

La pantalla letrada

Estudios interdisciplinarios sobre
cine y audiovisual latinoamericano

Georgina Torello, Isabel Wschebor
Editoras



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay

Interdisciplinarias
2015

La pantalla letrada

Estudios interdisciplinarios sobre
cine y audiovisual latinoamericano

Georgina Torello, Isabel Wschebor
Editoras



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay

Interdisciplinarias
2015



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay

Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República

José Enrique Rodó 1843

11200 Montevideo Uruguay

www.ei.udelar.edu.uy

ei@ei.udelar.edu.uy

Integraron el Comité de Referato para la edición 2015 de la Colección Interdisciplinarias:
Gabriela Cruz, Mónica Lladó, Claudio Martínez, Gregory Randall, Gustavo Remedi, Oscar Sarlo y
Judith Sutz

Colección Interdisciplinarias 2015. *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Georgina Torello, Isabel Wschebor (editoras). Natalia Christofolletti Barrenha, Andrea Cuarterolo, Román Domínguez Jiménez, Miriam V. Gárate, Julieta Keldjian Etchessarry, Carmela Marrero Castro, María Olivera Mazzini, Lucía Secco, Beatriz Tadeo Fuica

Revisores: Pablo Alvira, Mariana Amieva, Mariel Balás, Cecilia Lacruz y Beatriz Tadeo Fuica

Coordinación editorial: Unidad Académica del Espacio Interdisciplinario

Producción editorial: Susana Aliano Casales

Diseño: Unidad Académica del Espacio Interdisciplinario

Impresión: Mastergraf SRL

Distribución general: Espacio Interdisciplinario, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, Fondo de Cultura Universitaria

Primera edición, mayo 2016, 300 ejemplares

ISSN: 2301-0835

ISBN: 978-9974-0-1346-9

Depósito legal:

Las opiniones vertidas corren por cuenta de los autores.

La Colección Interdisciplinarias se rige por la ordenanza de los Derechos de Propiedad Intelectual de la Universidad de la República.

Índice

Prólogo de la Colección.....	9
Introducción.....	13
Capítulo 1. Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo: 1896/1913.....	17
1.1. México, 1896. La fantasía viaja al cinematógrafo Lumière ...	19
1.2. Brasil, 1907: un paseo por los cinematógrafos de Río de Janeiro.....	24
1.3. 1913, de vuelta a México: un viaje por la sala y por el público	26
Capítulo 2. Ciencia y espectáculo. Algunas reflexiones sobre el temprano cine científico argentino.....	33
2.1. Las operaciones quirúrgicas y la fascinación mórbida	34
2.2. El cine de vulgarización científica: el arte de llevar la ciencia a las masas	40
Capítulo 3. <i>Artigas</i>: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915).....	49
3.1. Cine, política y generaciones futuras	51
3.2. Templar fibras: el proyecto <i>Artigas</i>	52
3.3. La forma del héroe.....	55

3.4. Otros proyectos sin proyecciones	57
---	----

Capítulo 4. Sobre cierta función política en el cine latinoamericano: el extraño caso de la mirada en *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes 63

4.1. Sobre el sentimentalismo contemporáneo.....	63
4.2. Hacia un punto de vista crítico	68
4.3. El crimen en <i>La mujer sin cabeza</i> , de Lucrecia Martel	71
4.4. La mirada de la criada en <i>El compadre Mendoza</i> , de Fernando de Fuentes	72
4.5. Notas para una cita con un pasado intempestivo	75

Capítulo 5. Televisión universitaria: la Udelar como posible actor mediático..... 79

5.1. Contexto universitario	80
5.2. Los inicios	81
5.3. Conflicto con el SODRE	82
5.4. El canal universitario.....	83
5.5. La televisión como una herramienta más de la enseñanza ...	85
5.6. Otros proyectos inconclusos	85

Capítulo 6. ¿Digitalizar para preservar? Nuevas tecnologías para viejos desafíos 89

6.1. Origen del proyecto y elección de las películas.....	90
6.2. Protocolo de digitalización seguido por Udine	93
6.3. Cuestiones teóricas e implicancias prácticas	95
6.4. Conclusión	97

Capítulo 7. *Una semana solos* (Celina Murga, 2008): el silencio y el sonido alrededor 101

Capítulo 8. El silencio de *Hiroshima* 109

8.1. El silencio: intertítulos e insertos	111
8.2. En busca de la música silenciada	112
8.3. La voz cantada: el encuentro de la forma perdida	113

Capítulo 9. *La Redota* a veinte años de *El dirigible*..... 117

Sobre los autores 125

Prólogo de la Colección

Los libros de la Colección Interdisciplinarias intentan responder a algunos desafíos que resumiré a continuación.

El proceso de fragmentación del conocimiento se ha acentuado a lo largo de los siglos, y se justifica en la ampliación del conocimiento y en la creación de condiciones para que la investigación sea eficaz. Ninguna ciencia particular puede ofrecer un modelo unificado para explicar todo el mundo. Se puede decir que nunca nadie tuvo tal pretensión. No es menos cierto, sin embargo, que los esfuerzos globalizadores, las visiones macrocósmicas, caracterizaron todas las ciencias, a las naturales especialmente en los siglos XVII y XVIII, a las sociales en el siglo XIX, e impregnaron la formación de muchos de nosotros, en los años centrales del siglo pasado.

Es frecuente asociar a la revolución copernicana con un cambio sustancial de la concepción que el hombre tenía de sí mismo y de su lugar en el cosmos. Las observaciones y teorías desarrolladas entre 1500 y 1700 por Copérnico, Giordano Bruno, Tycho Brahe, Kepler, Galileo, Newton... permitieron elaborar teorías sobre los movimientos de los planetas en base a leyes sencillas, las cuales explicaban, además, la existencia de las mareas, la caída de los cuerpos y muchos otros fenómenos que antes eran considerados completamente desconectados. Estas teorías generaron una inmensa confianza en el saber objetivo y el reconocimiento del universo como materia en movimiento, regido por leyes naturales. La aceptación de que todo el mundo obedece a leyes conocibles y que los fenómenos físicos son predecibles si se conocen suficientemente sus causas, resultó consecuencia inmediata de aquella revolución.

Pero hoy se puede decir que aquellos afanes generalizadores han perdido fuerza, que cuesta mucho distinguir cuáles son las líneas principales del progreso y que cada vez tiene menos adeptos la creencia de que se puede

entender el todo y cada una de las partes en función de relaciones de causa-efecto, transparentes y lineales. A tal punto que desde diversos ámbitos de las ciencias naturales y exactas, y también desde áreas de la economía y otras disciplinas sociales, ha ganado fuerza la necesidad de estudiar los aspectos inestables, no completamente predecibles, desordenados, de los fenómenos.

En otro orden de cosas, diversos sectores interesados en el quehacer social y cultural se pregunten cuál es el grado de desorganización de la sociedad actual, dónde pueden llevar estos procesos llamados de desideologización.

Algunas constataciones en este sentido:

- Hay una pronunciada deshumanización, robotización y aislamiento de la vida social, que está haciendo perder hábitos y culturas generados a lo largo de la actividad mancomunada y solidaria de la humanidad.
- Se percibe un incremento de las desigualdades sociales y la diferenciación entre el norte y el sur (olvidemos por ahora el este), que lleva a muchos a preguntarnos si no estaremos en camino de una nueva diferenciación de especies.
- Existe un deterioro palpable (muchas veces ocultado) del medio ambiente, que se mide, no en las escalas de los tiempos geológicos, sino en las de una generación humana.

La dificultad para percibir cuáles son las regularidades de las transformaciones sociales y económicas, las trabas para aplicar las teorías sobre el desarrollo histórico que tanto impacto causaron en la primera mitad del siglo pasado, generan la búsqueda de estructuras de pensamiento diferentes, que en algún sentido rompan con aquel modelo copernicano (tomado este como paradigma de otras muchas revoluciones científicas). En particular, crecen los sectores de la opinión pública que detectan que la naturaleza y la sociedad presentan contenidos muy ricos y sustanciales, a pesar del desorden que se percibe en la superficie. Y que tratan de comprender y sistematizar esa riqueza «cubierta» por el desorden.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en su prólogo a esta misma colección observaba que la especialización y la fragmentación del conocimiento tienen «por lo menos tres consecuencias negativas. Una atañe al conocimiento mismo: parece difícil llegar a conocer realmente algo, por ejemplo, el cambio climático, si no conectamos lo que al respecto nos dicen diferentes disciplinas. Una segunda consecuencia potencialmente negativa se refiere al uso valioso del conocimiento: parece difícil afrontar, por ejemplo, la problemática nutricional e infecciosa de los niños que asisten a las escuelas en barrios carenciados de Montevideo sin conjugar los aportes de variadas

especialidades. Una tercera consecuencia que puede tener la fragmentación del conocimiento se relaciona con su democratización [...] ¿Cómo hace un ciudadano “de a pie” para hacerse una idea de lo que conviene a la comunidad en relación a un problema complejo? Los expertos pueden y deben asesorar pero, aunque lo hagan en términos comprensibles para no expertos, sus opiniones se basan en sus especializaciones respectivas, por lo que no necesariamente incluyen un enfoque de conjunto; además, ciertas opiniones de expertos suelen contraponerse a las de otros expertos». Los encuentros y diálogos entre disciplinas pueden contribuir a que la ciudadanía pueda hacer un uso informado y autónomo del conocimiento a la hora de adoptar decisiones sobre asuntos que a todos atañen.

Roberto Markarian
Rector de la Universidad de la República

Introducción

Los estudios académicos sobre cine y audiovisual nacional en Uruguay son llamativamente recientes. Hasta hace muy poco, y salvo excepciones —como los trabajos de Aldo Marchesi, Lisa Block de Behar y los proyectos de investigación coordinados por Rosario Radakovich—,¹ las publicaciones sobre el tema elegían claves memorialísticas, periodísticas y generalistas que prescindían, muchas veces, del análisis riguroso y sistemático, por ejemplo, de las fuentes primarias, la materialidad de los soportes (nitrato, acetato, etc.) o de los pasos (35 mm, 16 mm, Super 8, etc.), elementos indispensables a la hora de generar conocimiento sobre las prácticas de producción, distribución y recepción de lo cinematográfico.

Afortunadamente, y en sintonía con un fenómeno global que recuperó y vigorizó el lugar del cine latinoamericano en los estudios sobre lo audiovisual, esta tendencia se ha revertido. El trabajo de académicos en universidades extranjeras y sus correspondientes publicaciones y actividades de divulgación en torno al caso uruguayo ha sido un elemento fundamental en esta transformación. Así lo demostraron, por ejemplo, en los primeros años del 2000, las investigaciones de Christine Ehrick en torno al cine de beneficencia de las primeras décadas del siglo XX o los diversos artículos de David Martin-Jones y Soledad Montañez sobre producción uruguaya contemporánea, por nombrar

1 Block de Behar, L. & Rígoli, A. (1997). *Escrito sobre cine*. Montevideo: Ciencias de la Comunicación, CSIC, Universidad de la República. Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado: La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce. Radakovich, R. (Coord.) (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. Montevideo: PRODIC-CSIC FIC-Udelar / ICAU-MEC.

solo algunos.² A pesar del impacto que esta producción sobre Uruguay significó para quienes estudian el cine latinoamericano o la cultura uruguaya en general, en el ámbito local costó aferrar ese objeto “impuro”, como llamó el teórico André Bazin al cine, e instituir espacios académicos capaces de analizarlo y discutirlo.

Con ese cometido se conformó, en 2009, el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), un equipo de investigación interdisciplinario interesado en fortalecer el campo de estudios sobre cine en Uruguay, incorporando (por medio de la investigación en archivos y el rescate del material fílmico) nuevos materiales audiovisuales al inventario sobre cine existente en el país, con la intención de cuestionar qué se ha entendido por cine uruguayo, cuáles han sido sus mecanismos de producción y recepción en diferentes etapas de la historia del Uruguay, quiénes han participado de la producción de este tipo de imágenes y qué lugar han ocupado la circulación y recepción de lo audiovisual en el campo cultural local.³

En 2014, con el objetivo de afianzar los vínculos con académicos nacionales e internacionales, GEstA organizó el I Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano (financiado por el Espacio Interdisciplinario, Udelar, y desarrollado en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo durante los días 11 y 12 de setiembre), en el que participaron más de treinta investigadores de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, Reino Unido y Uruguay. Dicho encuentro se proponía fomentar la difusión y discusión de investigaciones que vinculan al cine con otros ámbitos de conocimiento y, como tal, se estructuró en áreas temáticas como la historia, las ciencias sociales, la literatura, la antropología y las artes visuales.

