodo estudiado en profundidad por diferentes autores⁴, se ha prestado poca atención a la influencia del séptimo arte en la vida del autor y a sus escritos sobre cine, en específico a su columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* publicada en *El Espectador* entre 1954 y 1955. En su prólogo, Jacques Gilard denomina la columna como una producción menor comparada con su escritura de ficción y periodística de la época, no obstante, es intensa con más de doscientas películas analizadas en sesenta y cuatro columnas a lo largo de dieciséis meses, y, como bien agrega, relevante para entender la conformación de su proceso creativo⁵. Por otro lado, este periodo coincide con una transformación de la cultura cinematográfica colombiana: el afianzamiento de los circuitos de importación, distribución y exhibición en el país a partir de los años treinta, la preferencia del público tanto por el cine de la Época de Oro del cine mexicano como por el cine clásico de Hollywood a mediados de los cuarenta, y la aparición de nuevas prácticas cinéfilas en los últimos años de la década del cuarenta y a lo largo de la década del cincuenta. En este sentido, García Márquez es a la vez un «síntoma» como un «propulsor» de dicha transformación⁶, especialmente a partir de su llegada

[2] Julio Olaciregui, *Vida cotidiana en tiempos de García Márquez* (Bogotá, Collage Editores, 2015), p. 237.

[3] Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba* (Barcelona, Mondadori, 2007), p. 34.

[4] Una muestra son: Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (Buenos Aires, Penguin Random House, 2008); Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida* (Barcelona, Penguin Random House, 2009); Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla* (Barcelona, Ariel, 2016); Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic* (Nueva York, Columbia University Press, 2020); Álvaro Santana-Acuña, *Gabriel García Márquez: Vida, magia y obra de un escritor global* (México, El Equilibrista, 2021).

[5] Jacques Gilard, «Prólogo» en Gabriel García Márquez, *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991), p. 26.

[6] Jacques Gilard, «Prólogo», p. 22.

[7] Ver: Eduardo García Aguilar, *García Márquez: la tentación cinematográfica* (México, Filmmoteca UNAM, 1985); Alessandro Rocco, *Il cinema di Gabriel García Márquez* (Florencia, Le Lettere, 2009); Alessandro Rocco, *Gabriel García Márquez: Life and Works* (Londres, Tamesis Books, 2014); Joel del Río, *El cine según García Márquez* (La Habana, Ediciones ICAIC, 2013); María Lourdes Cortés, *Los amores contrariados: García Márquez y el cine* (México, Ariel, 2015); Gonzalo Restrepo, *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* (Santa Marta, Universidad del Magdalena, 2019).

[8] Juana Suárez, *Cinemabargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali, Universidad del Valle, 2009), p. 16.

[9] Robin Fiddian, «Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine» (*Arbor*, n.º 741, 2010), pp. 69-77.

[10] Ernesto Volkening, «Gabriel García Márquez o el trópico embrujado» (*ECO*, n.º 40, 1963), pp. 273-293.

[11] Álvaro Santana-Acuña, *Ascend to Glory*, p. 22.

[12] María Fernanda Arias Osorio, «Cine clubes en Cali. El cine en la periferia», en Francisco Montaña Ibáñez (ed.), *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011), pp. 64-85; Juan Diego Caicedo González, «Langostas, Libros y Cine» (*Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 26, 2014), pp. 64-84; Ramiro Arbeláez, «Cali: Cine, cultura y cinefilia» (*Cinemas d'Amérique latine*, n.º 25, 2017), pp. 8-21; Oswaldo Osorio, *Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956-2020* (Medellín, Alcaldía de Medellín, 2020); Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 38, n.º 4, 2018), pp. 1-20; Santiago Alarcón Tobón y Álvaro Andrés Villegas Vélez, «Procesos y disputas en la formación del espectador: censura moral y cinefilia en Medellín, 1945-1958» (*Historia Crítica*, n.º 79, 2021), pp. 71-92.

a Bogotá en 1954. De igual forma, el paso del autor por Europa tendrá un impacto duradero en su relación con el cine como se ve en los diferentes proyectos emprendidos a su regreso a Colombia a partir de 1958 y hasta 1961.

Los estudios sobre la relación entre cine y García Márquez se han centrado en el análisis de los guiones, las adaptaciones realizadas por el autor o las películas basadas en sus obras literarias a partir de 1964⁷. No obstante, otras facetas de la relación entre autor, obra y cine han pasado desapercibidas, por lo cual comparto la sorpresa de Suárez sobre la escasa producción académica al respecto dada la gran popularidad del autor⁸. Desde luego, existen excepciones como el prólogo de Gilard que analizan la crítica cinematográfica de García Márquez o el trabajo de Robin Fiddian que ha mostrado la conexión entre las críticas cinematográficas y la producción literaria garciamarquiana temprana⁹, propuestas que críticos como Ernesto Volkening habían planteado ya en los sesenta sobre la presencia de la técnica cinematográfica en las primeras novelas del autor¹⁰. Como bien dice Álvaro Santana-Acuña, la crítica cinematográfica fue crucial en la escritura de novelas como *Cien años de soledad*:

Gracias a su trabajo como crítico de cine, García Márquez aprendió las convenciones del lenguaje cinematográfico y de la narración, convenciones que enriquecieron su imaginación literaria. Y gracias a sus escritos sobre el cine neorrealista en particular, cultivó una sensibilidad por los sucesos fantásticos que ocurrían en situaciones cotidianas y ordinarias. Esta mezcla de magia y realidad fue crucial para la imaginación que necesitaba para escribir *Cien años de soledad* y se convirtió en la base de su propio estilo realista mágico.¹¹

Desde la perspectiva de la historia del cine colombiano, la figura de García Márquez ha sido poco trabajada a pesar de que sus escritos de cine se encuentran publicados desde los años ochenta, dando prioridad a otros críticos cinematográficos y cinéfilos de los años cincuenta como Jorge Gaitán Durán o Hernando Valencia Goelkel. De manera similar su trabajo como reportero del Festival de Cine de Venecia de 1955, representante colombiano en el Congreso de la FIAF de 1955 en Varsovia, estudiante de cine en Roma o sus iniciativas cinéfilas de finales de los años cincuenta en Colombia han sido pasados por alto. A pesar de ello, en los últimos años ha existido un creciente interés por explorar dicho periodo de la historia del cine en Colombia más allá de las películas, enfocándose en diferentes procesos como los cineclubes¹², la crítica¹³ y los públicos¹⁴ en los cuales se inserta la figura de García Márquez. Por lo tanto, mi propuesta parte de una historia de la comunicación y de la cultura desde la perspectiva planteada por Jesús Martín-Barbero de «las mediaciones a través de las cuales los medios adquieren materialidad institucional y espesor cultural»¹⁵. Es decir, comprender el cine en relación con los procesos sociales como componente y catalizador, en específico a través de la figura de García Márquez donde se pueden ver diferentes elementos de la formación de un espectador moderno en Colombia. Esto tiene dos implicaciones, en primera instancia implica comprender la cinefilia como una cultura cinematográfica a partir de un saber adquirido por la experiencia de ir al cine y por la acción de cultivar la misma; en otras palabras, la configuración de una práctica que abarca tanto la memoria como la capacidad de juzgar una cierta técnica artística¹⁶. En segunda instancia, ubica este proceso en un contexto de *cosmopolitan film cultures*, o sea de la relación entre los diferentes imaginarios cinematográficos conformados a partir de la experiencia diaria de ir a cine y su interacción con múl-

tiples escalas nacionales y transnacionales como el teatro, la ciudad, la nación, las Américas o el globo¹⁷.

Prácticas cinematográficas tempranas: salones de cine, películas y censura (1927-1949)

En el periodo que va de 1927 hasta 1949 el cine fue una actividad clave en la formación del joven García Márquez. Como bien recuerda Martín, el autor pertenece «a la primera generación de la historia para la que el cine, incluido el sonoro, constituyó una experiencia previa a la literatura escrita»¹⁸. Para el autor el cinematógrafo es ya un fenómeno establecido al momento de su nacimiento, lo que permite que sus prácticas de consumo cinematográfico (ir a las películas, comentarlas, discutir las, clasificarlas) se mantuvieran constantes desde sus primeros años en Aracataca y durante su paso por Barranquilla, Sincé, Sucre, Zipaquirá y Bogotá. En particular, es testigo de tres fenómenos importantes en la cultura cinematográfica del país durante esos años: la consolidación y expansión de los espacios de exhibición, la censura moral por parte de la Iglesia y el predominio de las películas de Hollywood y mexicanas.

El primer fenómeno se nota en la evolución de los espacios donde el joven García Márquez vio y consumió las películas, empezando por el rudimentario Salón Olympia a comienzos de la década de los treinta pasando por los teatros modernos que aparecían en la Barranquilla de la misma década y la expansión masiva de los circuitos de exhibición en la Bogotá de finales de los años cuarenta. Como señala Martínez Pardo, durante esos años se da un crecimiento de la importación, exportación y exhibición de películas extranjeras en el país ampliando la oferta de teatros y películas disponibles¹⁹. La fundación de Cine Colombia en 1927, al igual que la llegada de las principales productoras norteamericanas al país a partir de 1932, dinamizaron el mercado, en especial en el momento que empezaron a construir sus propias redes de distribución y exhibición. Asimismo, la consolidación de las películas habladas en español a finales de la década de los treinta y la llegada en 1944 de la principal distribuidora mexicana Clasa Films (renombrada en 1946 como Películas Mexicanas Pelmex) permitió llegar a nuevos segmentos de mercado a través de los teatros de segunda y de barrio. Estos avances técnicos/comerciales permitieron llegar un mercado mayor, en especial al segmento donde predominaba el analfabetismo²⁰. Todo esto estaba ligado a los cambios sociales que vivía el país: tanto la migración masiva del campo hacia la ciudad como el impulso moderno que trajeron los gobiernos de la República Liberal que consolidaron el espectáculo cinematográfico como la principal diversión en el país.

Se sabe por García Márquez que el primer salón de cine al que asistió fue el de Antonio Daconte llamado Salón Olympia —que era el único en Aracataca— donde asistía a la función temprana de la mano de su abuelo²¹. Un hecho fundamental sucedía el día siguiente, el abuelo le pedía que le contara la película para ver si la había visto con atención²². Todo esto aproximaba al joven al mundo de las historias, constituyendo una experiencia previa a la literatura. En 1973, en una entrevista con Elena Poniatowska, el escritor confesaba sobre este periodo que «no recuerda películas», pero «sí recuerda imágenes»²³. El Salón Olympia no era más que el patio de la casa del señor Daconte, un calabrés que había llegado a Colombia durante el siglo anterior y que transformó una parte de su casa en un lugar donde se proyectaban películas²⁴. Ésta era grande y se ubicaba de frente a la iglesia en la plaza central de Aracataca, lo que permitía que su patio funcionara también como pista de baile²⁵ o

[13] Ramiro Arbeláez y Juan Gustavo Cobo Borda, *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia: 1897-2000* (Bogotá, Proimágenes -Universidad Nacional de Colombia, 2011); Camilo Calderón Acero, «Páginas de cine: el aporte desde Bogotá», en Sergio Becerra (ed.), *Bogotá filmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural* (Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012), pp. 270-297; Pedro Adrián Zuluaga, «La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta: los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán» (*Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 22, 2015), pp. 182-201; Francisco Montaña Ibáñez, «La batalla por lo real: dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones y Cine(mes)*» (*Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 22, 2015), pp. 56-77; Álvaro Andrés Villegas Vélez y Catalina Castrillón, «La revista *Micro* (1940-1949) y la crítica cinematográfica y radiofónica en Colombia» (*Historia y Espacio*, vol. 16, n.º 54, 2020), pp. 209-236.

[14] María Fernanda Arias Osorio, «El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955» (*HISTORELo*, n.º 18, 2017), pp. 272-312; Nelson A. Gómez Serrudo y Eliana Bello León, *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX. Públicos y sociabilidad* (Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2016); Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia, Tomo II (1930-1959)* (Bogotá, Blackmaria Publicaciones, 2021).

[15] Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2010).

[16] Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto, *Cinéfilos y Cinefilias* (Buenos Aires, La Marca Editora, 2012), p. 11.

[17] Rielle Navitski y Nicolas Poppe (eds.), *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Bloomington, Indiana University Press, 2017).

[18] Gerald Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 83.

[19] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá, Editorial América Latina, 1978), p. 129.



Fotografía de Nicolás Márquez, abuelo materno de Gabriel García Márquez. Fuente: Harry Ransom Center.

[20] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, pp. 131-132.

[21] Silvana Paternostro, *Soledad & Compañía. Un retrato a voces de Gabriel García Márquez* (Nueva York, Vintage Español, 2014), p. 41.

[22] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 83.

[23] Elena Poniatowska, «Los Cien años de soledad se iniciaron con sólo 20 dólares» (entrevista, septiembre de 1973), en *Todo México, I* (México, Diana, 1990), p. 211.

[24] Vittorio Capelli, *Storie di italiani nelle altre Americhe: Bolivia, Brasile, Colombia, Guatemala e Venezuela* (Catanzaro, Rubbetino, 2009), p. 42.

[25] Vittorio Capelli, *Nelle altre Americhe: Calabresi in Colombia, Panamá, Costa Rica e Guatemala* (Cosenza, La Mongolfiera, 2004), p. 40.

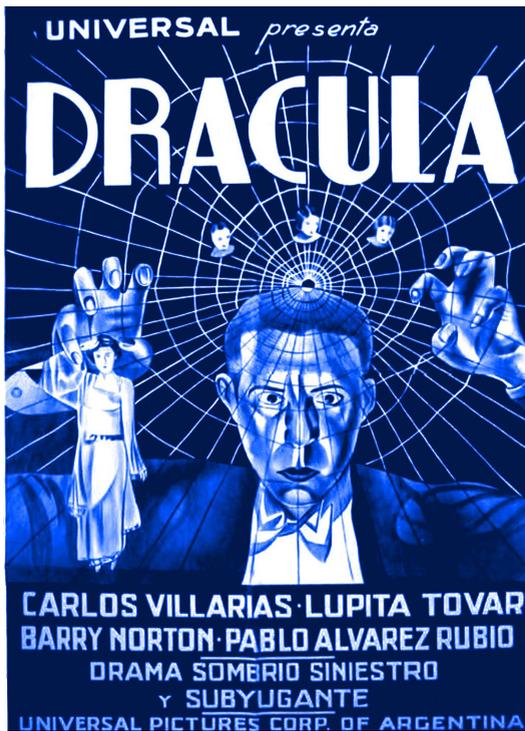
[26] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 122.

[27] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 199.

para espectáculos de magia²⁶. Es decir, el Salón Olympia cumplía la función más de un salón de variedades que de una sala de cine; donde no faltaban los tragadores de fuego, los ventrílocuos o los acordeoneros²⁷. Desde luego, es difícil establecer con exactitud esta primera experiencia en Aracataca, sin embargo, podemos ubicarla en la coyuntura entre el mudo y el sonoro. Aquí las películas de vaqueros no faltaban, en especial los seriales con Tom Mix²⁸, tampoco las películas de monstruos de la Universal, especialmente la versión en español de *Drácula* (George Melford, 1931)²⁹ o un clásico como *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930)³⁰.

La niñez de García Márquez terminaría con la muerte de su abuelo en 1937, lo que llevaría su familia a moverse entre diferentes ciudades siempre en condiciones económicas ajustadas. Este periplo lo llevaría primero a Sincé, luego se movería entre Sucre y Barranquilla donde comenzaría su colegio. La llegada a Barranquilla debió suponer un cambio radical en el consumo de películas en García Márquez dado que llegaba a una ciudad en plena expansión y donde comenzaban a aparecer nuevos espacios como el teatro Rex³¹ o el teatro Colombia³². Curiosamente, según Bancelin, Álvaro Cepeda Samudio —futuro amigo del escritor— también asistía a este último teatro durante sus años de bachillerato donde trabajaba como acomodador³³. Igualmente, García Márquez conocía el Teatro Las Quintas donde un aprendiz le permitía entrar a las funciones sin pagar: «Yo lo ayudaba por el simple placer de pintar letras, y él nos colaba gratis dos y tres veces por semana en las buenas películas de tiros y trompada»³⁴. La experiencia del cine continuaría a su llegada al Liceo Nacional de Varones en Zipaquirá a partir de 1943 y al posterior inicio de su carrera universitaria en Bogotá en 1947. En el primero asistiría al Teatro Municipal Roberto Mac-Douall, aunque no de manera tan asidua como en el periodo anterior debido al régimen monacal del Liceo que solo le permitía asistir los fines de semana y al nuevo «virus literario» que lo infectaba³⁵. Por diferentes motivos en Bogotá ocurriría algo similar, a pesar de encontrarse en una ciudad en plena efervescencia cultural³⁶, García Márquez no pudo disfrutarla debido a las dificultades económicas con las que vivió durante esos meses: «Si yo quería ir al cine, no podía porque me faltaban los últimos cinco centavos. El cine valía treinta y cinco centavos y yo tenía treinta»³⁷.

El segundo fenómeno fue la influencia de la Iglesia en el consumo cinematográfico que se nota durante los periodos en los que García Márquez volvía durante sus vacaciones a la casa de sus padres en Sucre entre 1940 y 1946. Estos años fueron a nivel internacional, los de la implementación de la encíclica *Vigilanti Cura* (1943) de Pío XI que introducía las directrices para establecer la vigilancia de las películas como una estrategia para detener la corrupción de las buenas costumbres³⁸. En Colombia dicha misión recayó en la Acción Católica que, desde mediados de los años treinta, a través de la Oficina Católica para el Cine, desplegó estrategias de censura para combatir la inmoralidad del espectáculo³⁹. La censura moral, a diferencia de la



Afiches de *Drácula* (George Melford, 1931) y *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930).

censura oficial, se establecía a partir de las directrices de la Iglesia Católica emitidas a través del Boletín de Censura donde se encontraba la calificación moral de las películas. Este control lo ejercían los poderes religiosos locales, que no estaban libres de contradicciones, como bien se ve en el caso de García Márquez.

Como recuerda Martín, si nos basáramos en las declaraciones del autor poco o nada sabríamos sobre su período en Sucre⁴⁰. No obstante, García Márquez anota que el poder en Sucre lo ejercía la Iglesia: «todas las noches, después del rosario, daban en la torre de la iglesia las campanadas correspondientes a la calificación moral de la película anunciada en el cine contiguo de acuerdo con el catálogo de la Oficina Católica para el Cine», de igual forma «un misionero de turno, sentado en la puerta de su despacho, vigilaba el ingreso al teatro desde la acera de enfrente, para sancionar a los infractores»⁴¹. En su segunda novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) se lee como esta realidad se filtra en el texto literario. En un pasaje, el coronel y su esposa escuchan las campanadas de la iglesia que el padre Ángel utiliza para «divulgar la calificación moral de las películas de acuerdo con la lista clasificada que recibía todos los meses por correo»⁴². Igualmente, la práctica iba acompañada de una vigilancia constante: «Sentado a la puerta de su despacho el padre Ángel vigilaba el ingreso para saber quiénes asistían al espectáculo a pesar de sus doce advertencias»⁴³. De forma similar, en su novela siguiente *La mala hora* (1962) podemos ver la idea del cine como una «máquina de ilusión»: «Tres casas más allá, César Montero soñaba con los elefantes. Los había visto el domingo en el cine»⁴⁴; pero más importante aún, es la censura moral que vuelve aparecer en la figura del padre Ángel, que la ejerce a su gusto generando tensiones con los empresarios del pueblo. Esto es planteado con humor donde la proyección de *Tarzán y la diosa verde* (*Trazan and The Green God-*

[28] Tom Mix fue la primera gran estrella del western, actuando en más de 336 películas entre 1910 y 1935. En Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 25.

[29] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 97.

[30] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 70.

[31] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 187.

[32] Aquí descubriría a *Flash Gordon* cuyo título en América Latina fue traducido como *La Invasión de Mongo* o *Los piratas del espacio*. Las referencias no especifican cuál fue exactamente el serial que el autor vio, recordemos que en total fueron tres entre 1936 y 1940, todos protagonizados por Buster Crabbe: *Flash Gordon* (Frederick Stephani, 1936), *Flash Gordon's Trip to Mars* (Ford Beebe y Ray Taylor, 1938) y *Flash Gordon Conquers the Universe* (Ford Beebe y Ray Taylor, 1938). Igualmente, en este teatro descubriría el cine argentino con Libertad Lamarque y Carlos Gardel. Ver Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 145.

[33] Claudine Bancelin, *Vivir sin fórmulas: la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio* (Bogotá, Planeta, 2012), p. 155.

[34] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 162.

[35] Dasso Saldivar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 162.

[36] La capital colombiana había pasado de tener seis salas de cine a comienzos de 1930 a contar con más de cincuenta en funcionamiento a inicios de 1950. Ver: Juliana Fúquene Barreto, «Las salas de cine en Bogotá, 1930-1990», (*Memoria y Sociedad*, vol. 4, n.º 8, 2000), pp. 129-144.

[37] Germán Castro Caycedo, *Entrevista a García Márquez* (RTI, 1977).

[38] Pío XI, *Encíclica de S.S. Pío XI. El cine, sus grandezas y sus miserias* (Santiago, Ediciones Splendor, 1943).

[39] Sergio Armando Cáceres Mateus, «El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombia 1934-1942» (*Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, n.º 16, 2011), pp. 195-220.

dess, Edward A. Kull, 1938) anunciada en los días anteriores y marcada como «Buena para todos» es posteriormente censurada por el cambio de criterio del padre. De ahí que el empresario del cine le reclame al padre porque la película «no tiene nada de particular», al cual este le responde «pero dar cine hoy es una falta de consideración habiendo un muerto en el pueblo»⁴⁵.