La pantalla letrada es una selección reducida, pero significativa, del material presentado en aquella ocasión y el resultado de una reescritura y profundización por parte de aquellos investigadores, donde convergen miradas

2 Ehrick, C. (2006). *Beneficent Cinema: State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910s-1920s*. The Americas, 63(2), 205-224; Martin-Jones, D. & Montañez, S. (2007). *Bicycle thieves or thieves on bicycles? El Baño del Papa* (2007). *Studies in Hispanic Cinemas*, 4(3), 183-198; Martin-Jones, D. y Montañez, M.S. (2009). *Cinema in progress: new Uruguayan cinema*. Screen, 50(3), 334-344. De esta primera década del 2000, ver también: Jacob, L. (2003). *Marcha: de un cine club a la C3M*. En Machín, H. & Moraña, M. (Eds.). *Marcha y América Latina*. (399-343). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh; Tal, T. (2003). *Cine y Revolución en la Suiza de América -La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo*. *Araucaria Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 5 (9) Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28250904>; King, J. (1999). *Cinema*. En Leslie Bethell, L. (Ed.). *A Cultural History of Latin America. Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. (455-518). Cambridge: Cambridge University Press.; Remedi, G. (2009). *Películas de papel. Cartografía del estudio del cine de América Latina*. *Latin American Studies Association Forum*. XL(I), 9-14. Es menester mencionar, además, las tesis de Luis Dufuur. (2012). *Mario Handler: Una Mirada crítica sobre la realidad social uruguaya 1964-1973*. Universidad de Sevilla, España y la de Beatriz Tadeo Fuica (2014). *In Search of Images: Uruguayan Cinema (1960-2010)*. University of St. Andrews, Reino Unido.

3 GEstA ha recibido en 2015 el apoyo de la CSIC por el Proyecto I+D “Cine y campo cultural en Uruguay: Enfoques interdisciplinarios y representaciones sociales” y del Espacio Interdisciplinario para la conformación del Núcleo Interdisciplinario de Cine y Audiovisual.

históricas, sociológicas y técnicas ligadas al contexto uruguayo, mexicano, brasileño y argentino. La aparición de este volumen pretende generar nuevos nudos de discusión, integrar al horizonte episodios poco transitados o desconocidos y, finalmente, dar cuenta de la fragmentación fructífera del estado de cosas y de la complejidad de las herramientas críticas necesarias para pensar la imagen en movimiento aquí, desde aquí.

Capítulo 1. Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo: 1896/1913

Miriam V. Gárate

En *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica* (1992), Marlyse Meyer destaca la relación existente entre las formas escritas referidas en el título de su trabajo y el desarrollo de una cultura del entretenimiento.⁴ Remontándose a la matriz francesa, Meyer analiza las transformaciones ocurridas en el *rez-de-chaussée* (pie de página) de la prensa periódica durante las primeras décadas del siglo XIX. Si, en un principio, dicho espacio se caracteriza por una intensa *melange* (chistes, recetas de cocina o de belleza, relatos de crímenes, crítica de piezas teatrales, ficción narrativa), hacia mediados de 1830 pasa a ser hegemonizado por la novela folletín en serie, desplazando a las páginas interiores varios de los géneros coexistentes en esa mezcla inicial, entre ellos, la crónica. Cabe observar, no obstante, que la diferenciación y estabilización parcial de esas especies no implica una supresión de la heterogeneidad que marca desde sus orígenes a la prensa moderna: variedad y variación se reinscriben ora como alternancia entre secciones diversas, ora como miniaturización y estilización de esa hibridez/

4 El vínculo indisoluble entre expansión de la prensa periódica —diarios, magazines, revistas, etc.— y cultura del ocio y la distracción, a la cual se destina un número creciente de productos en el contexto de la modernidad, ha sido objeto de inúmeros trabajos. Señalo aquí, por abordar el mismo espacio-tiempo que constituye el punto de partida de Marlyse Mayer (la Francia de la Monarquía de julio) y por el foco en un género que mantiene relación tanto con la crónica como con el primer cine, el estudio de Margaret Cohen (1995). Para una visión del proceso en la sociedad norteamericana, cf. el libro de Neal Gabler (1999), esbozo amplio tanto desde el punto de vista cronológico (de principios del siglo XIX hasta el presente) como mediático (de la prensa escrita al cine, la televisión y la internet).

mélange en el interior de una única especie —será el caso de la crónica, “nuevo animal” en formación al cual el joven escritor brasileño Machado de Assis (1839-1908) se refiere críticamente en un texto de 1859:

La crónica/folletín nació del diario; el cronista, del periodista. El cronista es la fusión agradable de lo útil y lo fútil, el parto curioso y singular de lo serio en consorcio con lo frívolo. Estos elementos heterogéneos se alían perfectamente en la organización del nuevo animal. El cronista ocupa en la sociedad el lugar del colibrí en la esfera vegetal: salta, revolotea, juega, fluctúa y liba de todas las savias vigorosas. El mundo le pertenece (1994: 10-1).⁵

En su ensayo, Meyer menciona, asimismo, la compilación de textos periodísticos sobre la capital del Imperio publicada por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), en 1862, bajo el título de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, miscelánea a cuyo respecto el propio autor, en un texto dirigido a sus lectores, sostiene:

¿Qué hice? Intenté amenizar la historia, escribiéndola con ese tono juguetón y a veces epigramático que, según dicen, no le sienta bien, pero que le gusta al pueblo; junté a la verdadera historia ligeros romances, tradiciones inaceptables y leyendas inventadas para hablarle a la imaginación y excitar la curiosidad de la gente que lee, y que deseo que lea mis Paseos (2004: 19-29).

La movilidad del cronista, que Machado concitara por medio de la imagen del colibrí, abarca todos los aspectos: contenidos (importantes o frívolos), esferas de representación (hechos verdaderos o imaginarios) y tonos (epigramático o serio). Habrá, sin embargo, en la economía del género, cierta combinatoria que tenderá a prevalecer: la dimensión imaginaria estará generalmente articulada a la anécdota y al escenario verdaderos, lo fútil será el camino elegido para enfocar lo útil o significativo, lo epigramático o satírico, el registro adoptado para expresar lo serio. La definición de ese lugar enunciativo como constitutivamente móvil se encuentra en sintonía con un tipo de escritura que busca “excitar la curiosidad” del lector, conquistarlo y, principalmente, renovar la conquista, motivo por el cual no puede permanecer quieto: el motivo del paseo invocado en el título de Macedo es un modo de satisfacer esa función. Importa, entonces, retener ambas imágenes, tanto en lo que poseen en común como en sus matices diferenciales. La imagen de Machado mira en dirección a la dimensión volátil, nerviosa, célere, inestable y discontinua del género en formación; la de Macedo

5 La traducción al español de los originales en lengua portuguesa es de mi autoría en todos los casos.

sugiere una dinámica que propende a suturar lo discontinuo inscribiéndolo en un orden narrativo. Entre esos dos polos, en la tensión que se instaura entre ambos, se moverá la crónica, género consubstancial a la vida en la ciudad moderna, ejercido por numerosos escritores del continente durante el pasaje del siglo.⁶ Entre ambos polos oscilará también el primer cine.

Rescato algunos núcleos de la reflexión llevada a cabo por Julio Ramos (1989) con respecto al proceso de modernización de la prensa en América Latina, que serán útiles para el desarrollo de la lectura que pretendo realizar. Modernización y especialización de la prensa suponen el desarrollo de un nuevo tipo de discurso, la noticia, de un nuevo profesional, el reportero, e implican una reconfiguración de lo literario y del ejercicio de la literatura en el interior del espacio periodístico. En dicha escena, la crónica se constituye como un lugar intermedio, en el cual los escritores integrados al nuevo mercado periodístico ensayan y ejercitan su “estilo”, “hacen literatura” ¿De qué forma? *Sobreescribiendo* (escribiendo sobre) las noticias que el propio diario da a leer, adoptando la retórica del viaje o del paseo, aun cuando no sean reporteros ni se desplacen a otras ciudades, *renarrativizando* (relacionando) aquello que se postula simultáneamente como fragmentario: la ciudad y el periodismo modernizados. Es teniendo en vista esas premisas que propongo examinar tres crónicas del pasaje de siglo vinculadas por el motivo del viaje al cinematógrafo

1.1. México, 1896. La fantasía viaja al cinematógrafo Lumière

El 23 de agosto de 1896 el periódico *El Universal* publica una crónica de Luis Urbina intitulada “El cinematógrafo”, en la cual el autor registra las impresiones suscitadas por las primeras proyecciones que tuvieron lugar en la capital mexicana.⁷ En un artículo anterior (Gárate, 2010) me referí a este texto

6 La lista de escritores latinoamericanos que practicaron de forma sostenida la crónica es vastísima. Menciono tan solo algunos: Manuel González Prada (1844-1918), José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Luis Urbina (1864-1934), Coelho Neto (1864-1934), Olavo Bilac (1865-1918), Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919), José Juan Tablada (1871-1945), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), João do Rio (1881-1921).

7 La primera proyección pública y paga del cinematógrafo fabricado por los hermanos Lumière, convencionalmente asumida como “fecha de nacimiento” del espectáculo cinematográfico, tuvo lugar en el Salon Indien, de París, el 28 de diciembre de 1895. La llegada del cinematógrafo a las principales ciudades de América Latina se da casi contemporáneamente: en México, el 6 de agosto de 1896 hay una primera exhibición privada para Porfirio Díaz y su familia; el 14 de agosto comienzan las exhibiciones públicas. En Río de Janeiro, la primera sesión pública data del 8 de julio de 1896. En Buenos Aires, el 18 de julio de 1896 se realiza la primera proyección en el Teatro Odeón. Data del mismo año la primera programación cinematográfica de Santiago de Chile, ocurrida en el Teatro Unión Central de Santiago. En el caso de Lima, el Vitascope Edison llega antes que el cinematógrafo Lumière debido a la ruta del Pacífico, más dinámica. El primer aparato es presentado a la sociedad peruana el 28 de diciembre de 1896; el segundo, el 30 de enero de 1897. Para un acercamiento tema cf. entre otros, Araujo (1981), Barrios Borón (1995), Bedoya (2009), Di Chiara (1996), Noronha (1987), Reyes (1972; 1986), Souza (2004).

que se organiza a la manera de un viaje por diversos dispositivos ópticos. Punto de partida: la propia literatura, cuyos juegos imaginativos dialogaban hacía tiempo con pinturas, lupas, binóculos, y que se hace presente con la mención al cuento de Eckermann y Chatrian (*La lunette de Hans Schnaps*, 1859).⁸ Destino último: el aparato Lumière, “maravilla técnica” destinada a “entretenernos con la reproducción de la vida”.

Estaciones intermedias: la exposición imperial y el kinetoscopio Edison:

El espectáculo de moda en México es el cinematógrafo. Su aparición ha conmovido la capital (...) El nuevo aparato ha sido aquí el vencedor del kinetoscopio. Hizo muy bien en retirarse a tiempo la exposición imperial. Por de pronto no hay ojos sino para el cinematógrafo. Tiene sobre sus rivales una buena ventaja: no es preciso ponerse en acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado; no hay necesidad de colocarse pupilas postizas para ver el mundo de lo maravilloso. El flamante invento está muy lejos de ser el anteojo de Hans Schnaps, aquél del cuentecillo alsaciano, especie de telescopio de la felicidad, y que hacía contemplar a quien le aplicaba la vista todos sus sueños realizados (...) El kinetoscopio y la exposición sí se asemejan al anteojo de Hans. Es necesario ponerle espejuelos a la fantasía para que mire. Está cerrada la puerta del encanto, pero la fantasía, chiquilla traviesa, se pone en puntillas para ver por el ojo de la cerradura (1996: 53).

Asumiendo una función al mismo tiempo mágica y especular, la “escritura traviesa” proyecta sobre el papel una colección de imágenes que formaban parte de la exposición imperial, materializando el primero de los viajes puestos en escena por el texto:

¡Qué bien que se divierte! Allá dentro está China, con sus casas de torres extrañas (...) allá está el templo de Buda con sus bonzos panzudos (...) allá están los muros de encaje de la Alhambra, las ruinas del Coliseo, los castillos normandos, las mezquitas turcas, los patios andaluces. Y la fantasía hace el rápido viaje, un viaje lleno

⁸ Adopto la noción de dispositivos ópticos del trabajo pionero de Max Milner (1986) sobre las relaciones entre estos y la imaginación literaria.

de peripecias y aventuras, hacia las Venecias de las ilusiones y las
Istanbul de los anhelos, como dijera el poeta (...) (1996: 53-4).⁹

Reunidas en el discurso/proyección, las palabras obedecen simultáneamente a dos fuerzas: la que las dinamiza mediante una enumeración que atraviesa célere grandes distancias transportando el ojo/mente del lector de una latitud a otra; la que las estabiliza mediante la descripción de un rasgo “fijo”.

En ese vaivén se nota la falta a ser evidenciada de inmediato:

Mas por muy traviesa y muy vivaracha que sea la fantasía no alcanza a dar existencia completa a sus visiones, porque a todas ellas les falta el signo característico de la vida: el movimiento. No vuelan las palomas de la Plaza San Marcos, ni bulle el agua en la fuente monumental de Viena, ni llega a atravesar la góndola el Puente de los Suspiros; las calles están llenas de una multitud inmóvil; las procesiones se han detenido (1996: 54).

Verbos de acción en consorcio con lo líquido, lo aéreo, los medios de transporte y la masa sirven para predicar, por medio de la negación, la exposición imperial: colección de fotografías verdaderas pero muertas, petrificadas, vivificadas solo un instante gracias a la imaginación de quien las mira o las evoca en el discurso. Bastaría invertir el signo de todo lo que aquí se presenta precedido de un “no” o un “pero”, para obtener el repertorio canónico de las primeras vistas cinematográficas: aguas meciéndose, palomas volando, banderas o estandartes flameando, multitudes andando por la calle o saliendo de las fábricas, desfiles y procesiones.

Pero antes de llegar a destino será necesario visitar otra estación intermedia —el kinetoscopio Edison—:

[la fantasía] corre al kinetoscopio y se asoma por los lentes del aparato que parecen dos ojos fulgurantes y toma las trompetillas del fonógrafo y ve y oye, y sueña a su sabor y se regocija.

9 En el primer capítulo de su libro, Ángel Miquel (2005) se refiere a la Exposición Imperial, empresa que popularizó los espectáculos de linterna mágica en México entre 1895-1900, y destaca que la mayor parte de las vistas fijas eran de locales emblemáticos de diversos lugares del mundo, hecho que el crítico vincula a una vocación de registro geográfico, lo que a su vez estimuló la percepción de esa experiencia como viaje, matriz organizadora de la crónica de Urbina. De acuerdo con Miquel: “La asociación del espectáculo con los viajes tenía un claro parentesco con la que procuraban otras fotografías que, gracias a los adelantos de las artes gráficas a partir de los años setenta del siglo XIX, pudieron imprimirse sobre papel para dar origen, entre otras industrias, a la de tarjetas postales y la de cromos sobre cajetillas de cerillos, así como a las primeras etapas del fotoperiodismo. Las vistas estereoscópicas y las primeras películas que retrataron diferentes países pertenecían a otras ramas de la misma familia. Y parece claro que los numerosos libros de viajeros aparecidos durante la segunda mitad del siglo XIX, muchas veces acompañados de grabados que ilustraban sus descripciones, prepararon la escena donde irrumpieron todas esas imágenes” (17). Esa trama de relaciones se debe tener permanentemente en cuenta a fin de evitar la construcción de un marco interpretativo rígido en el que los vínculos dinámicos e interacciones de doble mano letra/imagen corran el riesgo de ser sustituidos por la cuestión errónea y estéril de las precedencias o influencias de mano única.

Dentro de una caja de madera sí está la vida, rápida, eléctrica, que brilla y se apaga en un instante, que pasa ante la mirada como un bólido por el cielo. Se escucha una extraña música de banjos, y al mismo tiempo aparece en un fondo negro como el de las magias de un prestidigitador, una mujer del Oriente, una bayadera que baila, que se agita, que gira en vértigos. (...) Sin embargo, aún pides más, fantasía insaciable y descontentadiza. Más, porque la existencia que te simula el kinetoscopio es falsa, como prestada, como de imitación; no ves seres, como creías, sino muñecos que van y vienen (...) Aquellos cuadros están tomados de la realidad, han sido (...) pero las figuras son pequeñas (...) y pierden, por lo mismo, su apariencia humana. Falta algo (1996: 55).

Por un lado, el factor movimiento insufla un plus de vida a la imagen, ilusión reforzada por la reproducción sonora del fonógrafo; por otro, las pequeñas dimensiones, la interferencia de lentes y de la caja de proyección reducen el coeficiente de ilusión realista. Diminutas, aprisionadas en los límites de un marco exiguo, las “marionetas del kinetoscopio” parecen poco aptas para los juegos de contigüidad entre campo/fuera de campo que serán explotados sistemáticamente por el cinematógrafo.

Por eso:

La fantasía, cansada de buscar, entró al salón del señor Bernard y se puso a mirar el cinematógrafo. Como dije al principio, en la nueva diversión óptica no hay necesidad de ponerse los anteojos de Hans. Basta entrar y sentarse con toda comodidad, frente al cuadrilátero que se abre en el extremo de la sala. Esperar: se espera un minuto, el indispensable para que la curiosidad se despierte; tiene ella el sueño muy ligero, y es amiga y perseguidora de novedades y modas (...) Se ve una llanura. Dos oficiales conversan en primer término. Parecen contentos. El que está a caballo se pone a fumar; se despiden. Queda solo el campo ¿Qué es aquello que parece agitarse en la línea del horizonte? ¡Bah! Serán pinos de la montaña. Pero, fijándose, cualquiera diría que es la montaña que se acerca. ¿Se verificará el milagro bíblico? No: es una banda de aves, o una nube de polvo. El viento suele hacer estas travesuras en los campos desiertos. Y la masa, indecisa y flotante, como un montón de bruma que corriese, impulsada por el norte, al ras del suelo, se aproxima cada vez. De repente la luz hiere la bruma y surge un reflejo, y, en seguida, se ve brillar una línea de púas de plata, y por fin se descubre un contorno y se adivinan, entre la polvareda, las corazas, los cascos, las espadas y las inquietas cabezas de los caballos. ¡Ah!

Es un batallón de coraceros que, a galope tendido, se adelanta por la llanura empapada de sol.

Viene a nosotros, se acerca, distinguimos los uniformes, los cuerpos, los guantes, las bridas, las crines de los corceles, y, cuando creemos que vamos a ser arrebatados en la bélica carrera de aquel ejército triunfante, torna de un golpe la claridad para salvarnos de la catástrofe (1996: 57-8).

“Banda de aves”, “nube de polvo”, “bruma corriendo”, “púas de plata” brillando, “cascos”, “espadas”: términos de los que se vale el autor para *renarrativizar* en la escritura la vista proyectada. El avance del batallón es dado a leer como una metamorfosis de imágenes verbales, cuyo contenido enfatiza las materias volátiles, fugitivas, las reverberaciones de luz. El evento de corta duración y de significado banal cobra aires de peripecia, se apodera del espectador tornándolo contemporáneo y copartícipe de la cinta proyectada, le hace sentir una mezcla de curiosidad y pavor dada por el acercamiento de la materia fílmica. Como se sabe, el hipotético espanto de la multitud ante *L’arrivée du train* es un mito fuerte de los orígenes del cine. En el texto de Urbina, cabe a la cabalgata de coraceros asumir la función de apertura y continuidad en relación al fuera de campo, intensificando de esa forma el impacto perceptivo. Pero la ilusión de realidad proporcionada por el cinematógrafo se muestra imperfecta a los ojos del escritor, debido a la falta de dos recursos que no tardarán en ser incorporados:

A este nuevo aparato, que trata, como sus rivales, de entretenernos con la reproducción de la vida, le falta algo también: le falta el color; quizá con el tiempo adquiera el sonido. En su mano está adquirirlo. Puede trabar amistad con el fonógrafo y pedirle auxilio.

La fantasía, la curiosa soñadora, cuando vuelve de su asombro le da gracias a la Ciencia, a la calumniada, a la que dice Spencer que es la Cenicienta. ¡Y hay todavía quien asegura que la Ciencia es árida! (1996: 58).¹⁰

Sin embargo, pese al entusiasmo manifiesto, el cinematógrafo no superará nunca para el escritor mexicano la condición de hermana pobre o auxiliar de la cultura. “Maravilla técnica”, diversión, cuanto mucho instrumento

10 Expectativa análoga es observada por Andrés González Estevez (2014) al referirse a un artículo de la revista montevidéana *Los Debates*, datado de 1896, donde se afirma que de “esta última curiosidad científica de finales de siglo (...) lo que más asombra (...) son los progresos a que se presta y que desde ya podemos prevenir como cercanos. En efecto, si al actual cinematógrafo se agrega un cilindro fonográfico que haga coincidir los sonidos con la vida real que se nos muestra, y si por último, se llegará a obtener las fotografías en colores, resultaría un cuadro tan animado y tan perfecto de la vida que podríamos tener en casa los sucesos del mundo como si los estuviésemos presenciando” (“El cinematógrafo”, *Los Debates*, N.º 7, 5/VIII/1896; apud. González Estevez: 14).

educativo dirigido a los sectores bajos (esto, no obstante, a medida que el nuevo espectáculo gana espacio, Urbina pasa a ver más riesgos que ventajas, como se puede comprobar en dos crónicas posteriores de su autoría: *El cine y el delito*, de 1915 y *Escuela normal del crimen: un discípulo aprovechado*, de 1926). En vísperas del cambio que acarrearía una transformación radical de los lenguajes desarrollados a lo largo de las tres décadas de existencia del cine silente, Urbina continuaría sentenciando en *El Universal* que, “a pesar de sus triunfos, el cinematógrafo jamás nutrirá la cultura” “ni perfeccionará el espíritu como lo hace el libro” (*El cinematógrafo y la literatura*, 1928) (1996: 84). Evidentemente, no era una voz aislada: el cine instauro, como lo hiciera antes la propia prensa modernizada, la fotografía, etc., un territorio conflictivo en el que el intercambio y la importación coexisten con la disputa, el trazado de fronteras, y la reivindicación de jerarquías.

1.2. Brasil, 1907: un paseo por los cinematógrafos de Río de Janeiro

Una década separa la crónica de Urbina, testimonio del impacto inicial causado por el nuevo entretenimiento, de la crónica de Olavo Bilac intitulada “Molestia da época” (*Gazeta de notícias*, 03/11/1907). En esos diez años, el cinematógrafo pasa de la condición de “maravilla técnica” a la de soporte de un espectáculo que posee aún, alrededor de 1907, las características del llamado cine de atracciones: varias cintas breves, de índole o género diverso, frecuentemente en alternancia con presentaciones teatrales o líricas, de *vaudeville*, etc.¹¹ Si bien el término fue empleado por Gunning (1990) para enfatizar el carácter heteróclito e intensamente sensorial del cine previo a la hegemonía del formato narrativo, no es difícil percibir la sintonía existente entre la heterogeneidad del primer cine, la del diario y, en el interior de este, de la crónica. Cada medio posee sus especificidades; ellos integran, sin embargo, un mismo mundo, en el cual a las fuerzas de lo discontinuo y lo heteróclito se le contraponen estrategias de religación.

No obstante muchos lo consideren todavía una “molestia” o incluso una “neurosis” (el título de la crónica dialoga con un artículo precedente, publicado por el médico Humberto Gotuzzo, uno de los tantos proclives a examinar el nuevo espectáculo bajo el prisma de las “psicopatías” y/o los efectos perjudiciales para la salud pública), el cine ha devenido en esos diez

11 Para un abordaje de dichas transformaciones cf. el libro de Flavia Cesarino Costa (1995).

años la “manía de la época”, según redefinición propuesta por Bilac en el propio texto:

Escribo esta “crónica” después de una larga excursión. Estoy exhausto, siento dolor en los riñones y en las piernas, me duelen los ojos de haber visto tanta cosa, me duele el cerebro de haber pensado tanto. Mi viaje duró dos horas: sin embargo, en tan escaso tiempo tuve la oportunidad de ver medio mundo: estuve en París, en Roma, en Nueva York, en Milán; vi a Cristo nacer y morir, bajé al fondo de una mina de carbón; estuve al lado de un farolero (...) presencié el tumulto de una huelga en Francia; vi al emperador Guillermo pasar revista al ejército alemán (1996: 195).

Si en la exposición imperial —o en el kinetoscopio— el mundo estaba “allí dentro”, contenido en los límites de una caja, aquí y ahora no restan dudas de que es el espectador quien, para decirlo con las palabras de Béla Balázs (1931), “está dentro del filme”. El viaje (la identificación proyectiva que el lenguaje fílmico clásico pasará a explotar) cobra mayor concreción (ilusoria): estuve, bajé, presencié, vi. Pero la escritura de Bilac no viaja en línea recta a los espacios/tiempos condensados y yuxtapuestos en el pasaje inicial. Luego de esa breve sinopsis anticipatoria, abandona la pantalla, sale de la sala y se dirige a la calle —ofrece una atracción, en cuyo interior intercalará varias otras:

Creo que habrán comprendido que este largo viaje fue... cinematográfico. Hoy fui arrastrado por un conocido a cuatro de los dieciocho cinematógrafos... ¡Dieciocho! Y en la policía aguardan despacho otros tantos pedidos (...) El cine es actualmente la ocupación de los desocupados de Río. Y como los desocupados son legión... (1996: 197).