La expansión de las redes de importación, distribución y exhibición se enlazó directamente con el aumento de la oferta de las películas, y en especial con el tercer fenómeno que fue el predominio de las películas provenientes de Estados Unidos, México y, en menor cantidad, de Europa y Argentina en el mercado colombiano⁴⁶. Es difícil precisar para estos años las películas que vio García Márquez, a pesar de ello es llamativo que en las diferentes anécdotas y recuerdos exista una preponderancia del cine de Hollywood y de la Época de Oro del Cine Mexicano. Por ejemplo, en *El coronel no tiene quien le escriba* se menciona *La voluntad del muerto* (Enrique Tovar Ávalos y George Melford, 1930) que el coronel menciona que vio en 1931 y *Virgen de medianoche* (Alejandro Galindo, 1942) que se anunciaba con «un cartel a cuatro tintas [que] ocupaba enteramente la fachada del salón»⁴⁷. Y en *La mala hora* vuelven aparecer los seriales *Flash Gordon* con uno de sus títulos en América Latina: *Los piratas del espacio*⁴⁸.

Todos estos fenómenos dan cuenta de que un espectador como García Márquez pudo acceder a una oferta variada y constante de películas solo a partir de finales de los treinta y comienzos de los cuarenta permitiendo desarrollar las bases de su cultura cinematográfica. Por lo tanto, la formación de un espectador moderno en Colombia está íntimamente ligada al rol del mercado mismo y de la consolidación de las redes de importación, distribución y exhibición. Como lo demuestran Jullier y Leveratto en su estudio sobre la cultura cinematográfica parisina de los años veinte y treinta, los cinéfilos solo se pudieron formar «en contacto con las películas, en todos los espectadores habituados desde su infancia a las salas oscuras»⁴⁹. En el caso de García Márquez, dicha cultura cinematográfica solo se empezaría a afianzar a partir de su encuentro con el grupo de Barranquilla y en especial con Álvaro Cepeda Samudio.

La incipiente cinefilia de Gabriel García Márquez (1950-1955)

La historiografía sobre el cine en Colombia ha hablado poco sobre la cinefilia, centrándose principalmente en el caso de Cali en los años sesenta⁵⁰. Pero si se entiende la cinefilia en el sentido amplio de una cultura cinematográfica dado por Jullier y Leveratto, es posible hablar de su existencia en Colombia a partir de la década de los cincuenta. Todo ello gracias al consumo estandarizado de películas desde comienzos de los cuarenta que logró constituir una generación de espectadores con una amplia cultura cinematográfica que reconocían en el cine un objeto técnico de admiración que podía ser coleccionado y compartido. Dentro de dicho proceso aparece un nuevo equipamiento institucional con un hito fundador como



Imagen promocional del actor Buster Crabbe (Flash Gordon) en *Flash Gordon* (Frederick Stephani, Ray Taylor, 1936).

el Cineclub de Colombia en 1949, pero también con la creación de nuevos espacios como los cineforos católicos promovidos por la Acción Católica. Asimismo, se empieza a consolidar la aparición de un equipamiento crítico que tiene la función de brindar herramientas al espectador, ligado tanto a la labor de los cineclubes, como a la proliferación de eventos sobre la técnica cinematográfica.

Para el caso de García Márquez, se puede decir que la década de los cincuenta comienza en 1948 con su huida hacia el Caribe debido a *El Bogotazo* y su vinculación al periodismo en el periódico *El Universal* de Cartagena. Su colaboración se inaugura el 21 de mayo de 1948 y va hasta el mes de diciembre de 1949. Aparte de menciones aisladas, el cine solo es tema principal de un artículo que comenta las discusiones suscitadas por la crítica norteamericana de *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) y la respuesta del mismo Chaplin a los críticos⁵¹. Aunque es imposible saber si García Márquez había visto la película en ese momento, estaba bien informado de lo que pasaba en el mundo del cine gracias a su trabajo de selección y ajuste de las últimas noticias que arribaban a través de los cables internacionales⁵². Durante estos meses, serían comunes también los viajes del escritor a Barranquilla donde en septiembre de 1948 conocería a German Vargas, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Ramon Vinyes. García Márquez se mudaría a dicha ciudad en enero de 1950 impulsado por las oportunidades laborales y especialmente por su nuevo grupo de amigos, conocido posteriormente como el *Grupo de Barranquilla*. Como veremos, este grupo de personajes formados entre la tertulia y la parranda influenciarían profundamente la relación de García Márquez con la literatura, pero también con el cine. De la mano de Fuenmayor, el autor llegaría a *El Heraldo* en enero de 1950 donde escribiría una columna diaria titulada *La Jirafa*, firmada bajo el seudónimo de *Septimus*. Desde esta fecha hasta finales de 1952, García Márquez publicó cientos de jirafas que abarcaron incontables temas, pero donde el cine siguió siendo un tema secundario. Los textos relacionados con el cine se podrían agrupar dentro de las jirafas culturales⁵³ y dividir en los siguientes tipos: comentarios sobre Hollywood, anuncios de películas, reflexión sobre el cine como arte y comentarios de películas. En este último grupo se encuentran sus primeras reflexiones críticas donde el autor comenta de manera extensa las películas que vio previamente. En total fueron cuatro las películas analizadas entre junio y octubre de 1950, en su mayoría adaptaciones de libros: *Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948), *Han matado a un hombre blanco* (*Intruder in the Dust*, Clarence Brown, 1949), *El hombre de la torre Eiffel* (*The Man on the Eiffel Tower*, Burgess Meredith, 1949), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1949)⁵⁴. En general, destaca la pobreza del comentario sobre la técnica cinematográfica usando generalidades acompañadas de una adjetivación grandilocuente. No obstante, una mención aparte merece el comentario sobre la película de Vittorio De Sica donde se puede percibir tanto una mayor sensibilidad como una clara diferencia entre el ir al cine como puro pasatiempo burgués y el de apreciar las películas como un arte de la vida misma.

Los testimonios sobre los integrantes del Grupo de Barranquilla muestran que las conversaciones sobre el cine eran un tema constante. A todos los integrantes del grupo les gustaba el cine y apreciaban especialmente las películas del neorealismo italiano de directores como De Sica, Visconti y Fellini. Además, la rutina de ir al cine estaba ya bien asentada a comienzos de los cincuenta como lo describe Julio Mario Santo Domingo: «Íbamos a cine con Álvaro casi todas las noches y acabábamos discutiendo las películas con tanta pasión como desorden. Era tal nuestra afición cinefílica, que uno podía reconstruir, escena por escena, desde las obras maestras hasta las más des-

[40] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 99.

[41] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 170.

[42] Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (Barcelona, Penguin Random House, 1999), p. 24.

[43] Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, p. 65.

[44] Gabriel García Márquez, *La mala hora* (Barcelona, Penguin Random House, 2014), p. 8.

[45] Gabriel García Márquez, *La mala hora*, p. 23.

[46] Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia*, p. 333.

[47] Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, p. 65.

[48] Gabriel García Márquez, *La mala hora*, p. 46.

[49] Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto, *Cinefílos y Cinefílicas*, p. 82.

[50] María Fernanda Arias Osorio, «Cine clubes en Cali. El cine en la periferia»; Ramiro Arbeláez, «Cali: Cine, cultura y cinefilia»; Katia González, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Cali, Ministerio de Cultura, 2014). Usualmente estos trabajos sobre cinefilia han seguido las ideas de Antoine de Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968* (Paris, Pluriel, 2013).

[51] Gabriel García Márquez, «El cine norteamericano» (*El Universal*, 23 de septiembre de 1948) en *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1954)* (Madrid, Mondadori, 1991).

[52] Dasso Saldivar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 210.

[53] Robert L. Sims, *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955* (Potomac, Scripta Humanistica, 1991).

[54] Los artículos son escritos bajo el seudónimo de Septimus en la

El Maestro Faulkner en el Cine

Por SEPTIMUS.

Completamente inadvertida pasó por la ciudad la extraordinaria película de título horrible y desacertada — "Rencor"— basada en una novela del maestro William Faulkner: "Intruder in the dust". El maestro Faulkner es algo así como la más grande figura de la literatura universal, pero el problema de llevar al cine sus ya numerosas novelas, estaba vigente en virtud de las explicables dificultades que ofrecían. El maestro Faulkner es un hombre técnicamente bruto. De una brutalidad elemental, primitiva, que le ha permitido llevar a la creación literaria un personal y arbitrario concepto del mundo y de las dimensiones. Su desbordada manera de presentar los hombres y los hechos, es un tiempo lógicamente desordenado y no estrictamente en el prejuicioso tiempo cronológico, era una dificultad para los libretistas. No para el cine: para los libretistas. La versión cinematográfica de "Intruder in the Dust", es, por lo mismo, una obra mucho más que admirable.

Nada que no sea esencialmente maestrafaulkneriano interviene en esta película. El desproporcionado negro a quien se acusa de un asesinato que no cometió, puede ser uno de la millonada de negros altos y endiosados que viven en Jefferson y sus alrededores, pero su personalidad, la manera de comportarse en las circunstancias y la manera casi animal con que él las afronta, son de pura raíz maestrafaulkneriana. El viejo Gowin, a quien ya habíamos conocido en otra novela del maestro, en "Mientras yo agonizo", conduciendo un muerto de cinco días a través del invierno, está representado en "Rencor" con una fidelidad y una maestría inextinguibles. Dos miembros de la familia Gowin— la inolvidable familia de Cash, el carpintero improvisado que fabricaba el ataúd junto al lecho donde agonizaba su madre para estar seguro de que ella estaría conforme con todos los pormenores de su trabajo— viene a "Rencor" con un indisculpable salvoconducto maestrafaulkneriano. Cada uno de los personajes —el eterno abogado de la mayoría de las novelas del maestro, que estudió en Harvard y habla como si constantemente leyera en la Biblia; las mujeres insobornables; los muchachos irracionalmente obstinados; los negros acorralados por los prejuicios— tiene en la película su categoría exacta: definitivamente.

Uno de los experimentos interesantes que hicieron los realizadores de "Rencor" para que la producción estuviera al nivel de la obra que le dio origen, es la eliminación de la música ocasional. Los efectos se produjeron a base de ruidos. Ruidos maestrafaulknerianos, también; orgánicos, que van sonando a los personajes dentro de los huesos.

No hay un objeto ornamental, un detalle, que no hubiera sido vigilado estrechamente para lograr el clima de puro sur adolorido que pasa desgarrando las vestiduras por las pánizas del maestro. El resultado, por tanto, no podía ser distinto de esta creación fundamental: una obra que, como la ciudad, inadverentemente, sin querer, la ni manchará.

Columna "El maestro Faulkner en el Cine" escrita por Septimus (*El Heraldo*, 12 de julio de 1950). Fuente: Harry Ransom Center.

columna *La Jirafa* de *El Heraldo*: «El retrato de Jennie» (27 de junio de 1950), «El maestro Faulkner en el cine» (12 de julio de 1950), «El hombre de la torre Eiffel» (10 de octubre de 1950), «Ladrones de Bicicletas» (16 de octubre de 1950). Recopilados en *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1954)*.

[55] Todas las citas anteriores son tomadas de Heriberto Fiorillo, *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla* (Bogotá, Planeta, 2002), p. 82

preciables piezas cinematográficas». Sobre la relación del grupo con las películas, Nereo López y Heriberto Fiorillo plantean que no era igual y que «habría dejado, por hábito y conocimiento, a Germán y a Alfonso en los terrenos de la literatura, mientras Álvaro encontraba el cine como el más nuevo de los desafíos narrativos del modernismo, un mundo y una técnica a los que jóvenes creadores como él no podían ni debían sustraerse». Argumento al que podemos vincular a García Márquez. Otra hipótesis plantea que esta diferencia se debía a la disparidad de ingresos económicos, por lo tanto, Cepeda Samudio era más libre de hacer lo que quisiese mientras Vargas y Fuenmayor ganaban para sufragar sus gastos diarios. Sea la hipótesis que sea, sabemos que Fuenmayor «no se dejó trasnochar jamás por el cine» y a pesar de que Vargas escribió comentarios críticos al respecto en *El Heraldo*, las películas tampoco tuvieron el impacto que ejerció en Cepeda Samudio y García Márquez⁵⁵.

El personaje clave en estas discusiones era Cepeda Samudio, como muy bien dice García Márquez: «Álvaro había iniciado entonces un tema que los otros no le discutían jamás: el cine»⁵⁶. A pesar de que los conocimientos de Cepeda Samudio eran más empíricos que académicos, contaba con un conocimiento más amplio que García Márquez; por ejemplo, desde pequeño poseía un Pathé Baby⁵⁷ y ya, desde 1947, realizaba comentarios de cine en el *El Nacional* de Barranquilla⁵⁸. Asimismo, su viaje a los Estados Unidos y las películas que vio entre Michigan y Nueva York lo impactaron profundamente⁵⁹. Adicionalmente, los libros y las revistas sobre cine fueron un elemento clave en este cambio de sensibilidad ya que fueron una fuente de aprendizaje, por lo tanto, no es de desestimar el hecho que la biblioteca personal de Cepeda Samudio llegó a contener más de doscientos cincuenta volúmenes⁶⁰. Puntualmente, García Márquez dice que gracias a él empezó «a ver el cine con otra óptica» y que gracias a un «curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las mesas de las

peores cantinas» logró escribir sus primeras *Jirafas* sobre cine y hasta soñar «con hacerlo en Colombia»⁶². Esta nueva «óptica» es sustancial dado que le permite a García Márquez comprender que las posibilidades de la técnica cinematográfica iban más allá del guion y el manejo de los actores. Igualmente, en la relación del grupo de Barranquilla con las películas se puede sugerir, en el sentido que lo plantean Jullier y Leveratto para el caso francés, que existen los tres elementos claves de la formación de una cultura cinematográfica cinéfila: las películas se constituyen en un objeto técnico que merece atención; existe la posibilidad de coleccionarlas a partir del nombre de las películas, de los actores o sus directores, y de la nacionalidad de estas; y, por último, ese placer que generan puede ser compartido.

No obstante, en el caso de García Márquez y sus contemporáneos la expresión de dicha cultura cinematográfica solo se logró normalizar con la acción pública enfocada a

la formación de un espectador. En el ambiente barranquillero dicho equipamiento institucional vendría impulsado por los mismos integrantes del Grupo, en específico a través de un primer intento de fundación de un cineclub en Barranquilla a comienzos de los años cincuenta por parte de Cepeda Samudio. En una de sus columnas escribió: «En casi todas las ciudades importantes del mundo se ha resuelto el problema entre el cine-arte y el cine-comercio con la creación del cineclub», y anunciaba que el Centro Artístico de Barranquilla lo iba a organizar⁶². Sin embargo, el proyecto solo cuajaría en 1957.

Luego de un periodo en Barranquilla, García Márquez regresaría a Bogotá a principios de enero de 1954 donde se vincularía a *El Espectador* y empezaría a colaborar en la columna *Día a día*. Ya desde mediados de febrero el tema del cine comienza a aparecer en estas notas dando pie a la aparición de la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, considerada como una de las pioneras en la crítica de cine en el país⁶³. El autor menciona que la referencia para su columna eran los comentarios sobre las películas de estreno que realizaba Ernesto Volkening en Radio Nacional y otros comentarios ocasionales que salían de Luis Vicens y el grupo alrededor del Cineclub de Colombia⁶⁴. Obviamente la figura de Cepeda Samudio fue un «asistente constante», aunque no estaba de acuerdo con «la idea de que no se trataba de hacer escuela sino orientar a un público elemental sin formación académica»⁶⁵. La primera columna aparecería el 27 de febrero de 1954 y sería casi constante cada sábado hasta el 9 de julio de 1955. Según el escritor, su objetivo con la columna cumplía dos propósitos: rescatar a un público nuevo que apreciara las películas de calidad y ayudara a los exhibidores que no lograban financiar este tipo de películas⁶⁶. En líneas generales, se ha considerado que estas columnas tienen un «estilo periodístico, condensado, directo, con cambios y cortes repentinos»⁶⁷, no obstante, no fue tan mala como usualmente se ha planteado, dado que mostraba ya un criterio estético respecto al cine, especialmente notable en sus críticas sobre el neorealismo italiano por el cual el autor desarrolló un gusto particular. A pesar de comentar todo tipo de películas, desde Hollywood hasta América Latina, fue el cine italiano que llamó principalmente su atención: «[García Márquez] se sintió atraído por la forma en que el neorealismo retrataba la vida de la clase trabajadora y de la gente corriente que se enfrentaba a situaciones terribles, así como a acontecimientos mágicos»⁶⁸. Un detalle importante que reconocer es que García Márquez supo adquirir rigor a medida que escribía semanalmente sus críticas cinematográficas⁶⁹. Indudablemente, en dicho proceso el rol del Cineclub de Colombia ubicado en el Teatro California fue crucial dado que facilitaba un ejercicio de sociabilidad alrededor de las películas, que posteriormente se completaba en las discusiones en la casa de los Vicens⁷⁰. Es importante resaltar que esta nueva esfera social, y en específico sus líderes, mantenían una conexión con la cinefilia francesa y las redes internacionales del mundo del cine⁷¹. Ya para 1954, es identificable en García Márquez una autoconciencia de su cinefilia en un artículo donde describe al verdadero amante de las películas —el *cineísta*—, que no es el que sabe más de cine sino el que sabe justificar una película como buena o mala; asimismo, el verdadero fanático asiste al teatro solo, se sienta en los sectores laterales, no come y es hipnotizado por la pantalla⁷².

Enmarcado en el proceso de normalización de una cultura cinematográfica, la columna de García Márquez poseía una clara intención de formar a un espectador moderno tanto desde la preocupación por la calidad de las películas —manteniendo un delicado balance con los intereses económicos de los empresarios— como en la conformación de un equipamiento crítico que permitiera a los espectadores apreciar dicha calidad. Al mismo tiempo, escribir una columna de cine le permitió al autor «pensar acerca de la construcción de personajes, la narrativa, el montaje y otros as-

[56] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 370.

[57] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, p. 135.

[58] Recopiladas en Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta* (Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1985).

[59] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, pp. 62-63.

[60] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, p. 107

[61] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 408.

[62] Álvaro Cepeda Samudio, «Brújula de la cultura» (*El Nacional*, 13 de septiembre de 1951) en *En el margen de la ruta*; Claudine Bancelin. *Vivir sin formulas*, p. 136.

[63] Es importante resaltar que antes de la columna de García Márquez, ya existían en los años cuarenta otros comentarios críticos periódicos como los de Luis David Peña en Bogotá y Camilo Correa en Medellín. Ver: Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, p. 216.

[64] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 522.

[65] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 524.

[66] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 523.

[67] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, p. 217.

[68] Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 87.

[69] Jacques Gilard, «Prólogo», p. 24; Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 88.

[70] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 491

[71] Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America».

[72] Gabriel García Márquez, «¿Por qué va usted a matiné?» (*El Espectador*, 27 de octubre de 1954) en *Obra Periodística Vol. 2: Entre cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991).



Gabriel García Márquez en *El Espectador* en 1954. Fuente: Harry Ransom Center.

pectos técnicos»⁷³. La prosperidad recién lograda gracias a *El Espectador* le permitió a García Márquez volver de vez en cuando a Barranquilla y visitar a sus amigos en *La Cueva*. Fue en 1954 cuando se consolida el proyecto de *La Langosta azul*, sin embargo, García Márquez no participaría directamente ni en la grabación ni en la edición del cortometraje, y su nombre solo aparecía en los créditos en un montaje posterior⁷⁴. El proyecto fue realizado por Cepeda Samudio con la codirección de Luis Vicens y Enrique Grau, además de la participación de otros miembros del Grupo de Barranquilla. Esta intención de realizar películas se articula como una consecuencia misma de la cultura cinematográfica que se consolida a finales de los años cuarenta, pero también como una intención de dominar la técnica cinematográfica.

Un hijo del neorrealismo y de la cinefilia francesa: García Márquez en Europa (1955-1957)

García Márquez viaja en 1955 hacia Europa como corresponsal de *El Espectador*. El motivo principal del viaje era proteger al joven periodista frente a una posible represalia del gobierno militar de Rojas Pinilla por sus reportajes. Tras su paso por la Conferencia de los Cuatro Grandes en Suiza, García Márquez viajó a Italia donde cubriría la XVI Muestra de Arte Cinematográfico de Venecia que comenzaba el 25 de agosto e iba hasta el 9 de septiembre de 1955. «No cabe duda de que fue más bien idea suya y no de alguno de sus jefes de *El Espectador*» propone Martín⁷⁵, debido a la influencia de sus amigos del Cineclub y del Grupo de Barranquilla en su interés por poder visitar *Cinecittà* donde «podría tal vez conocer a sus admirados Vittorio De Sica y Cesare Zavattini»⁷⁶. En Venecia, García Márquez pasó varios días viendo día y noche películas, escribiendo sobre ellas y la farándula del festival. Estos artículos corroboran que García Márquez ya contaba con una extensa cultura cinematográfica y que podía comentar con propiedad tanto sobre las divas del cine italiano como los entresijos de la farándula de Hollywood⁷⁷.

[73] Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 87.

[74] La discusión sobre *La Langosta Azul* y la aparición del nombre de Gabriel García Márquez puede ser encontrada en Heriberto Fiorillo, *La Cueva*, pp. 165-173; Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, pp. 129-132; Juan Diego Caicedo González, «Langostas, Libros y Cine».