Junto con la difusión del nuevo espectáculo despunta, pues, un foco de interés, un objeto de observación y de disputa: el público. Fiel a la deriva de cara al género crónica, el narrador pondrá de inmediato en escena un paseo por cuatro de los dieciocho cinematógrafos, en compañía de un sujeto que “mal conoce”, aunque conozca lo suficiente como para considerarlo el “tipo ejemplar del vago carioca” y delinear su fisonomía. Se instaura, así, una alternancia entre dos polos de atracción: el vinculado al itinerario por las calles y al diálogo sostenido por el cronista con su interlocutor, quien refleja intermitentemente aquello que proyectan las pantallas. Cabe notar, asimismo, la fecha en que transcurre el episodio: el “Sábado de finados”, pretexto para la supuesta diversión excepcional del vago consumado (“¡Es un escándalo! ¡Hay 51 domingos al año, 10 días feriados, 25 santificados! ¡Tierra de vagos!... Yo nunca tengo tiempo para diversiones: mas hoy, ¿qué voy a hacer para matar

el día de Finados?) (Bilac, 1996: 197); pero, simultáneamente, indicio de una reconversión generalizada a la dinámica del entretenimiento y del consumo (“¡Entren! Hoy pasamos toda la vida de Cristo en 30 cuadros y 1000 metros de cinta: ¡un kilómetro de Nuevo Testamento!”) (Bilac, 1996: 198). En medio a esas microhistorias, se esboza un contrapunto no destituido de ecos sociales (“sobre la pantalla vibraba la vida de los mineros de carbón en el fondo de la tierra”. “¡Vea usted! ¡Cómo es bello el trabajo!”), exclama el interlocutor de Bilac) (1996: 199). Es con este cicerone, adoptando una postura simultáneamente cómplice e irónica, que el cronista recorre las cuatro salas de cine y, en el interior de cada una de ellas, viaja por una multiplicidad de espacios, tiempos y realidades reunidas en la programación. O, mejor, *renarradas* en la crónica:

Quando me acordé de la “crónica” eran las diez de la noche...Y aquí estoy escribiéndola, liquidado, atontado, molido (...) Son más de las once... De la tipografía ya llegaron súplicas, pedidos, exigencias, protestas: “¿Los originales de la crónica? ¿Vienen o no? (...) Y, apresado, sin pesar palabras, escribo, escribo, escribo... (1996: 200-1).

La corrida de la escritura —tanto en el sentido de aceleración interna como de prueba y competencia con otros medios— redactaría un capítulo más de su historia, durante el período de expansión del cine. No era el primero; tampoco sería el último.

1.3. 1913, de vuelta a México: un viaje por la sala y por el público

Si la crónica de Urbina se concentra en las imágenes proyectadas en la pantalla por el nuevo aparato Lumière, *En el cine*, su compatriota Ramón López Velarde realiza un giro de ciento ochenta grados con el propósito de enfocar el otro lado de la escena: la sala, el público asistente y sus reacciones son objeto de atención equiparable, si no mayor, a la concedida a las cintas. En relación a esos dos textos, complementarios entre sí, el del brasileño Bilac constituye una apertura al exterior, un espacio de fuga, pero simultáneamente un retorno, si se lleva en consideración que la calle es una materia fetiche de las vistas del primer cine.

Ramón López Velarde publica esta crónica en *El eco de San Luis Potosí*, el 22 de setiembre de 1913. Se trata del periódico de una ciudad a 400 km de la capital mexicana, de peso en la colonia debido a la minería y activa durante el período independentista, de tradición antiporfirista en el pasado reciente. Se trata, asimismo, del año del asesinato de Madero y de la agudización de los conflictos entre diversos grupos en el México de la revolución, lo cual

obliga a mencionar, no obstante exceda los límites del presente trabajo, una serie de cuestiones: la importancia del cine documental como instrumento de información y de propaganda; la importancia de la experiencia de operadores —en especial, norteamericanos— que filmarán las primeras conflagraciones armadas en ese contexto y cuya competencia será reaprovechada de inmediato en la Primera Guerra Mundial; el surgimiento incipiente de tipos —el mexicano “flojo”, por ejemplo— que el cine estadounidense pasará a explotar principalmente en el *western*.

Prolongación de la arquitectura teatral durante esas primeras décadas de intento de “dignificación” del nuevo espectáculo, la sala de cine es una suerte de vitrina de la ciudad, que reproduce su estratificación socioeconómica, etaria, de género, que reúne y jerarquiza en un mismo gesto; congrega y segrega simultáneamente en el ámbito del espectáculo más masivo concebido hasta entonces:

El salón encierra una abigarrada concurrencia. Abajo, la elegancia de los personajes, de los lechuguinos y de las damas próceres; los rostros pulidos de las señoritas que buscan con ojos de disimulo a sus novios, y la inquietud de los niños ávidos de contemplar la magia de las proyecciones. En los palcos primeros, familias de la clase media que, en el descanso dominical, se reponen de las fatigas de toda la semana. Las localidades altas, ocupadas por la multitud popular que en su instinto de curiosidad primitiva, de las cavernas, quiere divertirse a precio ínfimo (1997: 167).

Es teniendo en vista satisfacer las preferencias de cada uno de los sectores congregados en esa nueva “catedral profana” (la expresión pertenece al brasileño João do Rio), que se organiza la proyección:

La orquesta rompe un vals de sencillos compases, el salón se sume en penumbras y en la pantalla se suceden cuadros diversos: escenas marinas, desfiles medievales, episodios de galantería moderna, lances chuscos de la cobardía de Salustiano, idilio en el campo, magias infernales, revista Pathé (1997: 167).

Concluida la “revista” (un testimonio más del intercambio entre prácticas de diversas esferas, ya que así como a finales del XIX varias columnas de la prensa pasan a denominarse *Linterna mágica*, *Binóculo*, *Kinetoscópio* o *Vitascópio*, el cine toma para sí expresiones/formatos oriundos de la prensa) se pasa a la cinta siguiente:

Se va desarrollando una conspiración tenebrosa contra unos hábiles ladrones que gastan frac y se pasean en automóvil. Son ladrones inteligentes como un académico y resueltos como un capitán

esforzado. Intrigan siempre y matan cuando es preciso. Pero la policía comete la crueldad de perseguir a caballeros de tan excelentes cualidades. Les pone trampas... y nunca son cogidos en ellas. Huyen por ferrocarril, se embarcan en puertos lejanos y al llegar a la playa de su destino caen, por fin, en poder de la celosa autoridad. El público de las localidades altas aplaude. Solamente en el cine los misérrimos plebeyos se ponen de parte de la policía (1997: 167-8).

La animadversión del cronista en relación a los “misérrimos plebeyos” es suficientemente elocuente como para dispensar comentarios, pero introduce de forma indirecta algunos datos de interés: la movilidad de la identificación proyectiva (de la cámara, de los planos), que le permiten al espectador “ser” alternativamente ladrón y autoridad; la importancia del motivo de la persecución en el desarrollo de un recurso fundamental para el lenguaje cinematográfico clásico (el montaje paralelo) y para algunos géneros de éxito y de consolidación temprana, como el *western* y el policial.

Por último, y luego de la “cinta favorita de los niños”, protagonizada por animales, la historia sentimental:

No sería justo que la señorita que anda vistiendo la primera falda larga, que soporta el asedio del primer rondador y que sabe ya esgrimir la mirada como una lanza, se quedase sin su parte de espectáculo propicio. Para ella es esta película espesa que se inicia en el bosque espeso, donde la rústica mozuela tropieza una tarde con un doncel apuesto y millonario que le dice cosas amables y la lleva al país de ilusión, a teatros suntuosos, a catedrales que el mármol anida en esculturas que semejan fábulas, a bailes regionales en que la luz baña las sedas... mas luego se fastidia el galán, y la pobre tórtola llora, desengañada y contrita, vuelve al bosque paterno una noche inclemente y le dan la noticia de que su madre ha muerto por su ausencia y la señorita de la primera falda al concluir la tarde y encenderse los foquillos, tiene en los ojos dos lágrimas y una expresión de sueño (1997: 168).

Innecesario señalar la larga tradición previa de una fórmula que proveerá un vastísimo arsenal de películas, entre ellas, esa especie de *Dame aux camélias* a la mexicana escrita en 1903 por Federico Gamboa y rodada en versión silente en 1918 por Luis Peredo: *Santa*. El melodrama y sus variantes constituirán otro polo importantísimo del cine, no menos popular que el *western* o el policial.

Aplausos, risas, lágrimas, “expresiones de sueño”: signos de una participación afectiva cuya intensidad será potencializada por el lenguaje fílmico en formación, alimentando intensos debates: ¿el cine es una “escuela

del delito"?, ¿atenta contra la moral y las "buenas costumbres"?, ¿estimula y exacerba un bovarismo del cual la literatura supuestamente ya había dado pruebas sobradas? Pese a que la mirada de López Velarde no traspone los límites de la sala, su deambular de la pantalla a las galerías y las butacas en busca de "correspondencias" remite nuevamente a la calle. Tampoco en este caso se tratará, en rigor, de una discusión nueva. Pero la fuerza de la identificación proyectiva, así como el carácter masivo del nuevo espectáculo alterarán la escala del eventual "contagio" y sus efectos. Escritores como Alfonso Reyes, Luis Guzmán, Lima Barreto, Horacio Quiroga, Roberto Arlt y muchos otros ensayarán respuestas, en la crónica, la crítica cinematográfica y la ficción.¹²

Referencias bibliográficas

- ARAUJO, V. (1981). *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. San Pablo: Perspectiva.
- ASSIS, J. M. Machado (1994). "O folhetinista". *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Recuperado de <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/mac15.pdf>.
- BALÁZS, B. (1958). *Estética do filme* (primera edición 1931). Rio de Janeiro: Edições Verbum.
- BARRIOS BORÓN, C. (1995). *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducros Hyken*. Buenos Aires: Edición del autor.
- BEDOYA, R. (2009). *El cine silente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- BILAC, O. "Moléstia da época (1996)". En Dimas, Antonio (Ed.). *Vossa insolência. Crônicas* (195-201). San Pablo: Companhia das Letras.
- COHEN, M. (1995). "A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos". En Charney, L. Schwartz, V. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna* (315-351). San Pablo: Cosac & Naify.
- COSTA, F. C. (1995). *O primeiro cinema*. San Pablo: Scritta.
- DI CHIARA, R. (1996). *El cine mudo argentino*. Buenos Aires: Edición del autor.
- FERREIRA, G.; GONZÁLEZ ESTÉVEZ, A. (2014). "Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico". Diálogos con *Caras y Caretas* y *Fray Mocho* [Buenos Aires, 1911-1931]. Cuadernos de Literatura 7. Montevideo: Biblioteca Nacional.

12 Sobre esta cuestión ver Gárate (2011, 2013).

GABLER, N. (1999). *Vida, o filme. Como o entretenimento conquistou a realidade*. San Pablo: Companhia das Letras.

GÁRATE, M. V. (2010). "Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX". En Miquel, A. (Ed.). *Memoria de las imágenes I* (13-24). Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

— (2011). "El cine, la vida, la novela. En torno a algunas crónicas latinoamericanas de principios del siglo XX". En Cariello, G.; Ortiz, G.; Miranda, F.; Bussola, D. (Eds.). *Tramos y tramas III. Culturas, lenguas, literaturas e interdisciplina. Estudios Comparativos* (301-13). Rosario, Laborde Editor.

— (2013). "Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta". *Cuadernos de Literatura* (187-201). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, n.º 34.

GUNNING, T. (1990). "The Cinema of Attractions: Early film, its spectator and the avant-garde". En Elsaesser, T. (Ed.). *Early cinema:space-frame-narrative* (56-62). Londres, British Institute Film.

LÓPEZ VELARDE, R. (1997). "En el cine". En Garrido, F. (Ed.) *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México* (166-168). México: Conaculta.

MILNER, M. (1982). *La fantasmagorie*. Paris: Press Universitaire Française.

MEYER, M. (1992). "Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica". En Candido, A. et al. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (93-134). Campinas/ San Pablo/Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

NORONHA, J. (1987). *No tempo da manivella*. Rio de Janeiro: Embrafilmm.

REYES, A. (1972). *Los orígenes del cine en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1996). *Vivir de sueños, el cine mudo en México de 1896 a 1920*. Vol I. México: UNAM.

URBINA, L. (1996). "El cinematógrafo". En Miquel, A. (Ed.). *El nacimiento de una pasión. Luis Urbina, primer cronista del cine mexicano* (53-58). México: Universidad Pedagógica Nacional.

RAMOS, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana. Recuperado en <http://www.elperroylarana.gob.ve> (primera edición 1989).

SOUZA DE MELO, J. I. (2004). *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac.

Capítulo 2. Ciencia y espectáculo. Algunas reflexiones sobre el temprano cine científico argentino

Andrea Cuarterolo

En la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, la emergencia del cine estuvo estrechamente vinculada a la educación. Aunque ciertos sectores conservadores observaron al nuevo medio con recelo, considerándolo una “escuela del delito” (*La Película*, 488, 28/1/1926: 5), corruptora de cuerpos y mentes jóvenes, y criticaron los efectos “hipnóticos” y los contenidos inmorales de su vertiente comercial, desde su llegada al país, las imágenes en movimiento captaron la atención de gran parte de la intelectualidad argentina, que vislumbró su potencial pedagógico y las adoptó con entusiasmo en numerosos establecimientos educativos. Sin embargo, fueron los hombres de ciencia, imbuidos de un espíritu positivista que se instaló fuertemente en el contexto de la cultura finisecular local, los que primero comprendieron la importancia del cine como auxiliar pedagógico.

Los primeros filmes científicos argentinos fueron mayoritariamente productos por encargo, que se rodaron con frecuencia en las compañías productoras que por entonces estaban dando forma al incipiente cine nacional y, por lo tanto, quedaron sujetos a algunas de las mismas estrategias formales, temáticas y de mercado del cine comercial. El potencial espectacular de estas películas no pasó desapercibido para aquellos productores pioneros, que pronto se encontraron buscando nuevas tácticas para acercar sus contenidos las masas.

El empresario Julián de Ajuria, productor de algunas de las primeras películas de ficción argentinas y director de la Sociedad General Cinematográfica —una de las más importantes distribuidoras de cine en el país— escribió un

valioso testimonio que pone en evidencia el espíritu que primó en estos tempranos filmes educativos:

(...) el cine es ya una de las fuerzas de nuestra época, el mejor medio de difundir ideas y sentimientos políticos y culturales, un instrumento de expansión para el comercio y las industrias, un vehículo que nos pone al alcance de todos los pueblos (...) siempre que lo empleemos para el fin con que ha nacido: instruir deleitando, con arte, humor, moral y ciencia (1946: 17).

La idea de un cine que “instruye deleitando” es fundamental para comprender estas primeras películas científicas que, lejos de constituir un material accesible solo para una elite de estudiantes y eruditos, se proyectaron con frecuencia en salas comerciales, se publicitaron en las revistas de cine de la época y en ocasiones se convirtieron en verdaderos éxitos de taquilla. Si en un principio educación y entretenimiento parecían representar dos polos antagónicos e irreconciliables, lo cierto es que, así como el cine se convirtió en una parte central del mundo científico-médico de la época, la ciencia fue un componente preponderante de la industria del entretenimiento. A partir de un recorrido por algunos de los principales filmes de esta temática realizados en la Argentina durante el período silente, intentaremos poner en evidencia cómo estos cruces entre educación y espectáculo estuvieron presentes en el cine científico desde los mismos orígenes del medio.

2.1. Las operaciones quirúrgicas y la fascinación mórbida

Según Tom Gunning la estética del cine de atracciones:

(...) se desarrolló en marcada y consciente oposición a una identificación ortodoxa del placer visual con la contemplación de la belleza (...) Esta atracción a lo repulsivo fue frecuentemente racionalizada como apelación a la (...) curiosidad intelectual. Al igual que las tempranas exhibiciones cinematográficas, los *freak shows* y otros espectáculos de curiosidades fueron descriptos como instructivos e informativos. (1994: 124).

No es casual, entonces, que varias de las primeras películas científicas trascendieran los ámbitos académicos para los cuales fueron originalmente concebidas y se volvieran parte integral del incipiente espectáculo cinematográfico. La cirugía, ciencia todavía en sus albores; los cuerpos desnudos, fragmentados o deformados, por entonces parte integral de otros espectáculos masivos como el circo, los gabinetes de curiosidades o las exposiciones mundiales; el accionar del médico a cargo, ubicado entre la

ciencia y la magia, fueron algunos de los elementos que volvieron a estos filmes atractivos para el público masivo.

La película más antigua que se conserva en la Argentina es sugerentemente una película científica. El filme, titulado *Operaciones del Doctor Posadas*, es básicamente un registro documental de dos intervenciones quirúrgicas realizadas por Alejandro Posadas hacia 1899: una intervención de hernia inguinal y la extirpación de un quiste hidatídico de pulmón, en la que el médico utiliza una novedosa técnica de arponamiento pulmonar que luego llevaría su nombre. Además de un talentoso cirujano, Posadas fue un notable docente que incorporó tempranamente láminas ilustrativas y otros auxiliares visuales en sus clases magistrales. Hacia fines del siglo XIX, entusiasmado por las novedosas vistas cinematográficas, le encargó a Eugenio Py, camarógrafo estrella de la Casa Lepage, que documentara dos de sus intervenciones quirúrgicas, con el único propósito de utilizarlas como material didáctico en sus conferencias médicas. Este tipo de filmes, rodados con extrema dificultad, constituían un verdadero desafío para la labor médica, ya que, por necesidades propias de la exposición, debían ser realizados al aire libre bajo la enceguedora luz del mediodía y en menos de cuatro minutos —duración de la bobina de película—, poniendo en riesgo la misma tarea quirúrgica en pos del afán educativo. Destinado originalmente a un público especializado, el filme pronto se volvió parte de los catálogos de actualidades, integrándose sin conflictos con las bodas, los funerales, los actos cívicos y las revistas militares, entre otras temáticas que nutrieron las primeras proyecciones públicas del cinematógrafo Lumière. Aunque no existe demasiada información sobre el ámbito y la frecuencia de exhibición de estas películas en el país, el hecho de que compañías comerciales, como la Casa Lepage, las comercializaran junto a diversos tipos de actualidades locales e internacionales e incluso junto a algunos de los primeros filmes de ficción, sugiere que estas cintas científicas fueron también parte integral de las primeras proyecciones cinematográficas vernáculas.

Las *Operaciones del Doctor Posadas* no fue un ejemplo aislado sino, más bien, el primer exponente de un tipo de filme científico que tuvo una sostenida continuidad, al menos en las primeras dos décadas del período silente. Así, a los ya mencionados se agregan, en los años subsiguientes, otros interesantes ejemplos. Entre mayo y junio de 1920, varias revistas cinematográficas publican anuncios sobre la preparación y posterior estreno de una cinta titulada *Técnica general para las amputaciones cineplásticas, nuevo procedimiento del Dr. Guillermo Bosch Arana*, a la que se describe como:

Una película de carácter científico, en la que ha puesto de manifiesto dicho facultativo la importancia de sus trabajos sobre amputaciones.

En la cinta de referencia, cuya fotografía es de una nitidez absoluta, el observador puede apreciar el ingenio que en materia de ortopedia ha desarrollado el doctor Arana, quien aplicando a los miembros que han sufrido amputaciones una serie de aparatos, bien sencillos por cierto, ha suplido fácilmente las partes cortadas (*La Película*, 195, 17/6/1920: 19).

Realizado por la empresa editora FIFA, propiedad del camarógrafo y productor Pío Quadro, el filme fue rodado por encargo de la Sociedad Médico Argentina y estaba protagonizado por el Dr. Bosch Arana, eminente cirujano universalmente conocido por ser el creador del Team Standard Operatorio Sincronizado. Aunque la cinta hoy se encuentra perdida, Bosch Arana publicó en 1920, un libro con sus aportes en la materia, en el que se incluían tres “láminas cinematográficas”, pertenecientes a esta película perdida. Las dos primeras mostraban el funcionamiento del motor de pierna desarrollado con la novedosa técnica propuesta por el cirujano, mientras que la última lámina documentaba la eficacia y rendimiento del motor en un paciente.

Sobre esta última imagen, Bosch Arana escribió:

(...) comprendiendo que una cinta cinematográfica, grabaría mejor lo que dejo expresado, me permito mostrar con íntima satisfacción la lámina que muestra el movimiento de la pierna ejecutado por el paciente durante una pose cinematográfica. La documentación es altamente demostrativa a ese objeto y de una realidad tangible. (1920: 254).

Si bien estas series fotográficas parecen limitarse a documentar con ascetismo científico, esa “realidad tangible” que Bosch Arana sostiene haber alcanzado con su técnica, el libro incluye otras varias fotografías fijas, presumiblemente pertenecientes al mismo filme, que permiten un mayor análisis sobre su posible contenido. En estas imágenes, el cirujano—invisible en las secuencias anteriores— cobra un creciente protagonismo, que lo muestra repetidamente en acción, ya sea poniendo a prueba sus dispositivos o examinando a sus diversos pacientes. También se incluyen varias fotografías de los afectados en las que se exponen los diferentes aspectos de sus cuerpos mutilados.

En las primeras décadas del siglo XX, el cine incorporó múltiples elementos que ya eran parte integral de diversas formas de divertimento popular, como los *freak shows* o los gabinetes de curiosidades, y de alguna manera tomó su lugar. Según José Van Dijck (2002), esa ambigüedad médico-espectacular presente en buena parte del cine científico de este período provocaba que estas imágenes pudieran ser vistas tanto desde un punto de

vista educativo como voyeurístico. Si en las exhibiciones de fenómenos del siglo XIX, era común ver a pacientes con este tipo de patologías realizando actos extraordinarios y sobreponiéndose a sus limitaciones físicas, con el advenimiento del cine estos adquieren un rol cultural radicalmente diferente y se convierten “en parte de un espectáculo mediatizado en el que el médico ocupa el lugar central de héroe moderno capaz de liberarlos de su confinamiento físico” (Van Dijck, 2002: 542).

Así, las imágenes más interesantes del libro de Bosch Arana son aquellas que documentan el objetivo último de todo proceso médico, es decir, la restitución del enfermo al sistema de la normalidad. Varias de las fotografías, mediante una clara puesta en escena, muestran a los pacientes con sus nuevas prótesis realizando una serie de tareas cotidianas, que antes de la operación les eran imposibles. Un manco que puede tomar una copa de agua con su nueva mano cinemática, un amputado de ambos brazos que sostiene un paraguas y saluda con el sombrero, un paciente sin piernas que vuelve a caminar por obra de sus flamantes piernas mecánicas se suceden en una suerte de espectáculo de curiosidades médicas, a medio camino entre la magia y la ciencia.

Reconocido como cirujano, Guillermo Bosch Arana fue además un destacado docente que seguramente concibió este filme como material didáctico para sus clases y conferencias. Sin embargo, una nota aparecida en *La Película* sugiere que la cinta trascendió el ámbito de los claustros académicos:

(...) está siendo un verdadero filón para nuestros operadores las películas instructivas y comerciales. Así no pasa día que no nos anuncien la terminación de uno de estos films. Últimamente se exhibió una hecha por el señor Pío Quadro, para la Sociedad Médica Argentina que constituyó un verdadero éxito. (*La Película*, 191, 20/5/1920: 15).

En efecto, la realización de películas educativas fue una veta productiva, que muchas de estas incipientes compañías nacionales supieron explotar con buenos resultados. Teniendo en cuenta la más bien modesta producción de filmes de ficción vernáculos durante ese período, muchas de las empresas fílmicas locales pudieron sobrevivir gracias a esta actividad paralela y absolutamente compatible con la estrictamente comercial.

Otro interesante ejemplo de este tipo es el filme *Instituto Modelo de Clínica Médica*, realizado hacia 1922 por el Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche, una de las compañías productoras más importantes del período. Contrariamente a los hasta ahora analizados, en este filme hay

una voluntad comercial implícita que se evidencia en su carácter híbrido y en la presencia de un doble espectador modelo, que permite que la película sea leída tanto como un filme de actualidades o como una cinta científico-educativa. Según informan los intertítulos iniciales, la cinta fue un obsequio del Ing. Rodolfo Morales y su señora al Dr. Luis Agote, en agradecimiento al oportuno diagnóstico clínico de su hija de catorce años “gravemente atacada de apendicitis perforada [y] milagrosamente restituida a la vida”, en una difícil intervención quirúrgica realizada en el hospital que da título al filme. Con un concepto tanto informativo-publicitario como científico-didáctico, el filme puede dividirse claramente en dos partes. En la primera sección la cámara sigue a Agote para documentar las diferentes facetas del funcionamiento de esta institución ejemplar, que él mismo fundó en 1914, sin embargo, justo en la mitad del filme, la cámara se sumerge en el interior del quirófano del Dr. Alberto Galíndez para capturar minuciosamente una operación de úlcera gástrica en un internado. Aquí el descriptivo plano general, que domina al primer segmento, da paso a un mucho más didáctico primer plano y los intertítulos abandonan su carácter divulgador por un discurso científico, que describe minuciosamente la cirugía con un lenguaje técnico y preciso. Si esta intervención interrumpe momentáneamente el protagonismo de Agote, un oportuno cartel que informa que la “operación no deja de ser observada por él, en su noble afán de estimular y loar la obra ajena”, vuelve el foco a la verdadera estrella del filme. La cámara reemplaza, entonces, el primer plano por una suerte de toma subjetiva que parece adoptar el punto de vista del propio Agote, que contempla la situación desde una posición elevada del anfiteatro. La presencia de estos reputados profesionales, figuras emblemáticas del mundo científico de la época —recordemos que Agote era entonces mundialmente reconocido por haber logrado en 1914 la primera transfusión exitosa de sangre citratada en humanos— es, como vimos, una constante en este tipo de películas. La idea de que el carácter y estilo del cirujano tenía un rol didáctico fundamental en los filmes fue sumamente defendida por pioneros del cine científico como Eugène-Louis Doyen.

Él repetía incesantemente que sus films debían sobre todo demostrar la “personalidad” del cirujano, definida por su absoluta “concentración” y “confianza en sí mismo” —características que un paper científico o una conferencia jamás representarían de manera adecuada. Según Doyen, mostrar la confianza del cirujano durante la operación era tan importante como demostrar cualquier técnica quirúrgica particular. (...) Uno no podía entender un nuevo procedimiento quirúrgico simplemente leyendo sobre el o aún

observando a un médico cualquiera realizarlo, uno debía aprenderlo de su propio creador. En otras palabras, uno debía “ver en acción al maestro”, idea que explica bien por qué sus films no se limitaban a mostrar las manos del cirujano (Baptista, 2005: 45-46).