[75] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 221.

Un hecho relevante fue que este festival contó con la novedad de la participación de los países de Europa del Este, lo que le permitió a García Márquez establecer contactos para viajar a Checoslovaquia y Polonia en las semanas siguientes. Luego de su paso por Venecia, el autor viajó a Viena donde llegaría el 21 de septiembre de 1955. Obsesionado con la película *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) el autor pasaría su estadía visitando las locaciones de la cinta y teniendo problemas para disociar la Viena cinematográfica de la real⁷⁸. Seguiría su viaje por Checoslovaquia y finalmente llegaría a Varsovia donde asistiría al 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Filmicos (FIAP) que tendría lugar entre el 26 y 30 de septiembre de 1955⁷⁹. Para entender la importancia de este evento es necesario volver a 1954, cuando Luis Vicens pone en pie la Filmoteca Colombiana (posteriormente renombrada Cinemateca Colombiana) en Bogotá con el sueño de recoger las películas claves de la historia del cine y el archivo audiovisual de la «naciente» industria del cine en Colombia⁸⁰. La asistencia de García Márquez como delegado colombiano significaría la vinculación de la Cinemateca como miembro provisorio de la FIAP, lo que la ligaba a una red mundial de preservación de los archivos filmicos. No obstante, queda aún establecer el rol que pudo ejercer el joven García Márquez dado que no hablaba francés ni inglés⁸¹.

A finales de octubre de 1955, regresaría a Roma donde finalmente entraría a estudiar cine en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Sus biógrafos no se ponen de acuerdo en qué mes se matriculó o si realmente lo hizo, no obstante, su periodo de estudio fue de pocas semanas o meses dado que se trasladaría a París a finales de diciembre de ese año. Según Saldívar, contaba con una carta de recomendación de Alberto Zalamea que le pedía encarecidamente al argentino Fernando Birri que ayudase a su amigo⁸². La experiencia en Roma, García Márquez la narra así:

Yo fui al Centro Experimental de Cinematografía, en Roma, a aprender el oficio de guionista. Me encontré con que no había cursos de guion; la asignatura “Guion” era una más, en la especialidad de Dirección. Y había que ver cómo se impartía. Aquello no era “Guion” ni era nada; se trataba de clases puramente teóricas [...]. En cambio, el plan de estudios incluía un cursillo de práctica en moviola y la posibilidad de asistir a la cineteca. Había en el sótano una cineteca excelente, gracias a la cual pude ver a los clásicos del cine, que nunca había visto ni iba a tener ocasión de ver en Colombia. Me pasaba las tardes enteras en la cineteca o junto a la profesora de montaje [...]. Estaba muy orgullosa, además, porque decía que sin conocer las leyes del montaje —que era como conocer la gramática del cine— los guionistas no podían escribir correctamente una sola secuencia. Cuando conocí a esta señora dejé de ir a clases; me quedaba con ella estudiando el fenómeno de la continuidad⁸³.

Estos conocimientos asombrarían a muchos en el futuro, dado que García Márquez lograría poseer conocimientos sólidos de aspectos técnicos. Asimismo, le permitieron



Afiche de la XVI Mostra de Arte Cinematográfico de Venecia (1955). Fuente: Museo nazionale Collezione Salce.

[76] Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 346.

[77] En total fueron siete los artículos publicados en septiembre de 1955 en *El Espectador* sobre la XVI Mostra de Arte Cinematográfico de Venecia agrupados en *Obra Periodística Vol. 3: De Europa y América (1955-1960)* (Madrid, Mondadori, 1991). Curiosamente, un director por el que el autor expresaría un gran entusiasmo sería un joven italiano, Francesco Rosi, que presentaba *Amici per la pelle* (1955) y el cual casi veinticinco años después viajaría a Colombia para grabar una película cuyo guion se inspirada en la novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981).

[78] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 224.

[79] Actas del 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Filmicos (FIAP). Referenciado en Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America», p. 820.

Il y a six ans, à la sortie d'un théâtre, un groupe d'amis a eu l'idée de fonder le Ciné-Club de Bogotá, en Colombie, une des Républiques sud-américaines, qui est presque aussi grande que toute l'Europe Occidentale mais qui a moins d'habitants que la ville de Londres. Il y a 28 jours, le 6-er septembre, ce même Ciné-Club a célébré son 6-e anniversaire avec la présentation du "Rapt" de Dmitri Kirsanoff. C'était une occasion doublement importante pour nous, parce que "Rapt" est le premier film présenté au public par la Cinémathèque Colombienne, fondée par les mêmes amis qui ont créé le Ciné-Club - sans avoir d'argent. Ils n'en ont d'ailleurs pas plus aujourd'hui, mais ils ont en échange 2.000 membres.

Jusqu'à présent, la Cinémathèque Colombienne compte les films suivants :

"Rapt" de Dmitri Kirsanoff,

"Carmen" de Charlie Chaplin, et

"Charlot sur le banc" de Charlie Chaplin.

La cinémathèque colombienne est une société indépendante qui compte pour les fins de son financement sur l'aide du Ciné-Club de Bogotá. Ses règlements sont une adaptation aux nécessités colombiennes des règlements propres de la FIAF.

La cinémathèque colombienne espère disposer très prochainement d'une quantité de films suffisante pour pouvoir initier un service d'échange culturel avec des sociétés du pays.

~~Par conséquent~~ Jusqu'à aujourd'hui, il était impossible d'avoir un matériel d'archives en Colombie, parce que les copies des films étrangers sont détruites par les maisons de distribution au terme du contrat.

En ce moment, la cinémathèque colombienne fait des démarches pour localiser quelques actualités

La tournée en Colombie au cours de la deuxième décennie de ce siècle et qui représentent jusqu'aujourd'hui l'unique matériel d'archives produit dans ce pays. On espère que ces démarches aboutiront prochainement afin de faire une sélection qui sera offerte en échange aux cinémathèques affiliées à la FIAF.

La cinémathèque Colombienne considère qu'elle n'aura pas atteint son plein développement tant qu'elle ne sera pas membre de la FIAF, à laquelle elle présente à l'expression de son entière solidarité et ses plus cordiales salutations.

Documento de la Filmoteca de Colombia para el Congreso FIAF de 1955. Fuente: Archivo FIAF.

[80] Álvaro Concha Henao. *Historia social del cine en Colombia*, p. 674.

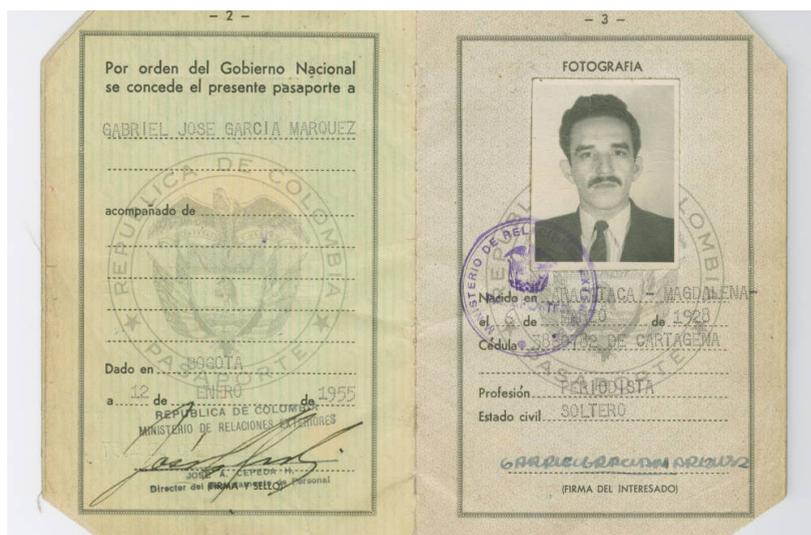
[81] Ver: Reporte anual de afiliados del 11° Congreso Internacional de la Federación de Archivos Filmicos (FIAF), 26 al 30 de septiembre de 1955. Es llamativo como dicho hecho ha pasado desapercibido en la historiografía del cine en Colombia (ni Martínez Pardo, ni Concha Henao), al igual que en la de los biógrafos de García Márquez que solo lo mencionan (Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 224) o confunden su nombre con el Festival de Cine de Varsovia —cuya primera edición sería en 1985— (Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 350).

[82] Ver: Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 352. La amistad entre Birri y García Márquez quedaría para toda la vida, recordemos que en 1986 fundaron la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba. Además, Birri llevaría a la gran pantalla *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988) a partir del cuento homónimo de García Márquez.

agrandar su cultura cinematográfica al ver clásicos del cine que no habría podido ver de otra manera. Al parecer, García Márquez logró impresionar a sus profesores en especial a la profesora de montaje, Rosado, que recordaba al joven García Márquez como uno de sus mejores estudiantes a pesar de su pereza⁸⁴. A esto se le suma la experiencia que repetiría en diferentes ocasiones como tercer asistente del director Alessandro Blasetti en la película *Lástima que sea un canalla* (1954) donde su trabajo al parecer consistió en sostener una cuerda para que no pasaran los curiosos⁸⁵.

El autor llega a París en diciembre de 1955. A pesar de que Italia lo había llevado hasta el punto de pensar cambiar de disciplina hacia el cine, París significó el reencuentro del autor con la literatura. Su periplo francés le permitió terminar *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), donde es tangible la influencia neorrealista de *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), especialmente el guion de Cesare Zavattini, en la figura de un viejo coronel, refugiado de Macondo y que se encontraba a la espera de la pensión correspondiente a su servicio en la Guerra de los Mil Días. El mismo autor reconoce que la novela tiene un estilo de «guion cinematográfico» donde «los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara»⁸⁶. Igualmente, Santana-Acuña identifica la influencia del neorrealismo italiano en el uso de un «lenguaje directo y sin adornos»⁸⁷. Su obsesión por el cine continuó dado que conocía lo que sucedía con *Cahiers du cinéma* y cuando las condiciones económicas se lo permitían se atragantaba hasta con tres películas seguidas en la *Cinémathèque française*⁸⁸. Todo ello hasta el punto de que en una ocasión tuvo la oportunidad de almorzar con Henri Langlois acompañado por Angulo y Vicens⁸⁹.

García Márquez regresa a América a finales de 1957. Son las experiencias que vive el autor en Europa las que le dan una mayor autonomía a su escritura, y que concretarían la estrecha relación entre cine y literatura. Aunque las películas acapararon el



Pasaporte de Gabriel García Márquez en 1955. Fuente: Harry Ransom Center.

tiempo del autor en Italia (continuando la etapa que se había iniciado en Barranquilla) esa cinefilia dio paso a un reencuentro con la literatura a través del neorrealismo italiano. Esto no solo demuestra que nos encontramos ante un cinéfilo con una cultura cinematográfica sólida capaz de expresarla, sino que las películas tendrían un impacto en la obra del autor. Su regreso como un hijo del neorrealismo italiano y de la cinefilia parisina contribuiría a continuar la propagación y normalización de una cultura cinematográfica moderna en Colombia a través de diferentes iniciativas.

García Márquez un cinéfilo consumado (1958-1961)

Los años que van desde su regreso a América en diciembre de 1957 hasta su mudanza a México en 1961 son de gran intensidad. En especial, la Colombia a la que vuelve en 1958 no era la misma que había dejado antes de irse a Europa; la dictadura de Rojas Pinilla había caído y después de una transición de gobierno militar comenzaba en 1958 el Frente Nacional. La cinefilia en el país vivía un periodo de expansión y consolidación tanto desde el aspecto comercial como desde el equipamiento institucional y crítico. La importancia de enseñar a ver cine se consolidó a través de la fundación definitiva del Cineclub de Medellín en 1956, el Cineclub de Barranquilla en 1957, el Cineclub La Tertulia en Cali en 1959, el Cineclub Universitario en Bogotá, entre otros. Asimismo, la crítica cinematográfica había avanzado gracias a la aparición de *Mito* en 1955 con las reseñas sobre cine de Jorge Gaitán Durán, los comentarios en *Cromos* de Hernando Valencia Goelkel y la aparición de nuevos críticos como Hernando Salcedo Silva, Francisco Norden, Álvaro González Moreno y Guillermo Angulo⁹⁰.

Mientras dichos cambios ocurrían en el país, el paso de García Márquez por Venezuela entre 1957 y 1959 no deja mayores comentarios acerca de su relación con el cine. La victoria de la Revolución Cubana a comienzos de 1959 significó un gran cambio para la región y para los intelectuales latinoamericanos, en el caso de García Márquez será la oportunidad tanto de cuestionar sus ideales políticos y sociales como de volver a Bogotá gracias a la apertura de la oficina de Prensa Latina en mayo de 1959. Paralelamente, las visitas a Barranquilla sucederán entre estos meses hasta septiembre

[83] Gabriel García Márquez, *Cómo se cuenta un cuento* (Bogotá, Editorial Voluntad, 1985), p. 115.

[84] Guillermo Angulo, *Gabo +8* (Bogotá, Planeta, 2021), p. 21.

[85] Una de ellas fue el discurso inaugural de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba en 1986. Ver: Gabriel García Márquez, «Una idea indestructible» (La Habana, Cuba; 4 de diciembre de 1986) en *Yo no vengo a decir un discurso* (Barcelona, Penguin Random House, 2010), p. 56.

[86] Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, p. 43.

[87] Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 90.

[88] Guillermo Angulo, *Gabo +8*, p. 24.

[89] Guillermo Angulo, *Gabo +8*, p. 25.

[90] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, pp. 219-221.

de 1960 y en las cuales el autor asistiría al Cineclub de Barranquilla gestionado por Cepeda Samudio. Este contaba con una revista periódica donde colaboraban varios de los miembros del Grupo de Barranquilla y cuyo diseño estaba a cargo de Juan Antonio Roda⁹¹. En uno de los números de 1959 aparecerá un comentario de García Márquez sobre *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959):

[91] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, p. 137.

[92] Gabriel García Márquez, «Los 400 golpes» (*Cine-Club*, 1959) en *Obra Periodística Vol. 3: De Europa y América (1955-1960)* (Madrid, Mondadori, 1991).

[93] Gabriel García Márquez, «La tesis es moralista...» (*El Espectador*, 23 de agosto de 1959) en *Obra Periodística Vol. 3*. Este evento también se encuentra en Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia*, p. 672.

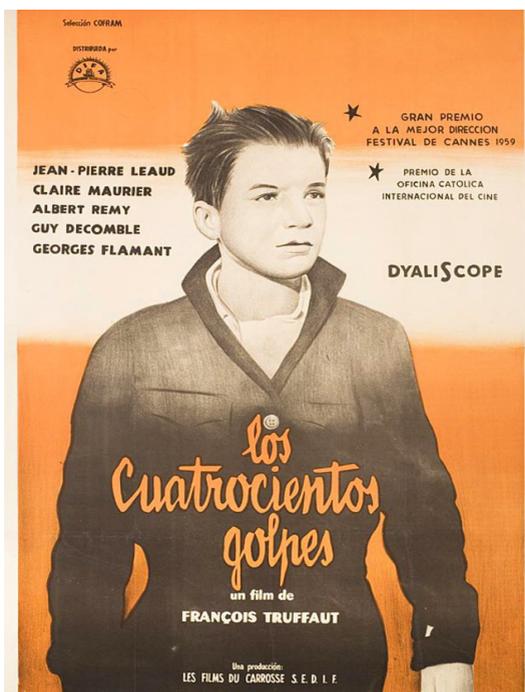
[94] Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America», p. 12.

[95] Héctor Abad Faciolince, «Alberto Aguirre, Gabriel García Márquez y León de Greiff», *Karate Aguirre: Gran reportaje a Alberto Aguirre* (Universidad de Medellín, capítulo 3, 2012); Guillermo Angulo, *Gabo* +8, p. 61.

Hace veinticuatro horas vi *Los 400 golpes* y desde entonces no he dejado de pensar en ella un solo minuto. [...] Pero hay más: por primera vez en muchos años, los críticos del cine podrán decir que es una película buena, o una película mala, pero en cualquiera de los dos casos les costará trabajo decir por qué. Yo creo que es excelente y lo creo a ciencia cierta y hasta me atrevo a jurarlo, pero no creo que lo pueda demostrar [...]. Esta película nos hace descubrir, de un solo golpe y sin previo aviso, que aun lo que nos parecía bueno en las otras tenía mucho de convencional. [...] Antes de entrar a decidir si *Los 400 golpes* es una película buena o mala —yo creo, repito, que es excelente— habría que revisar mucho cine hacia atrás. Sencillamente, su joven director nos ha planteado la posibilidad de una nueva retórica y eso es un acontecimiento imposible de valorar en veinticuatro horas⁹².

Esa sensibilidad hacia la ópera prima de Truffaut solo sería posible en un espectador que entendía diferentes elementos de la técnica cinematográfica y que contaba con una cultura cinematográfica consolidada. En otro texto contemporáneo «La tesis es moralista...» el autor se hace eco del escándalo que causó la prohibición por parte de la Junta de Censura Nacional de *Los tramposos* (*Les Tricheurs*, Marcel Carné, 1958), como película inaugural del Cineclub Universitario de Bogotá, en el cual podemos ver un crítico fornido en sus argumentos para defender la película de Carné ante los «celadores de la moral» y su incapacidad para entenderla⁹³.

Aparte de estos textos que ya mostraban una posición crítica del autor como espectador, otro evento que da cuenta de la contribución de García Márquez a la normalización de una cultura cinéfila en Colombia ocurre en Barranquilla. En alguno de sus viajes a esta ciudad en 1960 participa como delegado del Cineclub de Colombia junto a Hernando Salcedo Silva (sucesor de Luis Vicens) en la definición de los estatutos de la futura Federación Colombiana de Cineclubes. Como plantea Navitski esta institución estaba inspirada en la *Fédération Française des Ciné-Club* y su objetivo era la de extender y fortalecer las redes de exhibición y enseñanza con el propósito de formar un público moderno en el país⁹⁴. A dicha reunión también asistieron Cepeda Samudio como delegado del Cineclub de Barranquilla, Alberto Aguirre como delegado del Cineclub de Medellín, además de otros delegados de Cali y Manizales. El intento fracasó dado que Cepeda Samudio perdió la única copia de los estatutos. Con los documentos extraviados, el intento de fundación de la Federación se retrasaría hasta 1970. No obstante, la reunión sí dejó la venta de los derechos de *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez por quinientos pesos a la editorial de Aguirre quien los publicaría en 1961⁹⁵.



Afiche de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959).

Los otros dos hechos ocurren entre finales de 1960 y la primera mitad de 1961, a la par con el nuevo trabajo de García Márquez como reportero de *Prensa Latina* primero en Bogotá y posteriormente en Nueva York. Por un lado, es la idea de fundar el Instituto de Cine de Barranquilla a semejanza del *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma⁹⁶. La propuesta se encuentra en el documento «Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» con fecha de noviembre de 1960⁹⁷, aquí García Márquez describe sus planes y detalla como buscaba contribuir a la naciente industria filmica colombiana. Asimismo, menciona que la idea del proyecto nació en la reunión de la Federación Colombiana de Cineclubes y que el entusiasmo cívico de Barranquilla sostendría los esfuerzos del naciente Instituto. El documento es de seis páginas e incluye descripciones de las instalaciones con las que se debía disponer, el equipo técnico que se debía comprar, un detallado presupuesto y hasta un plan de estudios para el primer año de cursos⁹⁸.

Por otro lado, se encuentra la grabación de las escenas del Carnaval de Barranquilla de 1961 por parte de Cepeda Samudio y García Márquez, este último editaría y montaría las tomas mientras vivía en Nueva York. Se sabe de dicho evento gracias a las cartas que intercambia García Márquez con sus amigos del Grupo de Barranquilla. En estas se lamenta del poco tiempo que tenía para trabajar en el documental debido a problemas con las tomas y a que cada vez tenía que desarmar su estudio de edición para que su hijo Rodrigo no dañara el equipo⁹⁹. Esta constituye la primera verdadera experiencia técnica de García Márquez con el cine donde ponía en práctica sus aprendizajes, sin embargo, el proyecto nunca fue terminado como lo prueba la carta del 21 de julio de 1961 escrita por García Márquez desde México¹⁰⁰. El cortometraje estaría perdido por varios años hasta que fue recuperado en 1986 y editado a través de la Compañía Cinematográfica del Caribe por Teresa de Cepeda, Pacho Bottia y Ernesto Gómez bajo el título *Un carnaval para toda la vida*.

A partir de junio de 1961 el autor se establecerá en México abriendo un nuevo capítulo de su relación con las películas y donde volverán las tensiones entre la literatura y el cine¹⁰¹. El autor se encontraba desconsolado por el fracaso comercial que tuvo la novela *La hojarasca* (1955), y la suerte similar que sufrió *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Era la sensación de haber llegado a un punto muerto en la literatura y que el hacer cine se mostraba como ese futuro posible y realizable. Lo que muestra este periodo de 1958 a 1961 es que la fase de espectador cinéfilo ya se encontraba consumada, gracias a un conocimiento de la técnica cinematográfica, y el paso natural era tomar un rol activo en el cine como justamente sucedería en la Ciudad de México de la mano de productores como Manuel Barbachano y Gustavo Alatriste.

Consideraciones finales

En suma, las etapas que se han analizado hasta este momento muestran las diferentes facetas de la relación de

[96] Una hipótesis que debe ser valorada por futuros trabajos es el impacto en García Márquez de la fundación en 1956 del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (posteriormente Escuela Documental de Santa Fe) por parte de su amigo Fernando Birri a su regreso de Roma.

[97] Álvaro Santana-Acuña, *Gabriel García Márquez: Vida, magia y obra de un escritor global*, p. 120.

[98] Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» (1960), Archivo de Patricia Cepeda Samudio, Barranquilla. La descripción del documento se encuentra en Jacques Gilard, «García Márquez: Un projet d'école de cinéma» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 24-32. Igualmente, existe una versión parcial del documento en francés: Jacques Gilard, «Gabriel García Márquez: Avant-projet pour la creation de l'Institut du Cinema à Barranquilla» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 33-38.

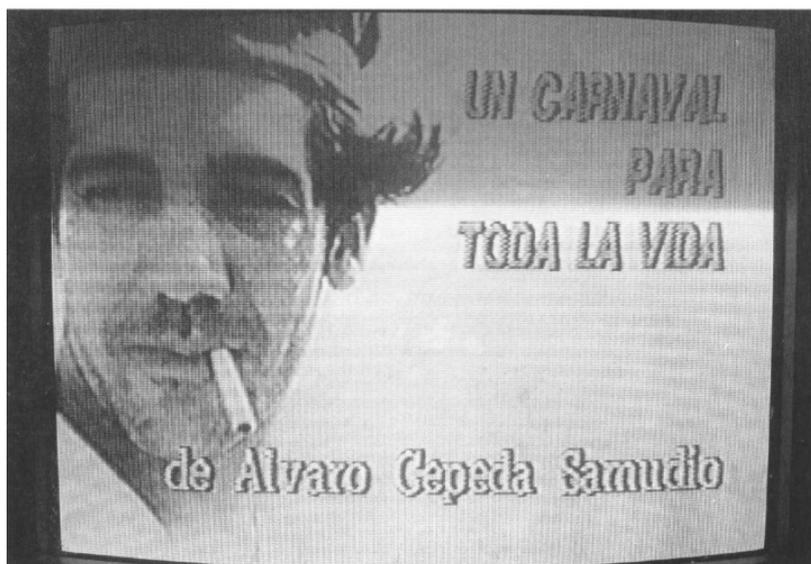
ANEXO N.º 10

Presupuesto total para instalación
del Instituto del Cine y costos del
mismo en su primer año de labores.

Adquisición de equipos cinematográficos y fotográficos (ver anexo)	
Equipos de trabajo (ver anexo No 3)	
Ómnibus.....	\$ 30.000.00
Motociclas.....	\$ 11.000.00
Estudio fotográfico.....	\$ 11.800.00
Iluminación...de estudio.....	\$ 24.500.00
Módica anual de profesores..... (Ver anexo)	100.000.00
Material cinematográfico para cortes de experimentación (Ver anexo)	9.237.00
Material de experimentación fotográ- fica (Ver anexo).....	9.300.00
Gasto de sostenimiento de oficina (Ver anexo)	13.000.00
Gastos de Instalación/(Ver anexo).....	6.000.00
Total	234.437.00

\$ 234.437.00

Página del presupuesto del «Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» (1960). Fuente: Jacques Gilard, «Gabriel García Márquez: Avant-projet pour la creation de l'Institut du Cinema à Barranquilla» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995).



Título de *Un carnaval para toda la vida* (Álvaro Cepeda Samudio, 1961, montaje final 1986).

[99] En: Carta a German Vargas, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center; Carta a Álvaro Cepeda Samudio, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center. Parcialmente traducidas al francés en Jacques Gilard, «“Un carnaval para toda la vida”, de Cepeda Samudio, ou quand García Márquez faisait du montage» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 39-44.

[100] Carta a Álvaro Cepeda Samudio, 21 de julio de 1961, Harry Ransom Center. Parcialmente traducidas al francés en Jacques Gilard, «“Un carnaval para toda la vida”, de Cepeda Samudio, ou quand García Márquez faisait du montage», p. 42.

[101] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 318.

[102] Este proceso de transformación de la cultura cinematográfica se replicaba a lo largo y ancho del continente como demuestran los trabajos compilados en *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* editada por Rielle Navitski y Nicolas Poppe (2017). Al igual que investigaciones recientes en Argentina (Ana Broitman, «Aprender mirando Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60» (*Toma uno*, n.º 3, 2014), pp. 233-245) y en Chile (Germán Silveira, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019).

[103] Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto, *Cinefilos y Cinefilias*, p. 11.

García Márquez con el cine entre 1927 y 1961. Al mirar su historia personal se observa una evolución de la experiencia de ir a cine: desde el salón Olympia de Aracataca donde el cine competía con otras diversiones, pasando por los modernos teatros que aparecían en el país, incluyendo la oportunidad de ver y discutir películas junto a otros cinéfilos en el Cineclub de Colombia, hasta la intención de promover la configuración de un espectador moderno en el país. En parte, dicha evolución fue influenciada por los cambios del mercado cinematográfico. La expansión de los teatros, el crecimiento de la importación de películas, al igual que la estabilización de la distribución interna permitieron una oferta variada y constante que contribuyeron a la paulatina aparición de nuevas formas de apreciar la técnica cinematográfica y, en consecuencia, la sociabilidad alrededor del cine¹⁰². El proceso que vive el autor colombiano es sucesivo, permitiéndole lograr un saber adquirido gracias a la experiencia de ir a los teatros periódicamente, y que se nutre de la legitimación de la técnica cinematográfica en conversaciones con otros espectadores en espacios generados por el nuevo equipamiento institucional. Al mismo tiempo, García Márquez logró cultivar un placer por el cine (por las películas, por los directores, por los guionistas, por los actores), es decir «la memoria y la capacidad de juzgar adquirida por el contacto de una técnica artística»¹⁰³. Lo anterior se ve durante este periodo a través de su inquietud por conocer más acerca de la técnica cinematográfica, en específico del cine neorrealista italiano, como en la búsqueda de la formación de un espectador moderno en Colombia, ya fuera a través de sus columnas de crítica cinematográfica en *El Espectador*, mediante la promoción o creación de instituciones cinéfilas (la Federación de Cineclubes de Colombia o el Instituto de Cine de Barranquilla), o como creador cinematográfico con Cepeda Samudio.

Ya fuera como crítico, reportero, montador, espectador empedernido o estudiante de cine, la relación entre el autor y el séptimo arte fue intensa y de amor. Al revisarla es posible ver cómo adquiere diferentes matices mostrando el surgimiento de un espectador cinéfilo, pero al mismo tiempo creando una tensión en el interior del mismo García Márquez que lo llevará a preguntarse en más de una ocasión sobre la idea ser

escritor o ser guionista. Aunque el periodo inmediatamente posterior en México resolverá la cuestión en favor de la literatura y dará lugar a *Cien años de soledad* (1967), el cine perseguirá siempre a García Márquez como el fantasma de Prudencio Aguilar a José Arcadio Buendía o, en palabras del propio autor, como un «[...] matrimonio mal avenido, es decir no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo»¹⁰⁴.

[104] Gabriel García Márquez, «La penumbra del escritor de cine» (*El País*, 17 de noviembre de 1982) en *Obra Periodística Vol. 5: Notas de prensa (1961-1984)* (Madrid, Mondadori, 1991).

FUENTES

Archivos

Actas del 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Fílmicos (FIAF) en Varsovia, 26 al 30 de septiembre de 1955, <<https://bit.ly/3xXNCF1>> [en línea].

«Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» (1960), Archivo de Patricia Cepeda Samudio, Barranquilla.

Carta de Gabriel García Márquez a German Vargas, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center.

Carta de Gabriel García Márquez a Álvaro Cepeda Samudio, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center.

Carta de Gabriel García Márquez a Álvaro Cepeda Samudio, 21 de julio de 1961, Harry Ransom Center.

Reporte anual de afiliados de 1955 de la Cinemateca de Colombia en nombre de Gabriel García Márquez durante el 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Fílmicos (FIAF) en Varsovia, 26 al 30 de septiembre de 1955, <<https://bit.ly/3A653VO>> [en línea].

Fuentes impresas

Pío XI, *Encíclica de S.S. Pío XI. El cine, sus grandezas y sus miserias* (Santiago de Chile, Ediciones Splendor, 1943).

Materia audiovisual

ABAD FACIOLINCE, Héctor, «Alberto Aguirre, Gabriel García Márquez y León de Greiff», *Karaterre Aguirre: Gran reportaje a Alberto Aguirre* (Universidad de Medellín, capítulo 3, 2012).

CASTRO CAYCEDO, Germán, «Entrevista a García Márquez» (RTI, 1977).

Publicaciones periódicas

Cine-Club. Barranquilla. 1959.

El Espectador. Bogotá. 1954, 1955, 1959.

El Nacional. Barranquilla. 1950-1952.

El País. Madrid, 1982.

El Universal. Cartagena. 1948, 1949.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El coronel no tiene quien le escriba* (Barcelona, Penguin Random House, 1999).

—, *La mala hora* (Barcelona, Penguin Random House, 1999).

- , *Cien años de soledad* (Barcelona, Real Academia Española, 2017).
- , *Cómo se cuenta un cuento* (Bogotá, Editorial Voluntad, 1985).
- , *Vivir para contarla* (Buenos Aires, Penguin Random House, 2008).

Obras críticas

- ANGULO, Guillermo, *Gabo +8* (Bogotá, Planeta, 2021).
- ALARCÓN TOBÓN, Santiago y VILLEGAS VÉLEZ, Álvaro Andrés, «Procesos y disputas en la formación del espectador: censura moral y cinefilia en Medellín, 1945-1958» (*Historia Crítica*, n.º 79, 2021), pp. 71-92.
- ARBELÁEZ, Ramiro, «Cali: Cine, cultura y cinefilia» (*Cinemas d'Amérique latine*, n.º 25, 2017), pp. 8-21.
- ARBELÁEZ, Ramiro y COBO BORDA, Juan Gustavo, *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia: 1897-2000* (Bogotá, Proimágenes y Universidad Nacional de Colombia, 2011).
- ARIAS OSORIO, María Fernanda, «Cine clubes en Cali. El cine en la periferia» en Francisco Montaña Ibáñez (ed.), *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011), pp. 64-85.
- , «El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955» (*HiSTOReLo* 9, n.º 18, 2017), pp. 272-312.
- BAECQUE, Antoine de, *La cinéphile: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968* (París, Pluriel, 2013).
- BANCELIN, Claudine, *Vivir sin formulas: la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio* (Bogotá, Planeta, 2012).
- BROITMAN, Ana, «Aprender mirando Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60» (*Toma uno*, n.º 3, 2014), pp. 233-245.
- CÁCERES MATEUS, Sergio Armando, «El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombia 1934-1942» (*Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, n.º 16, 2011), pp. 195-220.
- CALDERÓN ACERO, Camilo, «Páginas de cine: el aporte desde Bogotá» en Sergio Becerra (ed.), *Bogotá filmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural* (Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012), pp. 270-297.
- CAICEDO GONZÁLEZ, Juan Diego, «Langostas, Libros y Cine» (*Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 26, 2014), pp. 64-84.
- CAPELLI, Vittorio, *Nelle altre Americhe: Calabresi in Colombia, Panamá, Costa Rica e Guatemala* (Cosenza, La Mongolfiera, 2004).
- , *Storie di italiani nelle altre Americhe: Bolivia, Brasile, Colombia, Guatemala e Venezuela* (Catanzaro, Rubbettino, 2009).
- CEPEDA SAMUDIO, Álvaro, *En el margen de la ruta* (Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1985).
- CONCHA HENAO, Álvaro, *Historia social del cine en Colombia, Tomo II (1930-1959)* (Bogotá, Blackmaria Publicaciones, 2021).
- CORTÉS, María Lourdes, *Los amores contrariados: García Márquez y el cine* (México, Ariel, 2015).
- DEL RÍO, Joel, *El cine según García Márquez* (La Habana, Ediciones ICAIC, 2013).
- FIDDIAN, Robin, «Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine» (*Arbor*, n.º 741, 2010), pp. 69-77.

- FIORILLO, Heriberto, *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla* (Bogotá, Planeta, 2002).
- FÚQUENE BARRETO, Juliana, «Las salas de cine en Bogotá, 1930-1990» (*Memoria y Sociedad*, vol. 4, n.º 8, 2002), pp. 129-144.
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo, *García Márquez: la tentación cinematográfica* (México, Filmoteca UNAM, 1985).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio, *Tras las claves de Melquíades: historia de Cien años de soledad* (México, Planeta, 2018).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1952)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , *Obra Periodística Vol. 3: De Europa y América (1955-1960)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , *Obra Periodística Vol. 5: Notas de prensa (1961-1964)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , «Una idea indestructible» (La Habana, Cuba, 4 de diciembre de 1986) en *Yo no vengo a decir un discurso* (Barcelona, Penguin Random House, 2010), pp. 51-57.
- GILARD, Jacques, «Prólogo», en Gabriel García Márquez, *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991), pp. 7-69.
- , «García Márquez: Un projet d'école de cinéma» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 24-32.
- , «'Un carnaval para toda la vida', de Cepeda Samudio, ou quand García Márquez faisait du montage» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 39-44.
- , «Gabriel García Márquez: Avant-projet pour la creation de l'Institut du Cinema à Barranquilla» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 33-38.
- GÓMEZ SERRUDO, Nelson A. y BELLO LEÓN, Eliana, *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX. Públicos y sociabilidad* (Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2016).
- GÓNZALEZ, Katia, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Cali, Ministerio de Cultura, 2014).
- JULLIER, Laurent y LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéfilos y Cinefilias* (Buenos Aires, La Marca Editora, 2012).
- MARTIN, Gerald, *Gabriel García Márquez: Una vida* (Barcelona, Penguin Random House, 2009).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2010).
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando, *Historia del cine colombiano* (Bogotá, Editorial América Latina, 1978).
- MENDOZA, Plinio Apuleyo y GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba* (Barcelona, Mondadori, 2007).
- MONTAÑA IBÁÑEZ, Francisco, «La batalla por lo real: dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones y Cine(mes)*» (*Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 22, 2015), pp. 56-77.
- NAVITSKI, Rielle y POPPE, Nicolas (eds.), *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Bloomington, Indiana University Press, 2017).
- NAVITSKI, Rielle, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 38, n.º 4, 2018), pp. 1-20.
- OLACIREGUI, Julio, *Vida cotidiana en tiempos de García Márquez* (Bogotá, Collage

- Editores, 2015).
- OSORIO, Oswaldo, *Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956-2020* (Medellín, Alcaldía de Medellín, 2020).
- PATERNOSTRO, Silvana, *Soledad & Compañía. Un retrato a voces de Gabriel García Márquez* (Nueva York, Vintage Español, 2014).
- PONIATOWSKA, Elena, «Los Cien años de soledad se iniciaron con sólo 20 dólares» (entrevista, septiembre de 1973), en *Todo México, I* (México, Diana, 1990), pp. 193-215.
- RESTREPO, Gonzalo, *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* (Santa Marta, Universidad del Magdalena, 2019).
- ROCCO, Alessandro, *Il cinema di Gabriel García Márquez* (Florencia, Le Lettere, 2009).
- , *Gabriel García Márquez: Life and Works* (Londres, Tamesis Books, 2014).
- SALDÍVAR, Dasso, *García Márquez: El viaje a la semilla* (Barcelona, Ariel, 2016).
- SANTANA-ACUÑA, Álvaro, *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic* (Nueva York, Columbia University Press, 2020).
- , *Gabriel García Márquez: Vida, magia y obra de un escritor global* (México, El Equilibrista, 2021).
- SILVEIRA, Germán, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019).
- SIMS, Robert L., *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955* (Potomac, Scripta Humanistica, 1991).
- SUÁREZ, Juana, *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali, Universidad del Valle, 2009).
- VILLEGAS Vélez, Álvaro Andrés y CASTRILLÓN, Catalina, «La revista Micro (1940-1949) y la crítica cinematográfica y radiofónica en Colombia» (*Historia y Espacio*, vol. 16, n.º 54, 2020), pp. 209-236.
- VOLKENING, Ernesto, «Gabriel García Márquez o el trópico embrujado» (*ECO Revista de la Cultura en Occidente*, n.º 40, 1963), pp. 273-293.
- ZULUAGA, Pedro Adrián, «La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta: los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán» (*Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 22, 2015), pp. 182-201.

Filmografía

- Drácula* (George Melford, 1931).
- El hombre de la torre Eiffel* (*The Man on the Eiffel Tower*, Burgess Meredith, 1949).
- El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949).
- Flash Gordon un viaje a Marte* (*Flash Gordon's Trip to Mars*, Ford Beebe y Ray Taylor, 1938).
- Flash Gordon Conquista del Universo* (*Flash Gordon Conquers the Universe*, Ford Beebe y Ray Taylor, 1938).
- Han matado a un hombre blanco* (*Intruder in the Dust*, Clarence Brown, 1949).
- Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948).
- Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1949).
- La Invasión de Mongo* (*Flash Gordon*, Frederick Stephani, 1936).
- La langosta azul* (Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, 1954).
- La voluntad del muerto* (Enrique Tovar Ávalos y George Melford, 1930).

Lástima que sea un canalla [AKA *La ladrona, su padre y el taxista*] (Alessandro Blasetti, 1954).
Los cuatrocientos golpes (*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959).
Los tramposos (*Les tricheurs*, Marcel Carne, 1958).
Monsieur Verdoux (Charles Chaplin, 1947).
Sin novedad en el frente (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930).
Tarzán y la diosa verde (*Tarzan and the Green Goddess*, Edward A. Kull, 1938).
Umberto D. (Vittorio De Sica, 1952).
Un carnaval para toda la vida (Álvaro Cepeda Samudio, 1961 y 1986).
Virgen de medianoche (Alejandro Galindo, 1942).

Recibido: 29 de marzo de 2022

Aceptado para revisión por pares: 16 de septiembre de 2022

Aceptado para publicación: 15 de mayo de 2023

LIBROS

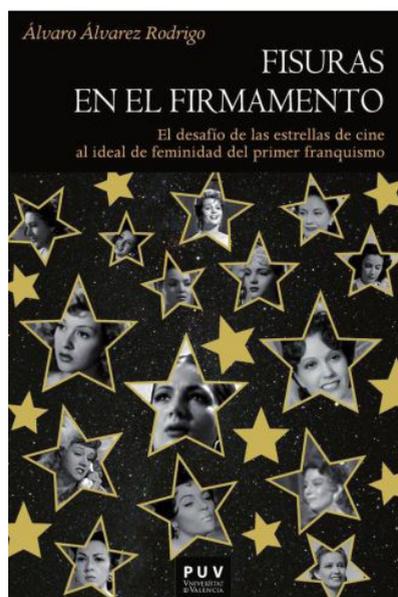
FISURAS EN EL FIRMAMENTO. EL DESAFÍO DE LAS ESTRELLAS DE CINE AL IDEAL DE FEMINIDAD DEL PRIMER FRANQUISMO

Álvaro Álvarez Rodrigo

Valencia

Publicacions de la Universitat de València, 2022

330 páginas



Según la historiografía tradicional del cine español, durante el franquismo cineastas y guionistas lograron transgredir el statu quo con relatos de doble lectura e imágenes de profundidad alegórica. Gracias a ellos el cine de la época no fue un ente granítico y monocorde, sino que sufrió golpes que agrietaron los modelos del catecismo franquista para proponer nuevas formas e ideas. Ahora bien, ¿es posible que esas divergencias se produjeran también desde los cuerpos de los actores y actrices? ¿Puede aventurarse que figuras como Alfredo Mayo, Aurora Bautista, Luis Mariano, Jorge Mistral y Carmen Sevilla fueran algo más que simples títeres en manos de los cineastas o los productores? ¿Podría ser que en sus gestos e imagen pública propusieran, de forma consciente o inconsciente, nuevos modelos de masculinidad y feminidad? En los últimos años, los *star studies* han explorado esa posibilidad, apoyándose en valiosos trabajos previos, como los de Jo Labanyi, Kathleen M. Vernon, Marina Díaz López

y Vicente J. Benet, y propulsándose gracias a los estudios de género, tanto desde el feminismo como desde la perspectiva LGBTQI+. Sin ánimo de exhaustividad, entre los últimos volúmenes publicados cabe destacar el libro de Asier Gil Vázquez *Personajes femeninos de reparto en el cine español. Mujeres excéntricas y de armas tomar* (A Coruña, Vía Láctea, 2021), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)*, editado por Núria Bou y Xavier Pérez (Madrid, Cátedra, 2022) y *Diferentes. Estrellas queer transnacionales y cine musical durante el franquismo* de Santiago Lomas Martínez (Berlín, Peter Lang, 2023). Han huido tanto del acercamiento hagiográfico de biografías y memorias como de la mirada desdeñosa que considera a las estrellas como meros objetos al servicio de la ideología dominante. Y, como efecto colateral, han revitalizado el interés por géneros populares antes despreciados o pasados por alto, caso del melodrama, el musical folklórico, la comedia y el cine histórico.

Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo, de Álvaro Álvarez Rodrigo, llega como resultado e impulsor de esta tendencia centrándose en los casos de Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes. Originado en una tesis doctoral presentada en la Universitat de València en 2019, trabaja a fondo con bibliografía española y extranjera y recurre a textos fuera de los límites de los estudios filmicos, dando a la investigación una envidiable solidez pluridisciplinar. Con un loable rigor, analiza las carreras de las tres actrices desde su debut en la posguerra hasta finales de los años cincuenta; procede una a una, en tres bloques claramente separados, aunque va articulando ligazones entre ellas y en ocasiones las sitúa en constelaciones, tanto en los lindes del cine español como en la esfera internacional. Así ocurre en el encaje de Sara Montiel en un panorama de *sex symbols* esculturales que incluye también a Marilyn Monroe, Brigitte Bardot y Sofia Loren, señalando, sin embargo, su singularidad: que la imagen como bomba erótica nacional se fabricó a raíz de su trabajo en el extranjero, no en su país de origen, aunque después España la incorporara a su propio arsenal mitológico (pp. 199-203).