Este foco en la figura del profesional hizo que los médicos adoptaran en estas películas un papel cercano al de las estrellas de cine, dotando indirectamente al filme de otro elemento espectacular. Como sugiere Lacey Langston, “el tipo de términos que Doyen usa para describir el rol del cirujano como ‘personalidad o ‘autoconfianza’ podrían atribuirse fácilmente a un actor” (2010: 13). De hecho, mucho antes de la aparición del cine, los médicos realizaban demostraciones quirúrgicas para sus discípulos en los llamados anfiteatros anatómicos, salas especialmente diseñadas para la enseñanza de la cirugía con una arquitectura muy similar a la de los teatros convencionales, donde no era extraño, además, que concurrieran los curiosos a presenciar las operaciones y disecciones como forma de espectáculo. Es frecuente, por tanto, que en muchos de estos tempranos filmes científicos, el cirujano muestre un claro entendimiento de su rol performativo. La postura de sus manos y su cuerpo en el espacio demuestran una absoluta conciencia del espectador al que está destinado. En su relación de inmediatez con el público, estas películas vuelven a conectarse con el cine de atracciones. Se dirigen a él en forma directa, lo saben presente y buscan despertar y satisfacer rápidamente su curiosidad visual mediante un consciente y frontal acto de *display*.

Van Dijck sostiene que:

Las películas de operaciones sirvieron por los menos a cuatro diferentes objetivos. En primer lugar, fueron utilizadas como herramienta para entrenar a los especialistas. En el caso de cirugías raras, sobre todo, el cine probó ser un valioso medio para familiarizar a los futuros profesionales con los detalles más sutiles de intervenciones quirúrgicas específicas. En segundo lugar, estas películas funcionaron como un mecanismo de verificación. Al filmar antes, durante y después de la operación, se podía exponer visualmente los resultados a aquellos que estuvieron ausentes. En tercer lugar, estos films sirvieron para informar o entretener a audiencias no especializadas. Por último, estas películas tuvieron una función promocional; ya que fueron producidas para popularizar la pericia o tecnología médica e impresionar a los espectadores con ejemplos extraordinarios de destreza quirúrgica (2002: 542).

Como vimos, estos múltiples objetivos conviven y se mezclan en gran parte de la producción del período volviendo a estos films tanto parte del

mundo médico como del entretenimiento popular de la época, productos híbridos ubicados entre el espectáculo y la ciencia.

2.2. El cine de vulgarización científica: el arte de llevar la ciencia a las masas

No todas las películas científicas argentinas fueron originalmente concebidas para una audiencia especializada. Existió también en este período un cine científico de carácter divulgativo destinado al público en general. Los catálogos de firmas como Pathé o Eclair describían a estas cintas como filmes de vulgarización o vernacularización científica para diferenciarlas del cine estrictamente científico que le servía de modelo teórico. Impulsadas por el higienismo que venía desarrollándose como práctica institucionalizada desde fines del siglo XIX, estas películas surgieron en la Argentina hacia principios de la década de 1920, con el fin de llevar las enseñanzas de la ciencia a las masas.

En los inicios del siglo XX, el fenómeno inmigratorio —para entonces de una dimensión sin precedentes—, la ascendente tasa de desocupación, el desordenado crecimiento de las áreas urbanas —que generó hacinamiento y desaseo en las viviendas populares—, la carencia de dispositivos sanitarios y de salubridad y el recrudecimiento de las tensiones políticas y populares, transformaron a la higiene de un problema público en uno social. El higienismo hizo de la higiene un tema prioritario y encontró en la falta o precariedad de esta una gran parte de los males de la Argentina de la época. A pesar de su inscripción política heterogénea, los impulsores de esta corriente en el país coincidieron en la importancia de acudir a la “ciencia” para comprender las manifestaciones de estos múltiples problemas y darles debida respuesta. La salud, las instituciones de asistencia, pero sobre todo la educación fueron sus principales pilares de apoyo. Si bien todos los medios de comunicación fueron funcionales a su plan educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en un instrumento ideal de divulgación científica, sobre todo entre la creciente población de inmigrantes que, de esta manera, no necesitaba conocer a fondo el idioma para entender el mensaje. El surgimiento del cine higienista fue acompañado, así, por el desarrollo de una serie de proyectos institucionales. Para la década de 1920, por ejemplo, el Instituto de Higiene contaba ya con una política de extensión universitaria que se valió de variados recursos, entre los que figuraba el dictado de conferencias periódicas con “proyecciones luminosas, cintas cinematográficas, diagramas y dibujos en las escuelas, bibliotecas, locales sociales (...) [para divulgar] los principios básicos de la profilaxis y de

la higiene escolar y especialmente contra la tuberculosis” (Citado por Sánchez, 2007: 448).

El Cuerpo Médico Escolar y el Instituto de Higiene trabajaron conjuntamente, fomentando la realización de películas para el ámbito educativo en sus diferentes niveles y que, “en oportunidades, reclamaban el consentimiento escrito de los padres o tutores para que los jóvenes pudiesen verlas” (Sánchez, 2007: 449). El Consejo Nacional de Educación, por su parte, inició una activa política de adquisición de filmes científicos e higienistas para utilizar como material didáctico en las escuelas del país. Uno de esos filmes fue *La mosca y sus peligros*, a cuyo estreno asistieron “las autoridades superiores del Consejo Nacional de Educación, (...) interesadas en adquirir esta película para proyectarla en las escuelas de su dependencia [y] (...) encargar a la (...) empresa otros trabajos de esa índole, para proyectar en las instituciones de enseñanza” (*La Película*, 189, 6/5/1920: 9).

Estrenada en función privada el 27 de marzo de 1920, *La mosca y sus peligros* es, sin duda, uno de los hitos del temprano cine científico argentino. La película estaba producida por el Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche, misma empresa responsable de la analizada *Instituto Modelo de Clínica Médica*. Esta productora, quizás la primera del país en contar con un “laboratorio especialmente montado para Cine-micrografía” (*Excelsior*, número extraordinario, 3/1920: 1757-1758), fue responsable del diseño y ensamblaje de todos los dispositivos ópticos utilizados para la realización de este filme. *La mosca y sus peligros* fue la primera de una serie de películas “cinemicrográficas” realizada por la empresa que, de acuerdo a las publicaciones de la época, incluyó por lo menos otras dos cintas higienistas: una sobre el mosquito como agente transmisor de la fiebre palúdica y otras enfermedades endémicas y otra sobre el cáncer, que contó con la orientación del Dr. Ángel Roffo, reconocido especialista argentino en oncología.

Contrariamente a estos dos últimos filmes, hoy lamentablemente perdidos, *La mosca y sus peligros* es una de las pocas películas de este tipo que ha sobrevivido hasta nuestros días, hecho que permite un análisis más exhaustivo de sus contenidos. Realizado poco después de la pandemia de gripe española que azotó al país durante 1918 y 1919, este medimetroraje recoge el clima de inquietud y ansiedad xenófoba que acompañó a esa plaga, cuyo origen se asoció inmediatamente a las crecientes oleadas de inmigrantes que arribaban al país. El filme, que tuvo el asesoramiento de un ignoto médico de apellido Bárbara, está investido de un discurso científico de autoridad que acompaña a las imágenes mostradas. Ya en el primer intertítulo, se informa al espectador que el principal objeto de la película “es divulgar

entre el público, conocimientos que en general son solo del dominio de los investigadores”. De esta manera, el documental comienza por presentar una descripción filogenética de la mosca, deteniéndose en sus particularidades orgánicas y biológicas. Un científico y su ayudante observan en el microscopio las diferentes partes del insecto, dando cuenta de su funcionamiento, a la vez que, desde los intertítulos, se explican los diversos pasos del propio método de estudio. Sin embargo, hacia la mitad del filme, cuando se ahonda en los efectos nocivos que la mosca produce en la salud, en su rápida e incontenible reproducción y en las diversas formas en las que esta transmite enfermedades, el objetivo discurso didáctico-científico inicial da paso a un registro más cercano a la literatura fantástica, que mediante la cinemicrografía convierte al insecto en un verdadero monstruo e introduce algunas de las imágenes más espeluznantes del filme. Así, luego de mostrar amplificadas en el microscopio las múltiples bacterias que anidan en las patas de las moscas y la velocidad con la que estas se multiplican, la cámara sigue a los repugnantes insectos desde el sucio baño de un conventillo al biberón de un inocente bebé, previniendo sobre los diversos males que estos transmiten a los infantes. Como si esto no fuera suficiente, la advertencia es seguida por una sucesión de desoladoras imágenes que muestran a lactantes y niños pequeños sufriendo de múltiples afecciones, desde intoxicaciones alimenticias y enfermedades intestinales hasta poliomielitis o meningitis.

Como afirma Matt Losada:

En lugar de una descripción más objetivamente científica, la presentación subraya los aspectos específicamente horrendos de la mosca (...) La microfotografía hace a las bacterias visibles, obligando al espectador a reconocer la incapacidad de sus propios sentidos para percibir esa dimensión infecciosa, generando ansiedad sobre estos mismos gérmenes que la película claramente asocia con la inmigración y otras poblaciones económicamente necesitadas. (...) Lo casi visible (moscas, huevos, etc.) es magnificado a una escala que manifiesta sus características más horribles, mientras que lo invisible (las bacterias y otras causas de enfermedades) se vuelve visible. (2012: 467-72)

En efecto, esas imágenes terroríficas y sensacionalistas, que vulneran la supuesta imparcialidad científica de la película, pero sobre todo las asombrosas y cuasi-teratológicas fotomicrografías de insectos y bacterias transforman al filme en un producto tanto educativo como espectacular.

Hacia fines del siglo XIX, los aportes de Louis Pasteur y Robert Koch en materia de bacteriología habían sido fundamentales para aclarar aspectos

conceptuales de la medicina de la época y dar clara cuenta de las formas de contagio y los métodos de prevención. La fotomicrografía y la cinemicrografía fueron instrumentos privilegiados para llevar las enseñanzas de la ciencia bacteriológica al espectador común. Sin embargo, como vimos, la utilidad didáctica de estas novedosas técnicas se vio rápidamente opacada en estas películas por su potencial espectacular. Para 1920, la cinemicrografía contaba ya con exitosos exponentes internacionales, como los que integraron la serie *El mundo oculto*, realizados a principios siglo XX por el naturalista Francis Martin Duncan para Charles Urban, o los concebidos hacia 1910 y en colaboración con la Casa Pathé, por el científico Jean Comandon. Ese cine de lo invisible, con sus sorprendentes vistas microscópicas de insectos, gérmenes y demás microorganismos, fue otro de los géneros del cine de atracciones, que mezcló sin conflictos educación y entretenimiento.

Como afirma Kirsten Ostherr, estos filmes:

(...) participaron de una “estética del asombro” en la que el placer giraba en torno a la fascinación por ver imágenes previamente inconcebibles, incluyendo ampliaciones de bacterias y otros microbios infecciosos e invisibles que nos circundan. (2002: 4).

Si en la última década del siglo XIX, el principal problema habían sido las enfermedades infectocontagiosas y las condiciones de vida de los sectores populares, en las primeras décadas del siglo XX se sumó el progresivo flagelo de las enfermedades de transmisión sexual. Potenciadas por el acelerado crecimiento de la población masculina y el consecuente aumento de la prostitución, la propagación de las venéreas impulsó, desde el higienismo, una serie de propuestas de carácter preventivo. Pensada casi exclusivamente para la lucha antivenérea, en 1921 se creó la Liga Argentina de Profilaxis Social que, con un accionar íntimamente relacionado con algunas iniciativas de orden eugénico, inició una importante campaña de propaganda buscando su inspiración en Europa, donde la Primera Guerra Mundial había provocado una propagación de enfermedades sexuales similar. Con el objetivo de potenciar su mensaje precautorio, la liga apeló a todo tipo de estrategias, desde volantes, carteles y afiches hasta notas en los diarios y películas. La actividad de difusión se dirigió especialmente a los principales grupos de riesgo, con especial atención en los hombres jóvenes, sobre todo aquellos enlistados en el Ejército y la Marina. En este sentido, una de las más tempranas películas profilácticas de la que dan cuenta las publicaciones de la época es *La sífilis y sus consecuencias*, rodada en 1921 por Mario Gallo por encargo del Ministerio de Guerra para ser exhibida ante los conscriptos en todos los cuarteles del país. Aunque la cinta hoy se encuentra perdida, las publicaciones de la época

sostienen que se trataba de un “un film de carácter científico en el cual se reflejan los horrores de la sífilis con todos sus derivados genéricos” (*La Película*, 273, 15/12/1921: 13).