Rivelles, Montiel y Montes trabajaron dentro de un cine comercial que aparentemente no incomodaba al franquismo, pero una mirada más atenta revela que desafiaron el ideal de feminidad nacionalcatólico con sus personajes, su construcción estelar y aun con sus propias vidas. En este sentido, el volumen acepta incorporar informaciones biográficas, pero solo en la medida en que son útiles para

entender la imagen pública de las actrices, y da a polémicas como la maternidad de Rivelles siendo soltera, o el hecho de que Montes conviviera con el cineasta Edgar Neville sin estar casada, su justa importancia, sin moralismos ni heroizaciones; más bien prefiere escudriñar cómo la prensa de la época jugó en estos casos un papel cómplice que decía lo justo para evitar el escándalo. De hecho, con frecuencia estas figuras femeninas se movían también en territorios ambiguos, difíciles de descifrar, y Álvarez Rodrigo no aspira a dar soluciones o recetas, sino simplemente a detectar lecturas complejas: en sus atentos análisis de las películas, admite las propias dudas, irresolubles dada la polisemia de la imagen filmica y de la figura estelar. Al fin y al cabo, es así como surgían las fisuras que dan título al libro: siguiendo a Aintzane Rincón Díez (*Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014), el autor afirma que «la voluntad de los creadores de proponer figuras no podía impedir que las espectadoras realizaran lecturas alternativas de estas, que daban lugar a fisuras y a una polifonía de significados y reapropiaciones subjetivas» (p. 19). Esa cautela se aprecia, por ejemplo, al abordar la representación de la sexualidad o el deseo femeninos, donde no siempre es fácil determinar dónde acaba la afirmación del propio cuerpo y dónde empieza su cosificación bajo la mirada masculina. En *Fisuras en el firmamento*, las películas son una fuente inagotable de información, pero no la única. Hoy en día, y gracias a los *star studies*, resulta impensable dibujar los contornos de una estrella sin atender a sus declaraciones en entrevistas, sus fotografías en las revistas de actualidad, sus intervenciones publicitarias o sus aventuras en la prensa del corazón. No obstante, pocas veces la atención que se dedica a estos materiales paracinematográficos es tan atenta, detallada y rigurosa como la que tiene Álvarez Rodrigo. Lo sorprendente no es tanto la apabullante cantidad y variedad de piezas que desempolva y analiza, sino la mirada respetuosa y republicana que arroja sobre esos objetos y la luz que saca de ellos. Valga como ejemplo el reportaje-entrevista sobre Conchita Montes realizado por Sarah Demaris, pseudónimo de Sara Barranco Soro, una dirigente de la Sección Femenina de la Falange, que permite abordar tanto la compleja relación de Montes con la prensa como la construcción del espacio doméstico de las estrellas en los medios de comunicación (pp. 251-253). Emerge así, de modo transversal a lo largo del libro, una historia distinta del cine español, una más allá y más acá de las películas. Una historia en la que brillan la revista

Primer Plano, el fotógrafo Gyenes o la periodista Sofia Morales, cuyos diálogos de mujer a mujer con Sara Montiel o Conchita Montes contienen matices de género que el autor se encarga de señalar.

¿Cómo organizar toda esa información ingente, resultado del análisis de películas y de una entrada tan generosa, democrática y observadora en el archivo? La respuesta es sencilla: por orden cronológico. Parece una opción impenitentemente conservadora, pero atención, Álvarez Rodrigo sabe y afirma que la cronología importa: «la imagen de las estrellas tiene una dimensión temporal y sería un error presentarlas como una instantánea estática que no evoluciona, en razón tanto de sus circunstancias personales como del contexto histórico» (p. 30). De este modo, el texto se aparta de las imágenes inamovibles y convierte la cronología en su metrónomo: cada episodio biográfico, cada película, cada fotografía, cada entrevista y cada chisme se analiza en el preciso momento que le corresponde, de modo que el texto avanza a golpe de calendario. Se trata de una opción arriesgada, pues subyuga el relato del autor a las cadenas del día a día, restándole la ligereza de vuelo que el dibujo de una totalidad sí que permite. Sin embargo, en ningún caso la lectura transmite la sensación de que los árboles no dejan ver el bosque, sino que el texto fluye como la atenta observación a cámara lenta del vuelo de un águila, o el acelerado revelador del nacimiento, desarrollo y muerte de las estrellas.

Es precisamente en la cronología donde el volumen nos guarda una interesante sorpresa. Deliberadamente, la introducción esquiva fija un periodo de estudio concreto: se alude al «primer franquismo» sin explicar cuándo empieza ni cuándo acaba. Sin embargo, al abordar los casos de las actrices, Álvarez Rodrigo es absolutamente riguroso: estudia sus carreras desde los inicios en la posguerra hasta 1957. Es un límite autoimpuesto, con tal espartanismo que prácticamente no se dice nada más allá de esta fecha, incluidos los éxitos posteriores de Rivelles y Montiel. El porqué de este año se va revelando poco a poco: es el momento en el que Amparo Rivelles deja España para iniciar su carrera en México, y es el momento en el que Sara Montiel llega a España proveniente de Estados Unidos para presentar *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). En las conclusiones, se juega la última carta: se revela que el 2 de junio de 1957 las noticias que informaban de estos hechos compartieron una misma página del diario *ABC*. «Las dos actrices realizan el mismo viaje, pero en sentido contrario. Evidencian el ascenso al estrellato de una y el ocaso de la otra» (p. 307).

¿Es esta coincidencia una mera casualidad descubierta al final del camino o un encuentro periodístico que puso en marcha el pensamiento del autor? En un volumen cauto, serio y riguroso, esta pregunta queda sin respuesta, de forma juguetona y muy sugerente. Se propone, al fin y al cabo, que las trayectorias de las estrellas no solo abren fisuras en el firmamento, sino que pueden proponer nuevas periodizaciones en la historia del cine español; que 1957 podría ser una fecha clave, el final de algo y el inicio de otra cosa. Se plantea que las estrellas pueden ser las que construyan la historia, y no a la inversa. Y es así, leyendo en el cielo, como Álvaro Álvarez Rodrigo dibuja nuevos mapas y calendarios.

Albert Elduque

NOTICIERO ICAIC. 30 ANS D'ACTUALITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES À CUBA

Nancy Berthier y Camila Arêas (coords.)

París

INA Éditions, 2022

326 páginas

Sous la direction de
Nancy Berthier et Camila Arêas

Noticiero ICAIC

30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba



médias et humanités



Uno de los principales desafíos de los estudios sobre cine en América Latina es el acceso a las fuentes primarias de investigación. Como es sabido, los archivos

audiovisuales producidos en la era analógica se deterioran muy rápidamente, a raíz de la fragilidad físico-química de los materiales con los que fueron fabricados. Las dificultades en torno a su conservación se agudizan en los países con menos recursos, debido a la falta de inversión e infraestructura para los cuidados de estos acervos históricos. Por otra parte, las posibilidades de visualizar contenidos que fueron producidos mediante tecnologías que hoy se encuentran obsoletas, como la proyección de películas cinematográficas, agrega una dificultad y obliga al desarrollo de planes de digitalización para su acceso en el presente. En general, este tema sale a la luz pública a raíz de tragedias como incendios de cinematecas, saqueos de colecciones o estados de abandono y pérdida de la memoria audiovisual en la región. El libro coordinado por Nancy Berthier y Camila Arêas nos permite una aproximación a la trama de recuperación y valorización del archivo cinematográfico de los Noticieros del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), a través de una experiencia que combina los esfuerzos de rescate de archivos claves para la historia del siglo XX, con el desarrollo de campos de conocimiento de excelencia en el ámbito académico y cultural. Bienvenida la reflexión en torno a esta temática, a través de un proyecto que estimula en la comunidad la idea de que el desarrollo de la preservación audiovisual de los archivos latinoamericanos también es posible.

La significación del ICAIC para la historia del cine parece ser un tema indiscutible. Difícilmente una investigación que se proponga comprender la producción de informativos cinematográficos en América Latina entre las décadas de 1960 y 1990 pueda evitar una referencia a esta institución. Tal y como lo expresa este libro, su incidencia fue matricial en muy diversas direcciones, que trascienden ampliamente el impacto político de la Revolución Cubana a nivel internacional en el período. Los métodos y prácticas de producción, las redes de cineastas que se configuraron alrededor de esta experiencia a nivel internacional, la amplitud de espacios, acontecimientos y estrategias discursivas para informar o contrainformar en torno a multiplicidad de hechos locales e internacionales constituyen algunos elementos que otorgaron un lugar singular al ICAIC, más allá de que su archivo íntegro era de difícil acceso hasta el momento previo a esta publicación.

El trabajo que aquí se presenta constituye la síntesis de una experiencia mediante la cual se realizó un plan de acondicionamiento y digitalización de 1493 noticieros

del ICAIC, a los efectos de recuperar su archivo de forma íntegra, en el marco de un convenio entre el Institut National de l'Audiovisuel (INA, Francia) y el ICAIC en Cuba. Como parte de este proceso de patrimonialización del archivo se convocó a investigadores de muy diversas partes del mundo y de distintos campos de conocimiento, a los efectos de que esta serie completa constituyera un cristal para cruzar miradas múltiples de indagatoria en torno a estos noticieros cubanos. Se trata de un ejemplo destacado en el desarrollo de estrategias novedosas para afrontar el desafío de la puesta en valor del cine como fuente para los estudios sobre el pasado.

El resultado de esta investigación ha integrado campos de conocimiento como la conservación y documentación cinematográfica, la historia, los estudios culturales y semióticos, entre otros. No se trata de una compilación de artículos aislados, sino del resultado de una serie de seminarios donde los especialistas fueron convocados a responder preguntas, a partir de la visualización del conjunto de noticieros digitalizados, mediante una conexión a la mediateca virtual del INA (www.inamediapro.com). Así el libro expresa la importancia de que el conocimiento sobre el cine se desarrolle de forma interdisciplinaria, transfronteriza y colaborativa. Generalmente, las dificultades para el desarrollo de planes sistemáticos de recuperación de archivos filmicos tiene como resultado la restauración de films orientados por intereses específicos. Los investigadores o las especialistas en patrimonio histórico «identifican títulos» y, tras esta solicitud, se realizan trabajos de preservación y digitalización. Globalmente, esto redundará en procesos de valorización de piezas en forma aislada y particular.

Por ese motivo, generalmente el universo de lo que volvemos a ver está fuertemente condicionado o mediado por inquietudes específicas previas, teniendo en pocas oportunidades una mirada basada en el análisis integral de una serie de documentación audiovisual completa. En este caso, asistimos a una experiencia singular y destacada de recuperación de un archivo filmico íntegro y la convocatoria a investigadores y especialistas para desarrollar diferentes temáticas, cuyo análisis debía contemplar el conjunto de las producciones de esta organización. Esta metodología permitió brindar una mirada transversal sobre el conjunto de las realizaciones, analizar los cambios y continuidades en el desarrollo de esta experiencia y evitar una mirada fragmentaria o contingente de experiencias de producción audiovisual que, como en el caso de este noticiero, abarcaron tres

largas y controvertidas décadas del siglo XX tanto para la historia de Cuba, como para su inserción en el panorama internacional.

Noticiero ICAIC. 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba (cuya traducción al castellano, en edición expandida, ha sido recientemente publicada por la editorial El hurón azul con el título *Noticiero ICAIC: Memoria del mundo. 30 años de periodismo cinematográfico en Cuba*) es el resultado de proyectos que se han desarrollado en diferentes niveles y tiempos de realización. Las preocupaciones por la recuperación y puesta en valor de los noticieros del ICAIC estimularon una apertura al diálogo en la órbita internacional, a los efectos de encontrar redes de apoyo y sostenibilidad para evitar la pérdida de lo que era claramente identificado como un patrimonio histórico de alta prioridad. El primer hito en este camino está asociado a la declaración del archivo de noticieros ICAIC como Memoria del Mundo por parte de la UNESCO en el año 2009. Tras esta declaración, el Institut National de l'Audiovisuel propuso al ICAIC un plan de recuperación del conjunto de films que formaban parte de este acervo. El convenio firmado en 2012 permitió el inicio de actividades de recuperación, que se fueron perfeccionando y ajustando en sus distintas etapas de concreción. Desde el punto de vista de la identidad cultural del proyecto de archivo, un aspecto bastante sensible en la gestión del patrimonio histórico, los acuerdos permitieron integrar las preocupaciones de ambas partes, buscando que el beneficio de recuperación patrimonial tuviera como principal objetivo el contacto integral con esta experiencia cinematográfica y cultural cubana.

En un segundo momento, poco tiempo antes de iniciarse la pandemia, Berthier y Aréas, con la colaboración de Laure Pérez, convocaron a un conjunto de investigadores y especialistas reconocidos en el estudio del cine cubano y latinoamericano del período, procedentes de Francia, Portugal, España, Argentina, Brasil, Chile y Cuba, para el análisis del conjunto de este fondo documental. Si bien se trata de una publicación de carácter colectivo, la metodología propuesta para la realización de este proyecto mantiene un hilo conductor común: las interrogantes sobre un crisol de temas deben ponerse en diálogo con el conjunto del archivo disponible. Este proceso permite contrastar las preguntas de investigación, con las estrategias de descripción y catalogación de la base de datos propuestas desde el INA.

Por otra parte, las responsables del proyecto desarrollaron el Blog *Recherche collective sur le Noticiero ICAIC*

en hypotheses.org, con el objetivo de dar cuenta del proceso de investigación y ampliar los dispositivos de colaboración, más allá de la publicación propiamente dicha. Así, la disposición del archivo tanto en Francia como en Cuba y la documentación del proceso de investigación posibilita al lector ampliar los elementos expresados a lo largo de los artículos y tomar contacto con el conjunto de encuentros, seminarios y discusiones que se llevaron a cabo. Por ese motivo, esta publicación no configura el resultado cerrado de un proyecto de investigación, sino que busca abrir diferentes líneas hacia el futuro.

Este trabajo está dividido en cuatro partes. La primera está centrada en los diversos aspectos asociados al contexto de producción del archivo propiamente dicho, así como al proceso de patrimonialización del mismo. Diferentes componentes permiten poner en perspectiva histórica la recuperación de este acervo, evitando una mirada laudatoria y monumental. Por el contrario, se ha buscado desmontar e historizar los diferentes aspectos que insertan los noticieros del ICAIC, en un conjunto de tradiciones vinculadas con la producción de informativos cinematográficos en Cuba desde comienzos del siglo XX. A su vez, los detalles en torno a los procesos de recuperación permiten identificar los diferentes procesos tecnológicos de producción cinematográfica que estuvieron materialmente en juego y que permiten comprender desde una perspectiva arqueológica el acervo material propiamente dicho.

La segunda y la tercera parte del libro abren un abanico de temáticas sobre las cuales diferentes hipótesis de investigación se hacen posibles. Los primeros artículos, agrupados bajo el título «La vida nacional bajo el prisma de una revolución en marcha» refieren a temas directamente asociados con la historia de Cuba a posteriori de la revolución, como la educación, la salud, el lugar de la mujer, la economía, la cultura en sus muy diversas expresiones, así como el desarrollo cinematográfico desde un punto de vista específico. Los diferentes trabajos analizan los cambios y continuidades en relación a las informaciones brindadas en torno a los diferentes temas y las operaciones discursivas en torno a estas transformaciones para su comunicación a la población.

Un segundo conjunto de artículos se agrupan en torno a la «Vocación internacionalista del NIL en tiempos de polarización política». Si bien la influencia del Noticiero ICAIC a nivel internacional era conocida por su actividad contrainformativa y el apoyo a las redes de produc-

ción cinematográfica que buscaron contrarrestar las noticias divulgadas por las grandes agencias internacionales durante el período de la Guerra Fría, los artículos de esta sección contienen algunos de los temas menos conocidos por las investigaciones previas, asociados a una prolífica producción cuyas imágenes resultan en muchos casos de carácter completamente inédito. Los vínculos entre Cuba y la Unión Soviética, los recursos múltiples desde el punto de vista cinematográfico para la configuración social de Estados Unidos como enemigo, la mirada de los informativos cubanos frente a procesos claves en los combates del Tercer Mundo durante la larga Guerra Fría como los casos de Chile, Angola, Argelia y Vietnam permiten recorrer las grietas y las contradicciones de la posición internacional de Cuba y descomponer las continuidades en materia de dependencia que caracterizaron su trayectoria luego del proceso revolucionario. Finalmente, la mirada de Cuba sobre Francia asume el difícil desafío de poner en espejo esta experiencia singular de recuperación de un patrimonio audiovisual en el que identidad e independencia cultural no dejan de ser objeto de debate permanente.

Finalmente, la última sección refiere a la construcción de Fidel Castro y Ernesto Che Guevara como líderes de la revolución a través del discurso de los noticieros. El libro busca desmenuzar el discurso producido por los noticieros en sus muy diversas dimensiones, y patrimonialización no es sinónimo de monumentalización. Se trata de miradas analíticas que permiten insertar la experiencia informativa del ICAIC en el conjunto de formas discursivas de la época. Igualmente, los destacados académicos que colaboraron en este proyecto muestran una sensibilidad en torno a esta experiencia cinematográfica cubana, en el sentido de comprender estos esfuerzos históricos en favor de un proyecto global de cambio social. La preocupación por recuperar este patrimonio audiovisual y volver a mirar esta experiencia es un estímulo para dar visibilidad a expresiones cinematográficas que se expresaron en y por un mundo distinto. Sin duda, *Noticiero ICAIC* configura una obra que abre expectativas para una historia del cine nutrida de fuentes que se recuperan mediante esfuerzos colaborativos, y que permiten organizar nuevas narrativas en torno al pasado y al presente de la memoria audiovisual.

Isabel Wschebor

EL YO EN LAS SERIES. IDENTIDADES EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN CONTEMPORÁNEAS

Raquel Crisóstomo Gálvez

Barcelona

Editorial Laertes, 2021

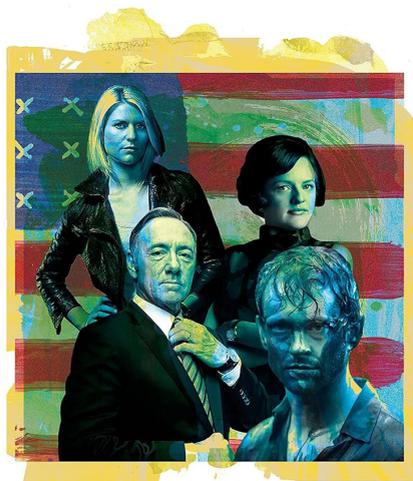
229 páginas

Raquel Crisóstomo Gálvez

EL YO EN LAS SERIES.

Identidades en las series de
televisión contemporáneas

LAERTES



En una de las más llamativas ficciones seriadas —a uno ya le cuesta llamarlas todavía series de televisión— del último año, *Separación* (*Severance*, AppleTV+, 2022-), la aparición de un libro titulado «The YOU YOU are» —que podría traducirse como «el TÚ que TÚ eres»— hace tambalearse el mundo de todos sus protagonistas. La serie plantea uno de los más sugestivos puntos de partida que se recuerdan: en un aséptico e indeterminado futuro, la inserción —voluntaria— de un chip en nuestro cerebro nos permitirá disgregar nuestra personalidad del trabajo de la de nuestra vida familiar. En otras palabras: al iniciar nuestra jornada laboral olvidaremos completamente quiénes somos fuera de las paredes de nuestro despacho; cuando llegue la hora de regresar a nuestros

hogares, jamás nos llevaremos el trabajo detrás. Dos identidades completamente dissociadas, dos personas distintas que nada saben el uno del otro. En los tiempos que corren, donde la era post-pandémica ha normalizado la irrupción de lo laboral en el espacio privado y las nuevas profesiones ya no entienden de espacios ni geografías, una excelente serie como *Separación*, a medio camino entre *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-) y *Cypher* (Vincenzo Natali, 2002), se atreve a hacernos fantasear con un trayecto en ascensor —cómo olvidar los trasiegos amorosos que sucedían en ellos en la inagotable *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC, 2005-)— conmutador de identidades: al entrar en él por la mañana nos convertimos en el «yo» del trabajo y cuando lo tomamos para salir del edificio nos convertimos en el «yo» de fuera, cuyos apelativos juguetones reciben el nombre en la serie de nuestros «fuéris» o nuestros «dentris».