Este tipo de películas, que muchas veces tocaban temas tabú para la época, como el sexo o la prostitución, contenían con frecuencia advertencias para los potenciales espectadores o directamente se declaraban no aptos para menores o señoritas. Paradójicamente, sus escandalosas temáticas, poco frecuentes en las pantallas comerciales, en ocasiones despertaron un exagerado interés en el público, convirtiéndolos en insólitos éxitos de taquilla. Las compañías productoras del período, que como vimos fueron muchas veces responsables de la realización de estos filmes, vislumbraron pronto el potencial comercial de estas cintas y no tardaron en amoldarlas a las exigencias del mercado. En ese sentido, uno de los títulos más resonantes de la época fue *La higiene en el matrimonio* (Luis Moglia Barth, 1928), que contó en su primera semana de estreno con “veinticuatro exhibiciones en el teatro Porteño y ciento dos en el teatro Nuevo” (*Revista del Exhibidor*, 52, 29/2/1928), muchas de ellas a sala llena, marcando luego “verdaderos records de permanencia y de entradas en taquilla” en todos aquellos lugares donde se exhibió, que incluyeron varias importantes ciudades del interior del país como Córdoba, Rosario, Mendoza, Mar del Plata y Bahía Blanca. En los avisos publicitarios se aseguraba que se trataba del “film cultural que ha obtenido más rotundo éxito” (*La Película*, 602, 5/4/1928), el “que en el momento da mayores entradas” (*Revista del Exhibidor*, 52, 29/2/1928) y se alentaba a los empresarios a verlo como un verdadero “elemento animador de taquillas” (ibíd.). Se trataba de un documental armado en base a una serie de cortos científicos germanos al que se le habían agregado varias secuencias de carácter ficcional filmadas en Buenos Aires, en los estudios de la Unión Cinematográfica Argentina.

Hoy también perdido, es posible reconstruir someramente su contenido por medio de las reseñas de época:

Urdida en una simple trama, a la que sirve de base la aún más simple historia de dos matrimonios. (...) Ofrece la visión de cómo se desenvuelve plácida, normal y encantadoramente la existencia del matrimonio joven que se ama, pero que no por ello deja de observar las elementales reglas de higiene, tan íntimamente ligadas a la relación sexual: a la par; muestra también la forma en que el otro matrimonio, joven y amante como el anterior, cumple con sus deberes conyugales, pero olvidando por completo de una serie de reglas vinculadas estrechamente con la acción fisiológica del amor. Entretejiendo el desarrollo de la trama, van demostrándose, en forma eminentemente, científica y emocional, la función que

desempeñan los principales órganos, así cuando se cuida de las reglas como cuando de ellas se abandona por completo. Finalmente el doloroso desenlace del matrimonio que olvidó, por marchar por equivocada senda, los principios de moral que en el amor existen, da la pauta de lo que puede traer aparejado el querer torcer los sabios designios de la madre naturaleza, mientras que al otro matrimonio, que contempló y practicó las reglas del buen amor, ve florecer en la prolongación de su idilio, el poema de la vida, hecho carne en un bello y robusto bebé, expresión suprema del cariño de dos seres (*La Película*, 617, 19 /6/1928: 24).

Estrenada en los albores del cine sonoro, era evidente que la espectacularidad de las atracciones, presente en las crudas cirugías de los primeros filmes científicos o en las sorprendentes fotomicrografías de las tempranas películas higienistas, ya no era suficiente para satisfacer el cada vez más exigente gusto de las nuevas audiencias. Los avisos publicitarios de hecho aseguraban que el filme no contenía operaciones (*La Película*, 602, 5/4/1928) y prometían, en cambio, una mirada más artística que audaz a “las intimidades de la vida matrimonial para demostrar con altura y elevación moral los perjuicios y desgracias que ocasionan a la sociedad la ignorancia de ciertos matrimonios” (*Revista del Exhibidor*, 52, 29/2/1928).

Estas populares y lujuriosas temáticas siguieron explotándose en los años subsiguientes y con el tiempo terminaron por desplazar a los elementos científico-didácticos, que prevalecieron casi como una excusa para evadir la censura. Nació así un lucrativo género al que las revistas de la época bautizaron como “películas realistas” que, tomando a la ciencia como coartada, incursionaron en tramas de abierto contenido sexual. El principal exponente de este género fue Julio Irigoyen, llamado el “rey de las quickies”, películas rodadas rápidamente, sin esmero y con un exclusivo espíritu de negocio. Con títulos como *La casa del placer* (1929), *Amor prohibido* (1929), *Los templos del vicio* (1931), *Noches de lujuria* (1932) o *Traficantes de carne humana* (1932), Irigoyen se declaraba un verdadero luchador en pos de la educación sexual. Así, en un aviso publicitario de su productora Buenos Aires Film, el director aseguraba que sus películas proporcionaban grandes réditos económicos, a la vez que tranquilidad de conciencia:

¡Se acabó la crisis! Empresario amigo: exhiba en su sala nuestras películas realistas, todas ellas de temas valientes que, a pesar de su crudeza, no llegan jamás a las burdas escenas pornográficas. Nuestros propósitos son más elevados y el material que le ofrecemos, de carácter realista, son films seleccionados que llevan

un fin noble, que debiera ser el principio de una gran cruzada en bien de la educación sexual (...) Dedique un día por semana en su sala a estos espectáculos exclusivamente para mayores que a más de ser una solución para los días flojos, hará una buena obra en bien de la humanidad y le brindará a su público un espectáculo moderno, como se exhibe en las principales salas del mundo. (Citado en Maranghello, 2001: 71).

Ninguna de las películas de Irigoyen ha sobrevivido y existe muy poca información sobre sus características y contenidos. Sin embargo, un anuncio publicitario de *Los placeres sexuales y sus consecuencias* (1929), uno de los títulos más sugerentes de su nutrida filmografía, proporciona una sucinta idea de los temas abordados en estas producciones pseudo-científicas:

Película realista no apta para menores (...) que comprende una finalidad altamente científica, pues en su desarrollo se demuestra cómo y dónde se contraen las enfermedades sociales, cómo se curan y cómo se previenen. Escenas de cabaret y de todo otro sitio pecaminoso con pasajes voluptuosos sirven de encabezamiento a la película continuándola con tratamientos médicos curativos y preventivos, intervenciones quirúrgicas, presentación de tarados, heredos (sic), etc. (*La Película*, 700, 20/2/1930: 14)

Si en un principio las temáticas escandalosas y las mujeres ligeras de ropa sirvieron a los empresarios para competir con el cada vez más arrollador avance del cine sonoro, para mediados de la década del treinta, el interés por este tipo de filmes parece haber disminuido considerablemente. Sin embargo, a partir de este breve recorrido por los hitos del cine científico en la Argentina, es posible afirmar que lejos de ser dos términos incompatibles, educación y espectáculo convivieron y se amalgamaron en estos filmes desde los orígenes mismos del medio. Estas películas no solo sirvieron a los propósitos didácticos, higienistas o profilácticos para las cuales fueron —o declararon ser— concebidas, sino que además formaron plena parte del divertimento popular de la época, trascendiendo las fronteras de los establecimientos sanitarios y educativos e integrándose armoniosamente a los catálogos y programas del cine comercial con el que, en ocasiones, incluso compitieron. Asimismo, los cineastas a cargo de estas producciones, en tanto partícipes activos de la incipiente industria fílmica local, percibieron tempranamente el latente negocio tras estos filmes y, sirviéndose de muchas de las estrategias del cine comercial, los explotaron y adaptaron al cambiante gusto del público de la época. Así, el estudio de estas películas, a las que la comunidad de archivistas bautizó con el nombre de *orphan films* o “film huérfanos” —englobando con este término no

solo al material fílmico deteriorado, no estrenado, censurado u olvidado sino también a aquellas cintas sin *copyright* o potencial comercial evidente— nos permite concluir que la importancia del temprano cine científico excedió el hasta ahora restringido ámbito de la ciencia al que fue confinado y es necesario comenzar a verlo también como una parte relevante y casi desconocida de la historia del cine y la cultura popular de los inicios del siglo XX.

Referencias bibliográficas

BAPTISTA, T. (2005). "Il faut voir le maître": A Recent Restoration of *Surgical Films* by E.-L. Doyen (1859-1916). *Journal of Film Preservation*, 70, 42-50.

BOSCH ARANA, G. (1920). *Las amputaciones cineplásticas*. Buenos Aires: La semana médica.

DE AJURIA, J. (1946). *El cinematógrafo. Espejo del mundo*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda.

GUNNING, T. (1994). "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator". En Williams, L. (ed.), *Viewing positions: ways of seeing films* (114-133). New Brunswick: Rutgers University Press.

LANGSTON, L. J. (2010). *The fear within: early scientific film and its influence on the horror genre*. (Tesis inédita de maestría). San Diego State University, San Diego, EE.UU.

LOSADA, M. (2012). "La mosca y sus peligros: Science, Affect and the Microscopic Sublime". *Revista de Estudios Hispánicos*. 46 (3), 465-480.

MARANGHELLO, C. (2001). "Julio Irigoyen, el torbellino de Buenos Aires". *La mirada cautiva*, 5, 59-86.

OSTHERR, K. (2002). "Contagion and the boundaries of the visible: The cinema of world health". *Camera Obscura*, 17 (2 50), 1-39.

SÁNCHEZ, N. (2007). *La higiene y los higienistas en la Argentina*. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.

VAN DIJCK, J. (2002). "Medical documentary: conjoined twins as a mediated spectacle". *Media Culture Society*, 24 (4), 537-556.

Capítulo 3. *Artigas*: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)

Georgina Torello

Es una verdadera furia, un desate, una manía, esta afición a proyectar, que nos domina a todos los uruguayos desde que adquirimos el uso de la razón [...] “Le matin, je fais des projets –et, le long du jour, des sottises”, dice Voltaire, al frente de una de sus más cáusticas narraciones: otro tanto podríamos decir hoy de lo nuestro, sin propósito irreverente, al ver como de la fecundidad progresista, sucede la esterilidad ejecutante.

“Una verdadera plaga nacional. La proyectomanía”

La Razón, 20/04/1920

Los estudios sobre cine silente saben lidiar con la pérdida, “recobrarla” con técnicas prestadas de diferentes disciplinas (del análisis del discurso a la arqueología o la restauración), pensarla como lugar historiográfico posible. Recuperar, para la historia y la teoría, una cinta o el espacio que ocupó un director (a partir de fragmentos en movimiento, fotos de escena y críticas de época) es una praxis corriente y necesaria. Un efecto derivado de esa praxis en el ámbito de las cinematografías industriales ha sido, por décadas, que una parte del relato se centrara, más o menos explícitamente, en el cotejo de las grandes cifras de producción con las grandes cifras de la pérdida. La magnificencia de la pérdida, entonces, integrada a la grandeza productiva. Es imprescindible, sin embargo, cambiar el enfoque a propósito de las cinematografías pequeñas o episódicas como la uruguaya, donde lo disipado es solo una fracción de la historia (Bordwell & Thompson, 2003: 77; Hjort & Petrie, 2007: 1; Paranaguá, 2003: 21).

De hecho, el estado de la discusión actual en este campo pasa, cada vez más, por la reflexión sobre las prácticas cinematográficas como un todo articulado, del que la producción (y por lo tanto la pérdida) es solo uno de sus aspectos pertinentes junto, por ejemplo, con el estudio de la recepción de la producción extranjera, la confección autónoma de los programas y la emergencia de una masa crítica autóctona (Serna, 2014; Bean, Kapse & Horak, 2014).

En este marco, se vuelve ineludible la noción de *proyecto* como objeto de investigación específico. Los proyectos son marcas, a un tiempo, de “fecundidad progresista” y de “esterilidad ejecutante”, como se lee en el epígrafe que inaugura este artículo, y revisarlos posibilita la reinserción, en el relato historiográfico, de programas colectivos de acción (alianzas y pactos, discusiones, modelos culturales y estéticos) concebidos en su momento como necesarios y viables, más allá de los resultados finales (Guevara Flores, 2010). Significa volver sobre los sistemas de producción artesanal y ponerlos en relación, directa o indirecta, con las prácticas implantadas en el territorio por las cinematografías hegemónicas (piénsese, para Latinoamérica, en la implementación temprana de una prensa especializada estadounidense traducida al español, en los contratos europeos y norteamericanos con distribuidores locales y, más tarde, en el asentamiento de distribuidoras foráneas). Reincorporar lo no producido como parte del corpus completa el cuadro de los mecanismos de funcionamiento precarios específicos de un ámbito movido por el “colonial rationale”, como señala Barnouw, de los países líderes en la producción cinematográfica (1993: 23).