Este *cold open* dedicado a *Separación* nos sirve para destacar la cuestión más meritoria del reciente libro de Raquel Crisóstomo a la par que para detectar su más frustrante losa. *Separación*, como también *Irma Vep* (Olivier Assayas, HBO, 2022), son probablemente las dos mejores series del último año y ambas versan sobre la identidad, sobre la construcción del yo y sobre las relaciones con la alteridad, todo ello cuestiones absolutamente transversales y primordiales en el trabajo de Crisóstomo. Dicho de otra forma: aquello de lo que trata el libro está a la orden del día y para ahondar en ello sus páginas transitan un recorrido profuso y serpenteante por cómo tantas y tantas ficciones de los últimos años han participado de esta temática. Lo hace con un acertado tono entre la incuestionable aproximación cinéfila/seriéfila y el acomodo académico de una bibliografía sólida. ¿Cuál es, pues, el problema? Pues algo que se escapa a la autora y un mal del que adolece —y al que nos hemos de resignar quienes nos dedicamos a ello en nuestras clases— la ficción seriada: el estúpido yugo de la actualidad. Ni *Separación* ni *Irma Vep* están tratadas entre sus páginas. Ni tantas otras de recientísimo ni futuro cuño, claro. Esto es algo que, por desgracia, nunca pesa en los estudios sobre cine. Uno puede escribir sobre Hitchcock o sobre *Ciudadano Kane* eternamente, y nadie discute su vigencia ni espera que se hable de lo último que ha visto. Sin embargo, para quienes trabajamos las series, o estás a la última o ya pareces un dinosaurio. De esto tienen buena culpa los ajetreos impuestos por las tendencias que sugieren las omnipresentes plataformas, un considerable desinflado de la edad de oro de sus grandes

propuestas y también cierta desaparición de las *water cooler conversations* —un término anglosajón utilizado para referirse a las conversaciones que se mantienen en espacios comunes del entorno laboral, como alrededor de la máquina de agua, en la que los compañeros de trabajo suelen hablar de temas triviales y populares, como del último episodio de la serie de moda. Esto es algo que sucedía con series como *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, 1990-1991) o *Perdidos* (Lost, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, 2004-2010) pero que está desapareciendo por la dificultad de coincidir de forma global y planetaria en el seguimiento de las mismas series—. Es decir, que ante la hipertrofia de la oferta audiovisual ya nadie vemos las mismas series para comentarlas.

Si superamos este bache encogiéndonos de hombros, *El yo en las series* es un libro que demuestra un vastísimo conocimiento por parte de la autora de las series de ficción de las últimas décadas, donde se agradece el equilibrio entre las series de referencia obligada —esas que no pueden faltar, como *Mad Men* (AMC, 2007-2015) o *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) — con paso por otras que parecen olvidadas pero que necesitan reivindicarse —como *Alias* (ABC, 2001-2006) o *True Blood* (2008-2014)— y que llega hasta maravillas como *La maldición de Hill House* (Netflix, 2018). Qué pena que, como suele suceder con volúmenes de estas características, uno encuentre tantos títulos sobre los que leer, pero tan poca profundidad analítica en algunos de ellos. Apenas un ligero paseo de dos líneas sobre la casa es lo que podemos leer de esta serie de terror de Mike Flanagan. Claro que esta limitación viene predeterminada porque no se trata de ningún monográfico, sino de todo lo contrario: un sugerente itinerario sobre cómo las identidades se construyen y se reflejan en la relación entre las ficciones y el espectador donde las series —y algunas películas— se van conectando y todos los planteamientos y argumentaciones fluyen en su desarrollo. Raquel Crisóstomo ofrece además una extensísima bibliografía —inequívoca muestra de que estamos ante un texto engendrado en la academia y no en el divertimento divulgativo— pero cabe detectarle un *debe*: cómo un volumen que se ocupa del «yo» y de la «identidad» no trasluce un mayor peso de la aportación del psicoanálisis. Valiente y costosa afrenta esta pero que, sin duda, habría arrojado una mayor profundidad y complejidad al texto.

El yo en serie está estructurado en una introducción,

cuatro capítulos y quinto epígrafe a modo de epílogo. El capítulo más extenso es el denominado SER(I)ES, donde la autora explora los tipos de yo en la serialidad contemporánea. Precisamente en él se desarrolla la noción del «yo craquelado», identidad que Crisóstomo dibuja acompañando el trazo de algunos de los personajes más fascinantes y mejor escritos de los últimos tiempos. Desde Tony Soprano a Don Draper, desde Lenny Belardo a Hannibal Lecter, el libro propone un discurrir admirablemente fluido por todo tipo de producciones seriadas haciendo un truco de prestidigitación a partir del cual cada título parece llevar indefectiblemente al siguiente por arte de magia (retórica). La terminología (mucho de ella anglosajona) y los extranjerismos están en todo momento acompañados de sus referencias bibliográficas originales y cuando se habla sobre conceptos como el «doppelgänger», la autora puede traer a propósito tanto la eterna *Twin Peaks* como *Fringe*, y si se trata del autómata, del Golem o del «yo artificial», las páginas del volumen viran hacia *Westworld* o hacia *Penny Dreadful* con abrumadora naturalidad. Esto solamente se consigue con un vasto conocimiento tanto del ingente panorama de las series de televisión como con una abrumadora capacidad de catalogación, categorización, orden mental y etiquetado de todo ese panorama en un corpus teórico que se tiene también extraordinariamente controlado y trabajado. El yo en serie es un variado y saludable menú de series de televisión salteado de conceptos teóricos, narrativos y literarios; un apetitosísimo ágape que se sienta, desde ya, en el banquete de los más ricos libros sobre series de televisión publicados en español.

En resumen, el volumen de Raquel Crisóstomo editado por Laertes viene a sumarse a una colección de libros, la bautizada *hitchcockianamente* como Kaplan, con temáticas diversas sobre el cine y las series donde hay cabida para los grandes nombres del campo —Sánchez Noriega, Cascajosa, Diez Puertas...— y otros estudios tremendamente reivindicables, como el de Quim Díaz *El título es el principio del film: una aproximación a la historia de los títulos de crédito cinematográficos* o, sin ir más lejos, este mismo *Yo en las series: identidades en las series de televisión contemporáneas*, que el lector hará bien en adquirir y devorar como si de un *binge watching* se tratara.

Iván Bort

REFOCUS: THE FILMS OF JOCELYN SAAB. FILMS, ARTWORKS AND CULTURAL EVENTS FOR THE ARAB WORLD

Mathilde Rouxel y Stefanie Van Der Peer (eds.)

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2023

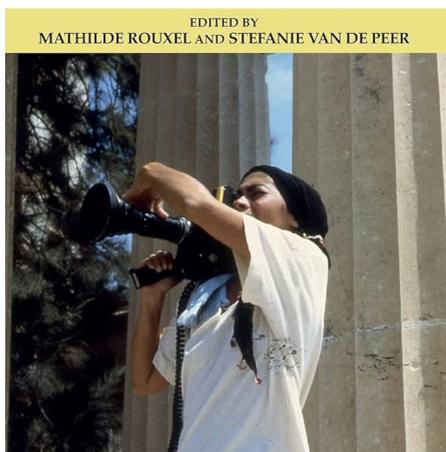
204 páginas



ReFocus

The Films of
Jocelyne Saab

Films, Artworks and Cultural Events for the Arab World



El libro *ReFocus: The Films of Jocelyne Saab*, editado por Mathilde Rouxel y Stefanie Van Der Peer, recorre las películas de esta autora libanesa fundamental y poco convencional, mientras presenta un retrato complejo y rico que explica el continuo proceso de construcción y destrucción del Oriente Medio árabe contemporáneo que, sin nostalgias y desde las resiliencias múltiples, han tenido que inventar las cineastas y las ciudadanas de los países que lo conforman.

Jocelyne Saab estudió economía para complacer a su padre. Podría haber respondido a un perfil de mujer libanesa cristiana rica alejada de la realidad. Sin embargo, desde sus primeros trabajos como reportera comisionada por varias agencias parisinas, recorrió todo Oriente Medio con su cámara al hombro. Así retrató, desde

la perspectiva de una de las pocas mujeres reporteras que abrió una brecha en un trabajo masculinizado, un mundo en continuo cambio y bajo amenaza constante de una violencia extrema, dando voz siempre a los más desfavorecidos. Saab realizó más de quince reportajes y documentales para televisiones de todo el mundo en torno a la guerra civil libanesa, que no solo vivió y documentó sino en la que tomó partido al dejar testimonio de las masacres y las resistencias de los más vulnerables. Saab fue reportera de guerra y de causas, pero también cineasta, con títulos inolvidables como *Une Vie Suspendue* (*Una vida suspendida*), seleccionada en la Quincena de Realizadores de Cannes en 1985 bajo el título *L'Adolescente sucre d'amour* (*Adolescente, azúcar de amor*), que se rodó en plena guerra, y *Il était une fois, Beyrouth: Histoire d'une star* (*Érase una vez, Beirut: historia de una estrella*, 1994); *¿Qué está pasando?* (2009) y de otro tipo de obras como *Strange Games and Bridges* (2007), una videoinstalación presentada en Singapur, en torno a la violencia ejercida por Israel en el Líbano en 2006. La obra de Saab en su conjunto, tal y como se analiza y recorre en este libro escrito a muchas manos —desde sus proyectos televisivos hasta sus propuestas más arriesgadas formalmente—, representa uno de los archivos más importantes, no solo de la memoria libanesa, sino de la de todo el mundo árabe. En Saab interseccionan múltiples identidades que son inherentes a su ser pero que son y fueron cuestionadas: ser mujer, cristiana, revolucionaria, de izquierdas, rica pero preocupada y consciente por las duras condiciones de vida de sus conciudadanos. Así, Saab dedicó su vida y obra a revelar Líbano a los libaneses en contra del olvido, la moneda de cambio oficial desde que en «1991, el parlamento libanés promulgó una ley de amnistía aplicable a todos los crímenes de guerra cometidos entre 1975 y 1990, relegando así el sufrimiento inconmensurable de traumas a menudo profundos a la memoria individual, en lugar de desarrollar un trabajo colectivo de memoria» (p. 20).

Saab formó parte de la generación de Nuevos Cineastas Libaneses, entre los que el libro señala y recuerda especialmente a Maroun Bagdadi y Bourhane Alawieh, dos titanes que lograron producir cine en mitad de las condiciones más difíciles. Aunque hubo muchos otros, lo cierto es que las dificultades para no solo producir las películas y distribuirlas, sino también conservarlas —debido a las condiciones de guerra total que desplegó y sigue desplegando Israel en contra del legado cultural libanés—, han hecho que las películas de, especialmen-

te, estos tres cineastas se hayan convertido con el paso del tiempo en «valiosísimos documentos» (p. 20) de un período que ha querido olvidarse, y cuyo olvido solo llevaría al olvido de las víctimas y a la posible repetición de algo que —como parece recordarnos Saab desde cada película— sería mejor que no se repitiera nunca: las guerras civiles múltiples que asolaron al Líbano y a sus habitantes.

Como señalan en la introducción Rouxel y Van der Peer, «Saab construyó un legado» (p. 24), y este libro es un testimonio que permite al cine —una forma de legado siempre con un punto inmaterial— convertirse en perenne, pues la luminiscencia y lo efímero se convierten en memoria al hacerse texto. En el libro, escrito por tantas manos y mentes, se entretreje un retrato y una memoria poliédrica que arropa de forma acertada el legado de Jocelyn Saab, a quien presentan muchos de los autores (especialmente los del primer capítulo) no solo como una cineasta admirada por su trabajo, que rompió las fronteras entre la ficción y el documental, sino como una amiga cercana. El libro mantiene así un tono íntimo que reflexiona en torno a una profesional y su trabajo, pero también en torno a Saab como persona. Como demuestra este volumen, Saab produjo su obra desde un punto de vista personal y emocional político muy claro y determinado. Sus películas, imbuidas del espíritu de cine documental y de reportaje, confrontaron la realidad retratándola desde un lugar concreto: la izquierda panarabista crítica con todo y consigo misma, sin nostalgias y hacia una construcción de la(s) resistencia(s) contra el imperialismo y las dictaduras propias.

El libro arranca con una entrevista personal llevada a cabo por Olivier Hadouchi (pp. 19-36) con la cineasta, una introducción que contextualiza profunda y concretamente el trabajo de Saab en el corazón de un Líbano adicto a la amnesia.

Divido en cuatro partes, la primera es una suerte de presentación a profundidad de la persona de Saab, que ubica a la cineasta en mitad de una situación árabe compleja y entrelazada, en la que la historia política de los países, la cultura y la política eran una. En este contexto, Saab se erige en una representación diáfana de la unión entre estas esferas, adoptando un punto de vista panarabista total que parecía decir: «si es sobre el mundo árabe, me interesa y pertenezco». Los otros tres apartados del libro, con distintos artículos de varios autores, se centran en la actitud ciertamente comprometida y el papel activista de Saab. El segundo apartado habla de su papel en la

guerra civil libanesa, algo que marcó absolutamente su filmografía, y la tercera parte analiza desde una perspectiva de género su trabajo. En la cuarta y última parte se aborda la forma de Saab de hacer cine, siempre poética y alejada de los convencionalismos, con la que construyó una filmografía de autora. A lo largo del libro, quizás uno de los temas que resuenan y diferencian su obra es el amor y respeto que Saab sentía hacia la infancia, por su vulnerabilidad e inocencia, pero también por su verdad —quizás, el gran tema en su filmografía—.

Cabe señalar cómo en el capítulo «Hanging gardens» (pp. 51-69) Joan Grandjean presenta la otra cara de la resistencia de Saab. Tras *Dunia* (2005), probablemente su película con mayor eco internacional, Saab tuvo dificultades para conseguir financiación para realizar otras películas; algo que demuestra cómo la censura tácita no solo de los gobiernos colonialistas, sino de los gobiernos árabes locales, silencian y han silenciado también las carreras de los autores mermando las posibilidades de producir un cine más crítico que ayudara a apuntalar mayores libertades civiles. Parece absolutamente acertado, en consonancia con esta recuperación de la figura de Saab en esta publicación, no solo hacer un recorrido por el cine de Saab, sino realizar una parada reflexiva y profunda en torno a la forma poética de narrar que marcó un lenguaje propio. En efecto, Saab desarrolló un lenguaje híbrido, a medio camino entre el cine documental, la ficción y el cine experimental, cuyo legado ha sido retomado por los cineastas que conforman el nuevo cine libanés.

Este libro fundamental se suma a la corriente de recuperar, revisar y documentar a las mujeres que han construido activamente un legado cultural —y, específicamente, audiovisual—, no solo en Oriente Medio, sino para la historia del cine universal. En este sentido, libros como este permiten que las memorias y legados de estas mujeres no sean obras suspendidas —haciéndonos eco aquí del acertado título de una de sus películas— pues, al recogerlas, serán recordadas.

La revisión del legado cinematográfico de Saab es, definitivamente, un ejercicio de resistencia que reivindica el humanismo, no solo como posibilidad, sino como única alternativa para seguir existiendo, a pesar de todo. Saab era una cineasta consciente de la condición postcolonial de su entorno, que daba un paso más allá para construir trinchera desde su cámara. Su cine no solo documenta, sino que dignifica la resistencia de los habitantes de una ciudad, casi siempre Beirut, constantemente amenazada.

Los autores de los distintos capítulos hacen referencia a los espacios que están desapareciendo y cómo Saab los rescata al mostrarlos, los redignifica a través de su presencia en cámara, y les da un valor. Películas que son lucha y resistencia, crónicas de vidas suspendidas que, a pesar de todo, merecen la pena ser vividas. Saab retrata los absurdos de la destrucción, pero también lo delicada que es la resistencia diaria de los civiles y, como señalan estos autores, cada una de sus películas atesora momentos que son un homenaje a ello.

Son muchas las frases en torno a Saab recogidas en este libro que se quedarán en la memoria de los futuros lectores pero, definitivamente, hay una que contiene las resonancias fundamentales del cine de Saab: «la experiencia de la pérdida crea nuevas realidades». La recojo aquí

para cerrar esta breve reseña sobre una obra fundamental para entender Oriente Medio y sus medios de resistencia artísticos, pues precisamente pone de manifiesto cómo las pérdidas múltiples, un pulso constante en el Oriente Medio contemporáneo metido de lleno en las luchas y realidades postcoloniales, no solo se traducen en destrucción y erradicación, sino en la generación de estrategias alternativas usadas para sobrevivir. Los artistas y cineastas, con Saab a la cabeza y de forma pionera, creen que merece la pena documentar para recordar al ser humano levantino, que a pesar de todo sigue existiendo, una forma de resistencia doble y exitosa: inventarse estrategias para resistir y documentarlas.

Laila Hotait

LA MUERTE EN LOS OJOS. QUÉ PERPETRAN LAS IMÁGENES DE PERPETRADOR

Vicente Sánchez-Biosca

Madrid

Alianza Editorial, 2021

301 páginas



La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador, el nuevo libro del historiador e historiador de imágenes Vicente Sánchez-Biosca (la doble competencia es importante), actúa sobre el lector incluso antes de abrirlo. La portada lleva la fotografía de Hout Bophana, la revolucionaria camboyana asesinada en 1977 y sobre quien el documentalista Rithy Panh realizó un film en 1996. En la imagen, Bophana mira a la cámara de su perpetrador, atravesando la mirada de la persona que sostiene el libro (el análisis de la producción, circulación y reapropiación de esta imagen es el tema del último capítulo). La decisión de incluir esta fotografía en la portada es significativa porque anticipa la compleja relación que tenemos con las imágenes, en

especial, con aquellas que nos miran. Después, cuando uno abre el libro y comienza a leer, se entiende que tal relación está justamente en el centro del asunto, porque Sánchez-Biosca entiende a las imágenes como objetos que *actúan* sobre el espectador, en la manera en que interpelan a su destinatario. Esto es especialmente el caso, argumenta el autor, con las imágenes de perpetradores. El concepto de «imágenes de perpetradores» fue introducido por Marianne Hirsch en 2001 en relación con fotografías del Holocausto y a lo que llama «la mirada nazi» («the Nazi gaze»). En el trabajo de postmemoria, es decir, el trabajo de «adoptar» las experiencias traumáticas de otros e inscribir las «heridas» en la historia de vida de uno, Hirsch se pregunta cómo se puede mirar estas imágenes sin reproducir la mirada del sujeto que las produjo ni ser nuevamente traumatizadas por ellas, y si esto es siquiera posible. Sánchez-Biosca retoma el concepto en un contexto más amplio y actualizado — que incluye imágenes creadas en otros ámbitos distintos al Holocausto—, para responder a esta inquietud. *La muerte en los ojos* propone un método crítico de análisis de las imágenes de perpetradores desde un trabajo principalmente investigativo, histórico y arqueológico. El libro está dividido en dos partes. La primera se titula «Del odio en imágenes. Para una crítica de las imágenes de perpetrador», y la segunda «Tres escenarios, tres conflictos. El sueño de matar dos veces». La primera parte contiene dos capítulos, «De las imágenes de atrocidades a las imágenes de perpetradores, atavismos de la mirada», en la que el autor establece un lenguaje y vocabulario de la imagen, seguido por «La enunciación visual de los perpetradores. Propuestas metodológicas de análisis», donde el autor establece el marco teórico de su investigación, propiamente los estudios de la fotografía y estudios de imágenes de violencia (la autora norteamericana Susan Sontag es un referente importante aquí debido a que ha contribuido a los dos campos con su *Sobre la fotografía* de 1973 y *Ante el dolor de los demás* de 2003), para luego describir y detallar las preguntas que forman parte del método de análisis que propone el autor. Estas preguntas se pueden entender como estratos de análisis, que cada vez van profundizando en distintos aspectos de la imagen: por un lado, de «la vida de la imagen», incluyendo el contexto en la cual fue producida, los modos de producción y las intenciones de su producción; y, por otro, en los usos de la imagen en sus distintas migraciones y apropiaciones por otros discursos.

Sánchez-Biosca tiene cuidado de no ofrecer una fórmula para entender las imágenes de perpetradores, puesto que, como bien señala, cada una de estas imágenes es «única e irreductible». Sin embargo, por más única que sea, el autor nos advierte de que cada imagen también es «potencialmente recurrente», lo cual revela la urgencia de formar historiadores capaces de analizar esta clase de imágenes. A contrario de una fórmula, el método de análisis del autor —detailed punto por punto y variante por variante— ofrece un sistema que puede ser reproducido por otros investigadores e historiadores y, a su vez, que permite la flexibilidad y por extensión, quizás, también la sensibilidad necesaria para observar, analizar y contemplar la singularidad de la imagen.

Es así como la segunda parte del libro ofrece el análisis de tres «escenarios» distintos: el primero, Madrid y Barcelona en julio de 1936; el segundo, el gueto de Varsovia en mayo de 1942; y el tercero, un centro de detención y tortura en Phnom Penh en los años 1976-1978. En esta parte del libro Sánchez-Biosca pone en práctica el sistema que ha defendido en la primera, demostrando cómo se puede aplicar a la investigación de las imágenes de perpetradores y revelando las formas en que estas imágenes se comienzan a abrir al historiador-investigador. Comprometido al desarrollo de una mirada crítica, el autor toma una posición ética y política frente a este tipo de imágenes, en resistencia a cierto uso «parásito» de la imagen, es decir, a una manera de estudiar las imágenes que —como señala el autor— lucra de «la industria de la historia, el turismo del pasado que funciona a través de la emoción, el afecto, las pasiones, la nostalgia, la indignación e ira» (p. 121). En su análisis, Sánchez-Biosca se aleja efectivamente de una relación más afectiva y sensorial con la imagen. En ese sentido, es enriquecedor leer este libro y ver las películas y obras de arte creadas desde otros puntos de vista y posicionamientos frente a la imagen. Por ejemplo, se puede leer el capítulo cinco acompañado de la visualización del documental de Rithy Panh sobre el mismo tema, *Bophana. Une tragédie cambodgienne* (1996); leer el capítulo cuatro sobre el gueto de Varsovia con la visualización de *Respite* de Harun Farocki (2007), film-ensayo que reutiliza material de

archivo filmado en 1942 en un contexto similar. Así fue cuando se presentó el libro por primera vez en Madrid en abril de 2022. El lanzamiento del libro fue acompañado por un ciclo titulado «Imágenes de perpetradores» comisariado por el autor en el Cine Doré, con películas de Chris Marker, Harun Farocki, Mirjane Karanovic y Errol Morris, entre otros. El cine, al igual que exposiciones de arte y de fotografía, complementa muy bien a las páginas escritas por Sánchez-Biosca. Este es un libro que acompaña al trabajo artístico y que permite seguir explorando la historia de las imágenes de perpetradores desde otros puntos de vista.

La muerte en los ojos dialoga con y contribuye a los estudios de perpetradores (*perpetrator studies*), desde el punto de vista de las imágenes producidas por perpetradores. Por esta razón es un texto que interesará no únicamente a historiadores de atrocidades o a lectores interesados en asuntos de derechos humanos, genocidios y violencias de masas, sino también a historiadores de imágenes y lectores enfocados en estudiar la imagen documental, incluyendo su producción, circulación, y reapropiación. El libro también contribuye a pensar en cómo han ido cambiando estas imágenes a lo largo del tiempo y en relación con los avances tecnológicos y cambios mundiales. Sobre este punto, Sánchez-Biosca presta atención particular a los videos producidos por ISIS-Dáesh. En muchos sentidos, estos videos se escapan de las convenciones de las imágenes de perpetradores: son imágenes «profesionales» (y no necesariamente *amateur* como las de otros tiempos); son imágenes expuestas (y no ocultadas o clandestinas), hechas para un público amplio y diverso (y no para los mismos creadores), entre otras diferencias que señala el autor. Justamente por esto es importante entender las imágenes de perpetradores como imágenes que fluctúan y se transforman, dependiendo de los nuevos contextos. *La muerte en los ojos* ofrece un sistema para poder analizar estas imágenes de perpetradores, no solo las del pasado, sino también las que vendrán, en todas sus formas.

Libertad Gills

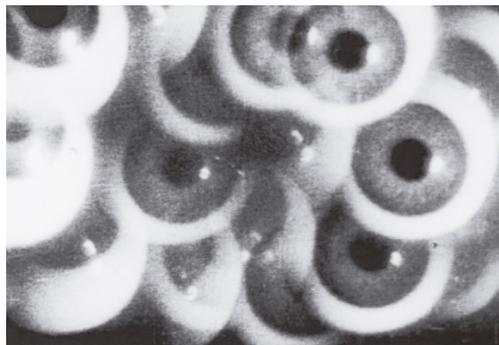
LA REVUELTA EN LA MIRADA: LAS IMÁGENES DEL TIEMPO EN EL CINE DE VANGUARDIA EUROPEO DE LOS AÑOS VEINTE

M.^a Soliña Barreiro

Zaragoza

Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022

428 páginas



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

M.^a SOLIÑA BARREIRO
LA REVUELTA EN LA MIRADA:
LAS IMÁGENES DEL TIEMPO EN EL CINE
DE VANGUARDIA EUROPEO DE LOS AÑOS VEINTE

La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte (2022) de Soliña Barreiro es un libro editado por la Universidad de Zaragoza como parte de la Colección «Luis Buñuel. Cine y Vanguardias». El texto, que deriva de la investigación doctoral de su autora, se enfoca en la revisión puntual de las manifestaciones cinematográficas de las vanguardias europeas de la década de 1920. Para ello, Barreiro eligió un *corpus* heterogéneo, compuesto por una serie de ejercicios exploratorios y puestas en crisis de las narrativas y formas comerciales de la imagen en movimiento a partir del escrutinio de sus cualidades formales, físicas y materiales.

Ejemplo de ello son las obras de Fernand Léger, René Clair, Dziga Vertov, Sergei M. Eisenstein, Walter Ruttmann y Luis Buñuel, entre muchos otros. Estas obras dan cuenta de las extensas e intensas búsquedas de poetas, escultores y otros artistas, que no necesariamente se formaron en el campo del cine, por enriquecer sus prácticas, lo cual derivó, como es bien sabido, en una experimentación casi autónoma con el medio filmico. Para Barreiro, aquello que tienen en común todos esos ejercicios audiovisuales es una aproximación al tiempo como factor fundamental de la constitución del sentido y la experiencia fragmentada de la Modernidad; una temporalidad que se aleja de la teleología ilustrada del progreso.

La selección de más de 200 filmes que componen la filmografía del libro deja ver claramente las inquietudes de su autora. Estas van más allá de la revisión superficial de las películas estrictamente consideradas como producciones de la primera camada vanguardista europea. Por el contrario, se expanden hacia sus límites con el cine comercial de la época y, más aún, hacia las relaciones entre práctica artística y reflexión conceptual, como evidencia el trabajo de ciertos cineastas empeñados en hacer de sus imágenes manifestaciones teóricas. Así pues, la rigurosidad, riqueza y minuciosidad de los análisis realizados a lo largo de las más de 400 páginas que componen esta obra permiten entender la importancia y valor del cine no comercial como la síntesis de una mentalidad de época, derivada del nacimiento de una nueva forma de vida atravesada por el avance tecnológico, la cientificidad y la aceleración.

El libro consta de once capítulos divididos en tres partes y un epílogo, acompañadas por un prólogo de François Albera. En todos ellos, la autora echa mano de los planteamientos de Eisenstein, Léger y Artaud y las reflexiones filosóficas de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Georg Lukács. Ello permite a la investigadora desarrollar diversas problemáticas, relacionadas con las múltiples figuras y formas que tomó el tropo del tiempo en el cine europeo de índole experimental.

En su sección introductoria, «Toda la historia debe ser incendiada», el trabajo de Barreiro delimita su objeto de estudio y, por lo tanto, sus intereses teóricos y metodológicos. Para ello se sirve de la filosofía de la modernidad de Benjamin y de dos de sus figuras más representativas: el trapero y el *flâneur*. Bajo estas coordenadas, la autora aventura su hipótesis de trabajo: «el cine de vanguardia de los años veinte recoge todas las temporalidades alter-

nativas que la modernidad da a luz y que la ideología de tiempo lineal, progresivo y teleológico venido de la Ilustración rechazaba sistemáticamente» (p. 17). En otras palabras, para la autora, los tiempos heterogéneos que las otras formas cinematográficas modernas desecharon se convirtieron en la herramienta estética fundamental del cine de vanguardia, pero también en una forma de resistencia y subversión frente a los cánones narrativos y formales imperantes en las cinematografías comerciales del momento.

Al inicio de esta sección la autora plantea la idea del reconocimiento de la figura del vanguardista en relación con aquellas figuras benjaminianas. A través de sus recorridos por las calles, plazas y pasajes de la ciudad moderna, los cineastas asimilados a las figuras del trapero y el *flâneur* lograron condensar sus movimientos en múltiples imágenes, sin ser absorbidos por la lógica masiva y mercantil de la sociedad. Así, de acuerdo con Barreiro, los cineastas se encargaron de la recolección de aquellos despojos del tiempo propio de la racionalidad instrumental, encargado de organizar y homologar la comprensión histórica desde la narrativa lineal del progreso.

Según dichos términos, la tarea del cineasta de vanguardia consistió en documentar el tiempo, develando aquellas formas ocultas que operaban en contradicción con la aceleración moderna impulsada no solo por la fábrica, sino también por los medios de transporte masivos. En los otros tres capítulos que componen esta primera parte, Barreiro problematiza la manera de comprender el mundo moderno asentada por la lógica capitalista. Así, la relojería y la mirada se convierten en los ejes paradigmáticos de la problemática moderna: por un lado, la medición del tiempo trasladada hacia la conversión de lo laboral en moneda de cambio. Por el otro, aquellos ojos que en *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) simbolizan la urgencia por ver y experimentar lo nuevo.

«El cine al servicio de la vanguardia», segunda parte de esta publicación, continúa la vía que nos lleva de lo general a lo particular. La autora elabora un sólido marco contextual con el fin de analizar las relaciones sociales, estéticas y formales de los movimientos de la vanguardia cinematográfica. Así pues, la autora revisa su evolución desde la bohemia hasta su forma más acabada en tanto revolución política del arte europeo. El eje neurálgico de la discusión aquí abierta se encuentra en las rela-

ciones entre estética y política. Como Barreiro afirma, estas relaciones se intensificaron hacia la década de los treinta, cuando los artistas, en el contexto del ascenso del autoritarismo, canalizaron su compromiso político como una vocación pedagógica que pudiera trasladarse hacia la lucha social, sin por ello dejar de lado la exploración de los hallazgos formales y materiales que heredaron de los primeros vanguardistas.

Por otra parte, en «Cartografía de los tiempos en el cine de vanguardia», última parte del libro, la autora analiza los componentes formales de un gran número de obras realizadas en Francia, Alemania y la Unión Soviética entre 1920 y 1934, momento en el que Barreiro reconoce la clausura de la vanguardia y su cristalización en formas y narrativas hegemónicas. Se trata de filmes en los cuales encontramos los rasgos definitorios de la dialéctica cinematográfica que permitió la puesta en crisis del tiempo moderno que se pretendía como unívoco, al reconocer y aprehender sus formas múltiples: dislocación; reversibilidad; anulamiento; circularidad; proyección; intensidad y mecanización. De tal manera, al analizar las distintas figuras narrativas y formas del montaje en filmes de tono melancólico y traumático como *La caída de la casa Usher* (1928) de Jean Epstein y *Vormittagsspuk* (1927), incursión dadaísta de Hans Richter; de rasgos formalistas como *Cine-Ojo* (1924) de Vertov; o películas empeñadas en temáticas cíclicas y estructuras circulares como *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) y *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), entre muchas otras, este trabajo ofrece una contundente ruta que conduce hacia la comprensión de las formas de desnaturalización de la mirada y la experiencia operadas por el cine vanguardista.

Como es evidente, resulta imposible dar cuenta cabal y pormenorizada de la gran riqueza de referencias, nombres y obras a las que se alude en este libro, tanta que en algunos momentos convierte la lectura en un caudal de información que resulta difícil de aprehender. Sin embargo, no por ello se anula el interés o relevancia de la tarea compilatoria que Barreiro nos presenta. Al contrario, la autora rescata los nombres y momentos filmicos más relevantes de la vanguardia, inscribiéndolos en tanto expresiones y no reflejos de lo real. El libro ofrece así pistas para comprender su impacto social y cultural, destramando no solo aquellas estrategias discursivas características del cine de la vanguardia y sus muchas formas temporales, sino todos aquellos pormenores contextuales que abrazaron la creación de «una nueva forma

de historia y de imagen» (p. 392) capaz de aprehender la realidad moderna y sus contradicciones.

La propuesta de Barreiro no trata, por tanto, de proponer una ruptura radical con las maneras canónicas de entender el cine de la vanguardia. Otros autores y autoras se han ocupado del escrutinio crítico de sus particularidades estéticas y narrativas en relación con la temporalidad, sobre todo problematizando la relación entre tecnología, materialidad y narración (Jacques Rancière en *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, 2018, o Vicente Sánchez-Biosca en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, 2004). Sin embargo, resulta sumamente productivo pensar *La revuelta en la mirada* como una propuesta teórico-metodológica que condensa los principales planteamientos de la historiografía y las teorías cinematográficas, pero también de la teoría crítica y las enseñanzas benjaminianas. De esta manera, el volumen será especialmente útil para públicos universitarios y lectores que no necesariamente están familiarizados con las expresiones artístico-cinematográficas conceptualizadas como vanguardias.

Asimismo, otro de sus grandes aciertos consiste en el empeño crítico de la autora para signar el fin de la vanguardia hacia 1934. Para Barreiro, alrededor de esta fecha la vanguardia entró en crisis en dos sentidos. Por un lado, las exigencias de politización de la práctica artística frente al ascenso del fascismo condujeron al abando-

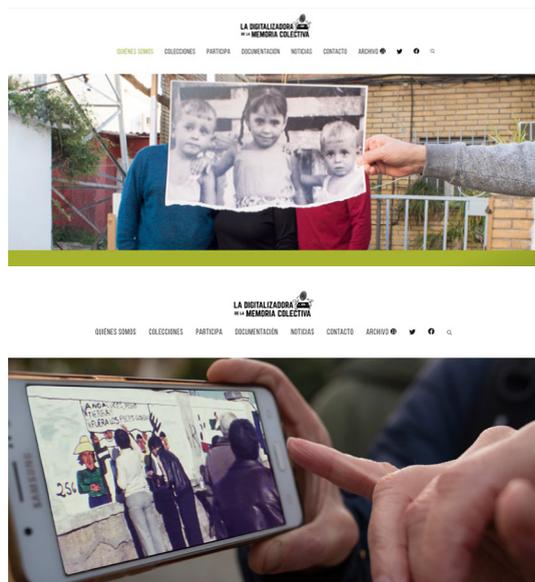
no de su radicalidad en aras de la claridad discursiva. En paralelo, sus formas disruptivas fueron acogidas por la producción filmica hegemónica. Esta propuesta resulta relevante frente a los planteamientos de algunos autores como François Albera (*La vanguardia en el cine*, 2005), quien identifica cierta persistencia de la vanguardia en algunas formas del cine experimental de la posguerra. Por una parte, para Barreiro, la renovación perceptiva dada por la experiencia moderna acontece entre la creciente industrialización de la vida (acelerada por el inicio de la Primera guerra mundial), y la producción del mutismo absoluto de la experiencia operada por la Segunda guerra mundial. Por otra parte, y finalmente, dicho marcaje temporal de la vanguardia da cuenta de la existencia contingente de ciertas estrategias cinematográficas cuyo motor fue la pregunta por las condiciones históricas que produjeron aquella configuración del tiempo (y el espacio). Para Barreiro, esta búsqueda terminaría siendo esterilizada tanto en la producción de filmes que siguieron la lógica del realismo socialista —calificada por la autora como «esclerótica»—, como a través de la explotación de ciertos recursos de la vanguardia en la producción de películas comerciales. Aunque estas producciones no cesarían de ser modernas, sus intenciones jamás fueron aquellas de la disrupción y la rebeldía.

Mariana Martínez Bonilla

FESTIVALES Y PLATAFORMAS DE INTERNET

DESENFQUES Y DESBORDES: LA DIGITALIZADORA DE LA MEMORIA COLECTIVA

Compañía: La digitalizadora de la memoria colectiva
Catálogo: 15 colecciones, 11 de ellas digitalizadas, 165 documentos audiovisuales, 30 historias audiovisuales, 9 documentos informativos (según figura en su web)
Acceso: gratuito bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional
Dispositivos: ordenadores, tabletas y smartphones
Plataformas: cualquier navegador
Fecha de acceso: 16 de octubre de 2023



LA DIGITALIZADORA DE LA MEMORIA COLECTIVA

ESFORZANDO LA MEMORIA SOCIAL QUE DESCANSA EN CINTAS MAGNÉTICAS Y LATAS DE PELÍCULA.

PARTICIPA



ESFORZAR
Una vez dentro de Espigadero de la Memoria Colectiva se encarga de localizar otros audiovisuales de interés.



DIGITALIZAR
Digitalizamos profesionalmente sus materiales recibidos para garantizar la conservación de estos materiales.



DESCRIBIR
Acompañamos a las colecciones y dispositivos en la descripción archivística de la colección.



DEFINIR
Organizamos las listas con otros audiovisuales de la colección. Crear un Creative Commons que decida sus propietarios.



ENRQUECER
Compartimos estas listas con otros audiovisuales relacionados y buscamos en primera persona.



CONSERVAR
Presentamos diferentes formas de proteger y preservar las grabaciones originales.

archivo y cuidado del patrimonio audiovisual: el de la memoria popular, que se conserva en las producciones audiovisuales hechas por las personas y colectivos educativos, culturales y políticos, que forman parte de las bases de la sociedad; en nuestro caso, de la española desde los años setenta en adelante. La dificultad para trabajar con este tipo de fuentes se evidencia, al menos, en cinco niveles: en la falta de sistematización de los procesos de producción de las películas, filmadas normalmente en formatos pequeños —entre los que cabe incluir tanto el vídeo y sus variantes como el celuloide desde los 16 mm hacia abajo—, por particulares no profesionales involucrados como testigos o agentes en actividades de interés social y cultural para una comunidad concreta; en las precarias condiciones de conservación a las que esas mismas cintas se exponen con el paso del tiempo, y los elevados grados de deterioro material que implican; en la obsolescencia de los medios técnicos para la reproducción de las cintas; en la ausencia o (con suerte) la escasa difusión pública de los materiales; y en la inexistencia de fuentes escritas o gráficas que sirvan de apoyo para la contextualización, catalogación y estudio de las películas.

Frente a esta realidad, los archivos filmicos clásicos, como las filmotecas estatales y regionales, adoptaron desde finales de los años ochenta una actitud integradora, basada en la apertura de sus colecciones a las producciones audiovisuales no profesionales. Desde entonces sus fondos se han llenado de cintas de particulares y de agrupaciones que, por ser consideradas de interés por alguna de las partes, se han considerado merecedoras de preservación. Esta actitud por parte de los archivos se conoce como «giro patrimonial» y tiene como consecuencia directa un aumento considerable del patrimonio audiovisual que pasa a disposición pública. En paralelo, de modo indirecto implica un reconocimiento de las producciones populares, no profesionales o *amateur*, como fuentes históricas de valor. Sin duda esto es un hecho importante que pone el foco institucional, con sus infraestructuras y su capital (simbólico y económico), en la memoria colectiva registrada desde las bases de la sociedad. No obstante, se trata de un cambio de rumbo que opera en un buque ya en marcha y con décadas de experiencia. El reto que se plantearon los impulsores de *La digitalizadora de la memoria colectiva* implicaba imaginar y construir un modelo nuevo sobre bases pantanosas sabiendo que, además de resbaladizas, eran tremendamente fértiles.

La digitalizadora de la memoria colectiva es un archivo comunitario o una colección colectiva que surgió en el año 2019 en un terreno inestable, informe, vivo y cambiante, donde resulta complejo levantar estructuras de

El proyecto se puso en marcha con el apoyo del Banco de Proyectos del Instituto de la Cultura y las Artes (Ayuntamiento de Sevilla) y estuvo pilotado en origen por un grupo motor de 25 personas, profesionales del sector archivístico y audiovisual. El punto de partida fue la toma de conciencia del riesgo de desaparición que corrían los materiales audiovisuales grabados desde principios de los años setenta por los ciudadanos que, con la generalización del uso de los medios de producción cinematográficos a nivel casero y en subformatos, fundamentalmente del súper 8, el vídeo 8, el VHS y el VHS-C, tomaron sus cámaras para filmar sus barrios, sus fiestas y manifestaciones, y desarrollar contenidos comunitarios de tipo lúdico o informativo. Estas cintas, que forman parte de la memoria histórica de los movimientos sociales, se conservaban de manera precaria en armarios y cajones de particulares. Su deterioro natural lleva asociado una pérdida de parte de la memoria colectiva. Para enfrentarse a esta situación, los integrantes de *La digitalizadora* idearon una metodología de trabajo mediante la cual las tecnologías de archivo se ponen al servicio de las clases populares y los movimientos sociales, con la idea de avanzar hacia cuatro objetivos: 1) activar trabajos de recuperación colectiva de la memoria; 2) poner en valor y conservar su patrimonio audiovisual; 3) facilitar la circulación de los materiales recuperados a través de Internet; y 4) desplegar unas políticas de preservación a contrapelo de las lógicas generales que sitúan el horizonte de la conservación cultural en los objetivos de la acumulación para la eternidad.

1) El trabajo de la plataforma comienza con el espigado, como ellos llaman al proceso de localización de películas, en un guiño a las tareas realizadas por las campesinas más humildes, las espigadoras, que pintó Jean-François Millet en el siglo XIX y que conecta genealógicamente además con la revisión del tema que hizo Agnès Varda en *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000). El objetivo es repasar el territorio buscando objetos de consumo desechados, los restos de la cosecha, o las películas descartadas u olvidadas, para recuperarlos desde un nuevo sentido subvertido de lo que se percibe como valioso. Otra fórmula empleada habitualmente para localizar películas es el uso de «buzones de la memoria», como los que se utilizaron en el barrio de San Diego en Sevilla, y que permitieron recuperar películas, fotografías y documentos relacionados con la acción vecinal desde los ochenta en adelante.

2) En un segundo momento, los materiales hallados

precisan ser contextualizados mediante procesos de datación y catalogación que pueden hacerse de varios modos. A través del apadrinamiento/amadrinamiento de alguna persona que se encarga de investigar para dotar de contexto a las piezas, o por la vía de procesos colectivos (aunque ambos no son excluyentes), en los que, mediante visionados en grupo con las personas de los barrios y movimientos en que fueron hechas las películas, se busca describir y etiquetar. Quien apadrina/amadrina un film o un conjunto de ellos se compromete a investigar sobre el origen de las cintas y sobre los hechos que ellas contienen. En paralelo a este proceso, y como contraprestación para los donantes, se lleva a cabo una digitalización de los materiales, que facilita el visionado de los mismos sin que los formatos originales se degraden y favorece perdurabilidad de su memoria. Además, se contempla la posibilidad de restaurar las cintas que están en peores condiciones, siempre dependiendo de los recursos económicos con que se cuente en cada momento.

Aunque el proceso que sigue al descubrimiento de las películas pueda parecer automático, lo cierto es que la contextualización y digitalización de una colección depende de la presencia o no de madrinas/padrinos. Dado que los recursos económicos de la plataforma son limitados, el paso hacia la digitalización depende de si esta posibilita el inicio de procesos de socialización, acompañados por madrinas/padrinos, junto a las comunidades y grupos de origen de las películas. El paso a la digitalización se da, por tanto, en caso de que, al producirse, se convoque de nuevo a las personas, valores, reflexiones o fuerzas sociales que una vez inspiraron las películas, a partir de los encuentros para la catalogación colectiva, y otros que ayuden a mantener viva la memoria de las movilizaciones. Estas actividades de reactivación política de las colecciones han ocurrido hasta el momento en diferentes espacios culturales y sociales del Estado, como el patio del antiguo colegio del barrio de La Bachillera en Sevilla, donde se desarrolló una sesión de trabajo con los materiales provenientes del barrio desde 1959, o la Cinoteca de Matadero, donde se pudieron ver las películas del Colectivo de Cine Polans por primera vez de seguido, por citar únicamente dos ejemplos.

3) Una vez digitalizados, los vídeos y demás materiales debidamente fichados y documentados se suben a Internet después de haber consensuado con cada coleccionista el tipo de licencia con la que quieren compartir sus películas. Los vídeos están disponibles dentro de la

librería digital Internet Archive y en la aplicación web de código libre Atom, donde se pueden hacer búsquedas en base a los formatos de los materiales (audiovisual o texto), por fecha, por temática o por la agrupación productora original de los materiales.

A lo largo de los cuatro años que *La digitalizadora* lleva espigando, se han localizado quince colecciones, de las cuales once han sido digitalizadas al menos parcialmente y compartidas a través de Internet. Entre ellas, quienes estén interesados en la memoria y las formas organizativas que una vez agitaron con fuerza las bases de la sociedad española, encontrarán imágenes tan variadas como las de las movilizaciones feministas filmadas por Mireya Forel, los planteamientos ecológicos y antidesarrollistas del colectivo de Cine Polans y los proyectos de pedagogía alternativa filmados por Tomás Alberdi Alonso en Minas de Riotinto, todas ellas producidas en súper 8. Conocerán también las largas y polifónicas memorias de los barrios de La Bachillera y San Diego de Sevilla, que destacan por la cantidad de materiales rescatados y la variedad de sus formatos: más allá del súper 8, también en VHS y otros formatos de vídeo.

En paralelo a los procesos de recuperación de la memoria, los integrantes de *La digitalizadora* documentan los talleres y encuentros que hacen en los barrios y con ellos producen documentales, que están también disponibles online para acompañar y contextualizar los propios mecanismos de revisión y búsqueda de la memoria popular. 4) La práctica de *La digitalizadora de la memoria colectiva* abre, por último, un espacio para la reflexión sobre las posibilidades de desarrollar políticas de conservación del patrimonio filmico que desafían los modelos constituidos de archivos filmicos centrados en la acumulación y la preservación de las películas en el tiempo. Por un lado, *La digitalizadora*, al no ser un archivo con sede propia donde se centralicen las copias, sino una plataforma que coordina diferentes colecciones custodiadas

por los propietarios en sus hogares, se presenta como una experiencia excéntrica que evita la concentración de materiales y por tanto una elevada inversión energética y de recursos materiales para su mantenimiento. En este sentido, lo que se busca conservar desde la plataforma es la memoria, mediante el proceso de digitalización y puesta en circulación de la misma, nunca el objeto material plástico original, que se asume como una entidad finita que participa de los procesos naturales de degradación de la materia. Al mismo tiempo, como vimos, la vía de la digitalización y circulación digital de las películas, que siempre lleva asociado un gasto energético y un aumento de la huella de carbono, dada las emisiones de CO2 que implica el paso al digital y los procesos de visionado en *streaming*, está condicionada a la posibilidad de impulsar con ella procesos de socialización para la recuperación de la memoria y la reactivación de los valores comunes y las creencias compartidas que propiciaron las movilizaciones y escenas culturales donde se produjeron las películas.

Desde una óptica ecológica, la priorización en las políticas patrimoniales de un vector que habilite procesos de este tipo antes o, al menos, a la vez que procesos de conservación basados en la extensión de la vida de los objetos a base de inversiones en energía y recursos materiales, en el marco de un mundo que es finito, resulta, como poco, un terreno estimulante que permite pensar en prácticas de archivo en tiempos de crisis. De este modo, *La digitalizadora de la memoria colectiva*, como proyecto surgido en terrenos movedizos es capaz de agitar las bases de las políticas patrimoniales hegemónicas, dar la vuelta a las lógicas de valor de las fuentes desde las que se formula la historia y sistematizar mecanismos para reconvocar los valores y energías que propiciaron el cambio social en el pasado.

Alberto Berzosa

CINEMALIBERO EN IL CINEMA RITROVATO

37 edición del Festival Il Cinema Ritrovato
Cineteca di Bologna. 24 de junio - 2 de julio, 2023.



Sin alfombra roja ni *photocall*, Il Cinema Ritrovato es la cita anual —peregrinación sería una palabra más ajustada— de los cinéfilos que buscan reencontrarse con el cine del pasado. Historiadores del cine, programadores, críticos, restauradores o personal de filmotecas y archivos cinematográficos de todo el mundo, tienen la oportunidad de visionar unos quinientos filmes desde el cine de los orígenes hasta documentales recientes, que revisan a la obra de directores, estrellas y otros profesionales in-

volucrados en el buen hacer del medio cinematográfico. Como sugiere su nombre, Il Cinema Ritrovato rescata clásicos del olvido y lo hace desde hace treinta y siete años. Ni siquiera la pandemia impidió su celebración presencial, y es que nada puede sustituir la experiencia del cine *sotto le stelle* en la Piazza Maggiore de Bologna. Una de las secciones fijas que ha cobrado progresivo peso en los últimos años es *Cinemalibero*. Bautizada con este nombre en 2018, en realidad, esta retrospectiva es la continuación de The Film Foundation's Word Cinema Project (2007-2017). Auspiciada por la fundación del mismo nombre que se dedica a restaurar y poner a disposición de los espectadores el acervo filmico mundial, cuenta con Martín Scorsese como su principal valedor. La nueva denominación es un homenaje a la Mostra Internazionale del Cinema Libero (1960-1982), un festival creado por Bruno Grieco, Giampaolo Testa, Leonida Repaci y Cesare Zavattini, germen del presente Ritrovato. En origen, la Mostra tuvo la misión de proyectar películas fuera del mercado y de los circuitos cinematográficos tradicionales. La retrospectiva actual, en cambio, que se ha celebrado ininterrumpidamente con la nueva denominación desde 2018, se ocupa de proyectar esa categoría difusa de los llamados cines del sur. Dada la riqueza, pero también de la disparidad regional de los filmes englobados en esta sección, nos vamos a fijar en los filmes procedentes del África Occidental y Oriente Próximo de esta última convocatoria omitiendo dos filmes iraníes, que se programaron en los últimos días y no pudimos ver.

Uno de los cineastas a los que el Ritrovato ha prestado una merecida atención en esta y anteriores ediciones de *Cinemalibero* es al maestro senegalés Ousmane Sembène (o Sembène Ousmane, 1923-2007), «fundador y padre espiritual del cine africano», en palabras Aboubakar Sanogo (catálogo de *Il Cinema Ritrovato*, 2023, pp. 149-150). Este año se celebraba, en la Biblioteca Renzo Renzi, la exposición «Sembène 100» en homenaje al centenario de su nacimiento. Situada dentro de las instalaciones de Cineteca de Bologna, la exposición consistía en veinticinco fotos en blanco y negro pertenecientes a varios archivos, como el Ministerio de Cultura Senegalesa o el Fonds d'Archive Africaine pour la Sauvegarde des Mémoires (FAASM). Algunas fotografías de la muestra provenían del rodaje de *Ceddo* (Los resistentes, 1977), una de las películas más interesantes de Sembène, que se proyectó durante este festival. Ambientada en un periodo histórico indeterminado que abarca

entre el siglo XVII y el XIX, en un lugar que tampoco se especifica para servir de metáfora panafricanista, *Ceddo* es una crítica inmisericorde al poder colonial ejercido a través de la religión. La película muestra el hostigamiento que sufre una comunidad subsahariana por parte del cristianismo y, en especial, del rigor islamista. La heroína es la princesa Dior, una joven aristócrata cuyo padre se ha convertido de forma interesada al islam y por la que bandos enfrentados se disputan su mano. En protesta por las presiones para adoptar costumbres ajenas, los *ceddo* —que se puede traducir libremente como los «paganos» o «aquellos que no se someten»— la raptan. El final de la película subraya la dignidad del pueblo africano, encarnado en la figura de Dior, que se libra sin contemplaciones del opresor. Descrita por Alberto Elena como «una rigurosa e inteligente representación de varios siglos de historia africana en un único marco espacio temporal» y «una de las obras más complejas y excepcionales jamás realizadas en un país del Tercer Mundo» (*El cine del Tercer Mundo*, 1993, p. 341), *Il Cinema Ritrovato* estrenó la restauración de esta película. En la introducción al film, Lee Kline (The Criterion Collection) explicó que la copia se hallaba en mal estado y que se consultó al director de fotografía para que supervisase la restauración, porque tenían dudas sobre el tratamiento de los colores. Afortunadamente, su respuesta fue de gran ayuda, según Kline. A saber: que a Sembène le gustaban los colores cálidos y brillantes y que para él era importante destacar el vestuario. En efecto, este constituye uno de los mayores atractivos del filme y uno de los aspectos en donde más luce la restauración. Aunque, más allá de la vistosidad de los ropajes, estos poseen un componente narrativo por el contraste con los monótonos y uniformados atuendos de aquellos convertidos al islam. A los *ceddo* se les despoja de su identidad cuando, por la fuerza, les arrebatan adornos y coletas y les rasuran la cabeza. Del mismo modo, la desnudez o vestimenta de Dior también desempeña un papel importante, en ambos casos para subrayar que se trata de una mujer que no se doblega. Otra importante instrucción que tuvieron en cuenta los restauradores fue respetar el color de la piel de los actores en sus distintas tonalidades, ya que éstas servían para sugerir la procedencia de los personajes, lo que nos habla del interés de Sembène por retratar la diversidad étnica, además de la cultural y religiosa, que constituye la compleja realidad africana. *Ceddo* fue presentada por el hijo de Sembène, Alain, quien se emocionó al recordar lo duro

que había sido para su padre el que la película, objeto de censura por parte del gobierno senegalés por su mensaje antirreligioso, no pudiera verse durante diez años. La excusa peregrina que dieron a su director para impedir la exhibición fue que un lingüista alsaciano había dicho que el título —en lengua wolof— estaba mal deletreado (con dos «c» en lugar de una). Como era de esperar, la opinión de un europeo sobre cómo escribir en su lengua materna no hizo demasiada gracia a Ousmane Sembène. *Yam Daabo* (*Le choix*, 1986), opera prima de Idrissa Ouédraogo, y primera película realizada en Burkina Faso, destaca por la música hipnótica de Francis Bebey. La película ha sido también recientemente restaurada, en este caso por el African Film Heritage Project. La primera e impresionante secuencia está ambientada en Gurga, en el área del Sahel, en la que una muchedumbre corre a abastecerse de ayuda humanitaria. Las cajas muestran un mensaje impreso en español en el cual se explicita que la donación proviene del pueblo estadounidense. Sin duda una crítica a la política intervencionista de EE. UU. y un comentario jocosos sobre la ceguera de las grandes potencias neocoloniales por no haberse molestado siquiera en traducir a las lenguas de los destinatarios —o siquiera al francés (lengua de la antigua colonia y oficial de Burkina Faso)—. Con ello Ouédraogo se burla de la capacidad de influencia que iba a alcanzar dicho mensaje entre los beneficiarios de la ayuda. El título de la película («La elección») alude a la negativa de la familia protagonista a aceptar la ayuda humanitaria. Sin embargo, la película discurre por otros derroteros lejos de los conflictos postcoloniales y se torna un melodrama. El grueso de la historia discurre en una zona rural más fértil a la que se muda la familia y en la que surge un triángulo amoroso. En paralelo a las proyecciones de *Cinematibero*, se celebró la primera mesa redonda dedicada al cine africano de *Il Cinema Ritrovato*. Su contenido, muy recomendable para todos los interesados en la preservación del patrimonio filmico, se encuentra disponible online ([Lezione di Cinema: African Archives: What next? - YouTube](#)). La moderadora fue Cecilia Cenciarelli (Cineteca di Bologna), programadora de *Cinematibero* y codirectora del festival, quien manifestó que el objetivo principal de la mesa redonda era buscar soluciones prácticas para que la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) pueda implementar medidas que conduzcan a la restitución y dotación de fondos de archivos a los archivos cinematográficos africanos. Aboubakar Sango (Federación Panafricana de Cineastas, FEPACI),

uno de los contribuidores habituales a la programación de *Cinematibero*, tomó en primer lugar la palabra para exponer los ambiciosos objetivos de la FEPACI. Sanogo abogó por crear archivos en los que preservar, restaurar y proyectar el acervo cinematográfico en África contando con los archivistas de los cincuenta y cuatro países africanos y pensando, entre todos, soluciones, teniendo en cuenta los modestos medios de los que disponen. El primer reto al que se enfrentan es el de la localización de las películas, porque en su mayoría se hallan fuera del continente, ya que, bajo el periodo colonial, pero también con posterioridad, se enviaron a postproducción a Europa. Por otro lado, gracias a los lazos de los socialistas y maoístas africanos con camaradas en otros países, se produjo una circulación de copias y muchas de estas películas acabaron desperdigadas en países como China, Corea del Norte, Cuba... Por tanto, Sanogo señaló que habría que comenzar con la repatriación de las películas; para, a continuación, crear las infraestructuras para preservarlas y un cuerpo técnico que pueda ocuparse de su restauración y exhibición. Propuso asimismo extender el trabajo que se ha hecho con los archivos del norte global, y que, en la próxima década, ese esfuerzo se concentre en los fondos filmicos africanos. Cenciarelli intervino para explicar que la FIAF no dispone de fondos suficientes para ello, pero que quizá se puedan encontrar patrocinadores específicos para determinados proyectos siguiendo el modelo iniciado por Senegal.

La mesa no estuvo exenta de polémica. Alain Sembène fue criticado por llevarse los archivos de su padre a la Lilly Library (Universidad de Indiana), pero él argumentó que su obligación era defender el legado de su padre; que parte de los archivos corrían el riesgo de degradarse en Senegal por encontrarse cerca de mar. Aunque reconoció que deberían ser las estructuras africanas las que conserven dicho patrimonio filmico, sopesó que la situación actual en Senegal es peor que en tiempos de la independencia. Recordó que los archivos de FESPACO (Festival Panafricano de Cine y Televisión de Uagadugú) fueron destruidos por una inundación, así como los archivos de la Universidad de Senegal en Dakar y que, en EE. UU., tiene al menos tiene la seguridad de que seguirán allí los próximos cien años. Cenciarelli interrumpió para decir que la Universidad de Indiana tiene un proyecto excepcional y muchos medios, pero que ello no puede justificar el traslado a EE. UU. (o a cualquier otro lugar) de esta producción. Los invitados a la mesa pusieron también de manifiesto el riesgo de vaciar el

continente africano de su patrimonio. Mohamed Challaouf (Association Ciné-Sud Patrimoine/Asesor artístico de la Cinémathèque tunecina) intervino para denunciar que había otros directores africanos cuyas colecciones se habían vendido fuera (por ejemplo, la de Paulin S. Vieyra, también a la Universidad de Indiana). Sanogo expresó su temor de que su tarea de poner el valor el patrimonio filmico africano estuviera contribuyendo a la salida de estas películas de sus países de origen. Y se lamentaba: «Para mí, si el patrimonio africano está en venta, estamos muertos [...]. Si sólo hace falta dinero e infraestructura [para apropiarse del patrimonio filmico], tenemos un problema». En resumidas cuentas, salió a colación el conflicto ético que genera que las instituciones con más medios se estén aprovechando de las dificultades de determinados países para proteger sus colecciones, ya sea porque sus gobiernos no están interesados o porque los herederos están listos para sacar rendimiento económico a dichos fondos. En realidad, esto no sólo es un problema que afecte al acervo africano y, por ello, Sanogo reclamó a la FIAF que tomase cartas en el asunto.

Como parte de la sección de cine de Asia Occidental, *Cinematibero* incluyó algunos ejemplos de cine panárabe, una tendencia que cobró un nuevo impulso tras la Guerra de los Seis Días gracias, en gran medida, al establecimiento en Damasco de la Oficina Nacional de Cinematografía, en la que Siria acogió a directores que no lograban financiar sus trabajos en sus países de origen. Uno de ellos fue el egipcio Tewfik Saleh, director de *Al-Makhdu'un* (The Dupes, 1972). Rodada en Siria, esta adaptación de «Hombres bajo el sol», relato del palestino Ghassan Kanafani, es un buen ejemplo de este cine panarabista. La historia trata las vicisitudes de tres jóvenes sin recursos que contratan los servicios de un camionero para emigrar de forma clandestina a Kuwait en pos de una vida mejor. Se trata de un estudio de caracteres que denuncia, además del drama de la emigración, otras tantas dificultades familiares para los espectadores: la incompetencia y desidia de las autoridades, la corrupción y la desesperación de los protagonistas atrapados —casi literalmente— en una olla a presión. Como presagia el título, «Los engañados» es una historia de deseos frustrados y cuyo trágico desenlace, lamentablemente, está de plena actualidad.

También siria es la película *Alham al-Medina* (Dreams of the City, 1984), film con tintes autobiográficos de Muhammad Malas basada en la novela del mismo título.

A la muerte de su padre, un niño llamado Deeb (Bassel el Abdiadh) debe abandonar Quneitra, su ciudad natal, junto a su madre y hermano pequeño, para reunirse en Damasco con su abuelo materno, un hombre tiránico que les maltrata. La película retrata en tono melancólico el periodo turbulento de la Siria postcolonial de los años cincuenta, que sufrió un golpe de estado de 1954. Las tensiones entre vecinos de distintas facciones políticas reproducen a pequeña escala la inestabilidad del país. Se suceden las manifestaciones y los enfrentamientos en las calles de nacionalistas árabes, socialistas, con la presencia constante del ejército en las calles. *Alham al-Medina* es también un relato de corte edípico en la que la joven viuda, Hayat, madre del protagonista, vuelve a casarse con un hombre mucho mayor, para gran disgusto de Deeb. La película cuenta con la bella fotografía del turco Orhan Orguz, ganador dos años antes de un premio en Cannes por su trabajo en *El camino* (*Yol*, Yılmaz Güney, 1982).

Por último, *Les femmes palestiniennes* (Mujeres palestinas, 1974) es un cortometraje de Jocelyne Saab, que pudo verse el año pasado en la retrospectiva «De entre las sombras», en el Museo Reina Sofía. Realizadora de documentales para televisión, esta cronista de la guerra del Líbano —su país natal— así como de otros muchos conflictos en Oriente Próximo, realizó este corto para el canal francés Antenne 2, aunque nunca se emitió. En una entrevista a Nicole Brenez de 2015, Saab manifestó que su intención al rodar esta película era «mostrar imágenes de estas mujeres palestinas combatientes palestinas en Siria, que eran muy escasas en aquella época».

Cinematibero ha ido creciendo con los años, quizá avivado por el interés de las instituciones culturales y educativas de descolonizar el canon sobre el que se asienta nuestro conocimiento del cine mundial. La misión de

rescatar el patrimonio de estas regiones es más que loable. Mi única objeción es el planteamiento de reunir a todos los cines del llamado sur global en una retrospectiva anual, algo que rara vez sucede cuando el festival propone retrospectivas procedentes del cine hollywoodiense, japonés o europeo, ya que en estos casos se dedican a directores concretos o periodos históricos de interés. Si bien es comprensible que sean pocas las películas del sur global que se restauran cada año —y uno de los rasgos definitorios de Ritrovato es su exigencia de proyectar las mejores copias— no parece apropiado reunir las películas en un cajón de sastre. El mejor modo dar a conocer estas películas sería repetir lo que se hizo en la edición de 2015 con la retrospectiva dedicada al pionero del cine tunecino Albert Samama Chikly, en la que se revisaba su obra de forma individual. Otra posibilidad sería agrupar las obras de cineastas que tuvieran conexiones temáticas de algún tipo.

Con independencia de la agrupación de las películas que se haga, debe felicitarse al festival por incluir una sección estable que exhiba estas obras cinematográficas ante un público internacional, pero es imperativo cuidar las formas para evitar el paternalismo. Aprovecho también para sugerir que las proyecciones de *Cinematibero* deberían trasladarse a cualquier otra sala antes que la del cine Arlecchino, ya que es en la que peor se leen los subtítulos cuando, precisamente, la gran mayoría estas películas precisan de varios. En cualquier caso, nada empaña el hecho de que *Cinematibero* desarrolla una tarea importantísima con enorme responsabilidad y rigor, que no cabe duda será clave en la reescritura de la Historia del Cine.

Lidia Merás

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

El ensayo frente a la barbarie. El discurso ético-estético en torno al Holocausto en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y *Aufschub* de Harun Farocki

Cora Cuenca y David Montero Sánchez

El film sobre arte argentino y su auge durante la modernidad cinematográfica. Particularidades históricas, teóricas y estéticas

Javier Cossalter

Padrinazgo y coacción: ciudadanía, machismo y masculinidad en filmes mexicanos de los setenta

Lucero Frago Lugo

Gabriel García Márquez y el cine. La formación de un espectador cinéfilo en Colombia (1927-1961)

Santiago Alarcón Tobón