De hecho, con frecuencia, el proyecto aparece como respuesta, más o menos tácita, de parte de diferentes formaciones culturales, ante lo que se percibe como espacio “ocupado” por la oferta extranjera, reducido a pura zona consumidora. Tanto así que, al mismo tiempo que se concibe el proyecto *Artigas*, objeto de este artículo, la prensa uruguaya se refiere, con dejo inconfundiblemente latinoamericanista, a la presencia de la industria cinematográfica norteamericana en el Río de la Plata como “pacífica invasión por medio de hombres de negocios y de sus empresas de colonización” con la intención de “influir sobre el espíritu de la gente sud-americana en sus espectáculos y diversiones que así se transforman en otros tantos medios docentes y en maniobras de política internacional” (*La Razón*, 28/04/1915: 1). El proyecto es legible como acto performativo: desde los discursos que lo sostienen, al menos, se apropia simbólicamente del territorio. Responde a la “invasión” con los “proyectiles” que tiene a su alcance. En la segunda década del siglo XX uruguayo, en efecto, la necesidad de configurar una cinematografía capaz de suplir a las demandas patrióticas, educativas y turísticas del público

trasciende el ámbito privado para involucrar esferas parapolíticas, políticas y estatales. Ejemplos de dicho impulso son las actualidades documentales *Homenaje a Batlle y Viera*, *La visita de Lauro Müller* y el proyecto ficcional *Artigas*, todas pertenecientes a 1915. Del espacio discursivo que ocuparon en la prensa y de lo que prometían trata este trabajo.

3.1. Cine, política y generaciones futuras

Tanto escándalo como maravilla provocó, entre la *intelligentsia* montevideana, la decisión de registrar en nitrato, por parte del Comité Democrático, la transmisión del mando presidencial de José Batlle y Ordoñez a Feliciano Viera, en 1915. Resultaba inédito que se pensara, en términos explícitamente estratégicos y mediáticos, aquella manifestación callejera (por lo general parte del repertorio, de manera más o menos aleatoria, de las empresas locales, junto con otros eventos ciudadanos). Parecía sospechoso, inclusive, que aquel pasaje de poder alcanzara el estatus de instrumento utilizable eventualmente, se especulaba, “con fines de documentación histórica y ejemplarizadora para las generaciones futuras” (*El Plata. Diario de la tarde*, 12/01/1915: 1). Para mayo de ese año se quiso replicar el éxito de *Homenaje a Batlle y Viera*, en ocasión de la visita al país del ministro de Relaciones Exteriores del Brasil, Dr. Lauro Müller, para la inauguración del monumento al Barón de Río Branco, en Aceguá, territorio de frontera entre los dos países. Realizada desde la estatal Sección Foto-Cinematográfica de la Oficina de Exposiciones, a cargo del fotógrafo Isidoro Damonte, *La visita de Lauro Müller* fue concebida como un rito de pasaje: era la primera vez que se realizaba, en Uruguay, el proceso completo de producción, desde la impresión y el revelado a la preparación de positivos. Para algunos, en efecto, demostraba la capacidad del país de producir cine al nivel de las “principales fábricas del viejo mundo y de los Estados Unidos”, y prescribía la responsabilidad del Gobierno de instalar un taller del Estado capaz de garantizar la continuidad de este tipo de producciones (*La Razón*, 29/05/1915: 10). Una responsabilidad que, de hecho, había asumido la segunda presidencia de Batlle y Ordóñez (1911-1915), instituyendo una Oficina de Exposiciones (de la que la Sección Foto-Cinematográfica era una parte) encargada “de hacer conocer al país en el exterior”, por medio de la producción de documentos, en diferentes campos, capaces de representar al país (Acevedo, 1934: 588-589).

El programa de mano de su estreno, el 30 de junio de 1915, en el Teatro Solís, da cuenta detallada de un esfuerzo productivo que cubrió, con esmero, cada paso del viaje protocolar: Aceguá, la Academia Militar, la Escuela de Veterinaria y el Instituto de Agronomía, pero conservó algunos metros de

celuloide para registrar los ratos de ocio del mandatario en el hipódromo de Maroñas. Aunque la película esté perdida, en el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, se conserva una voluminosa serie fotográfica tomada para la ocasión por el mismo Damonte.¹³ En esa centena de fotografías en placas de vidrio negativas es posible apreciar, además de las pruebas y los errores del fotógrafo, lo pormenorizado de la cobertura, la calidad pictórica de varias de las tomas y, no menos interesante para nuestro caso, la repetida presencia del operador cinematográfico mientras filmaba esas imágenes en movimiento hoy desaparecidas. Damonte estaba capturando varias cosas al mismo tiempo: tanto aquel evento que confirmaba (o auguraba) las buenas relaciones fronterizas entre Uruguay y Brasil en tiempos de conflictos bélicos globales y pactos estratégicos regionales, como la modernidad del Estado uruguayo y de sus instituciones y, con ella, la promesa de futuras imágenes. Tras *La visita de Lauro Müller*, los planes de una cinematografía estatal capaz de cubrir, como cualquier otro servicio del Estado, las necesidades “visuales” de sus ciudadanos, se frustra dejando (o devolviendo) la producción de actualidades y, más tarde, de ficción, en manos de empresas privadas.

3.2. Templar fibras: el proyecto *Artigas*

Con estas representaciones cinematográficas, de índole noblemente patriótica, se templará la fibra de las generaciones.

La Razón, 04/02/1915

El 15 de enero de 1915, Matilde Regalía de Roosen, presidenta del Comité Pro Escuelas y Patronatos de la Liga de Damas Católicas del Uruguay y de la Liga Uruguaya contra la Tuberculosis, es elegida por dicho Comité para dirigir la película *Artigas*, una (re)construcción épico-histórica. El proyecto participaba, perfectamente, del relato patriótico, “primer género ficcional ambicioso” de la cinematografía latinoamericana (Paranaguá, 2003: 38) que, alrededor de los festejos del Centenario, procuró a las naciones sus primeros héroes en movimiento: desde las tempranas *La revolución de Mayo* (Gallo, 1909), *La creación del Himno* (Gallo, 1910), *La batalla de Maipú* (Gallo, 1913) y *El capitán Mambí o Libertadores y guerrilleros* (Díaz Quesada, 1914) a la tardía *Alma do Brasil* (Luxardo, 1932). Y si de buena parte de la producción patriótica

13 Agradezco a Juan José Mugni, director del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (Sodre), y muy especialmente a Amalia Pedreiras, encargada de laboratorio, por la puesta en disponibilidad de este material.

se había encargado la masa inmigrante para legitimarse, como señala Paranaguá, en el nuevo territorio (2003: 38), el proyecto uruguayo se inscribe en la esfera del patriciado femenino. De haberse realizado, el filme hubiera inaugurado ese cine “de beneficencia” (Álvarez, 1988: 2) que, más tarde, produciría varias actualidades documentales y, por lo menos, dos ficciones: *Pervanche* (Ibañez Saavedra, 1920) y *Del Pingo al Volante* (Kouri, 1929).

Los motivos principales que guían el emprendimiento son benéficos, pero los patriótico-pedagógicos no son menores: “El vivo deseo de encarnar y hacer amar la genial figura de nuestro gran Artigas” por medio de los poderes persuasivos del cine, dan a la cinta un “gran interés educativo para la formación de nuestros jóvenes estudiantes pues es sabido que no es lo mismo admirar a los próceres en frases de entusiasmo patriótico que verlos moverse y palpar al impulso de ese mismo elevado sentimiento; ni estudiar una época de historia que verla desarrollarse ante los ojos” (*La Razón*, 15/01/1915: 4). Tamañas premisas (y legitimación de clase) explican la atención que buena parte de la prensa local brinda al proyecto cubriendo, desde sus secciones sociales, cada detalle de los preparativos. Aunque la trama completa no llega a publicarse, pues, según un vocero, el secreto garantiza un “mayor ‘succé’ (sic)” del filme, un mínimo agujeroneo se sabe necesario (*La Razón*, 06/04/1915: 4).

Artigas se anuncia como recorrido por los episodios más salientes de las “cruentas luchas por la emancipación” y promete abarcar “desde la época colonial hasta la actual” (*La Razón*, 28/01/1915: 4). Además, como las ficciones históricas de la época (y de hoy), combina la peripecia política con el idilio romántico conflictivo. Sus protagonistas, una española y un patriota, enamorados y comprometidos para casarse, deben enfrentar al general Artigas que se “opone tenazmente por patriotismo [...] levantándo[se] en armas contra los dominadores españoles en ese entonces” (*La Razón*, 28/01/1915: 4). La trama alude a los peligros de perpetuar el linaje ibérico —por medio de la alegoría chirriante de seres-territorio, de la mujer-España—, a la vez que circunscribe al pasado la peligrosidad de aquel invasor primigenio —no es inocente la referencia temporal “ese entonces”—. Se respeta, de esa manera, el programa “hiperintegrador” del Estado batllista (Caetano, 1999: 59) y se brinda a la audiencia, es de suponer, un final/presente feliz.

Con aquella prensa en mano, es posible armar una suerte de ficha técnica y entender, en parte, la dimensión simbólica del emprendimiento. El equipo está integrado por Margarita Heber Uriarte, intérprete de la española protagonista (y presencia asidua en las revistas sociales de la época), mientras que Juan J. Denis estaría encargado de la fotografía, Carlos Arocena de la comisión de caballeros, César Cortinas del comentario musical (a ser ejecutado por una orquesta de

100 profesores), la casa Lepaje, de Max Glücksmann, de la impresión y de la escritura del guion Juan Zorrilla de San Martín y Raúl Montero Bustamante, quien, dirá Carlos Real de Azúa con la agudeza que lo caracterizaba, “se sentía descendiente de todo el Patriciado del 800” (1961: 100). El presupuesto inicial se fija en 4.000 pesos y el teatro elegido para su estreno es el Solís.

La iniciativa tiene un referente directo en la proyección del filme argentino *Amalia* (García Velloso, 1914) que, solo cinco días antes de la aparición del proyecto uruguayo, había encantado al auditorio montevideano por su capacidad de reconstruir parte de la historia argentina, apoyándose en el escritor José Mármol para la trama y para la actuación en actores patricios “ligados por vínculos de sangre a los personajes importantes que intervinieron en la histórica novela” (*La Razón*, 11/01/1915: 4). No extraña que se quisiera repetir la experiencia en Uruguay, concibiendo la película sobre el modelo de *Amalia*, ni que designara para dirigirla a Regalía de Roosen, organizadora de aquella velada “argentina” que tan buena acogida había tenido en la prensa nacional y, ella misma, descendiente de Durán, “prócer de la Independencia” (*La Razón*, 29/03/1915: 4). Con el proyecto *Artigas*, el Comité sigue las formas y los objetivos de su par argentino: construir, con el cine, una imagen atractiva y moderna de la nación (el mero uso del cine parece garantizar esa modernidad), pero también perpetuar para la narrativa nacional el lugar simbólico y material del patriciado, como agente de la independencia y como agente de la empresa cinematográfica. Si la crónica uruguaya insiste en el grado de verdad y realismo “sin esfuerzo” de las actuaciones de *Amalia*, los voceros de *Artigas* pregonan, en la misma prensa y con palabras similares, el *amateurismo* de los intérpretes, “personas de nuestra sociedad vinculadas por tradición a los hechos históricos que en la película figurarán” (*La Razón*, 15/01/1915: 4). Prueba de la tradición es el uso, destacado en las crónicas, de utilería auténtica para ambientar las escenas. Sería el mismo patriciado quien prestaría joyas y trajes de época, objetos que servirían “de marco al ambiente colonial [...] resucitado en la hermosa cinta cinematográfica” (*La Razón*, 27/04/1915: 4). Como *Amalia* había “reunido cantidad de reliquias y alhajas históricas de la época de Rosas [...] que conservan las familias de abolengo, con verdadero amor y veneración” (*Diario El Plata*, 3/01/1915: 7), el proyecto uruguayo, consciente de los poderes hipnóticos del cine y de la necesidad de crear una iconografía patriótica sin fallas, describe al patriciado vernáculo como igualmente poseedor, y generoso prestatario, de esos restos sagrados. El término “reliquia” usado en el artículo para definir a los objetos cedidos para la película, no es inocente: como las reliquias y, por ende, como todo aquello tocado por el cuerpo de un santo, las joyas y los trajes que aparecerían en

pantalla, tendrían el aura inimitable de lo auténtico; serían, en definitiva, extensiones dignas de veneración como la elite misma.

En este sentido, parte del “juego de identificación y autorreconocimiento” que instauran las elites a partir del cine (Cuarterolo, 2010: 200), se vuelve evidente en el único *spoiler* del guion de *Artigas* que aparece en los diarios. Se trata de la escena inaugural y, se adelanta, será la reconstrucción del “célebre” baile “en casa del gobernador [Francisco Javier de] Elío” (*La Razón*, 28/01/1915: 4). Para quien había visto *Amalia*, y su baile en el Palacio Sobremonte, la importancia de la escena era indudable. El proyecto *Artigas* exhibe orgulloso el calco y ofrece una *remake* oriental de aquella fiesta donde había desfilado sin apuro el patriciado argentino del momento (como sus antepasados en el real), haciendo “un muestreo de caras y vestimentas” asociable a la voluntad acumulativa y exhibicionista del primer cine (Caneto, Casinelli, González Bergerot, Navarro, Portela & Smulevici, 1992: 26). La escena en casa del gobernador Elío, como la original en *Amalia*, tiene la función de saciar el hedonismo del patriciado y sus ansias por impregnar el celuloide de pura y tangible tradición, pero, además, por su condición de cita cinematográfica, multiplica su potencial icónico. En pocas palabras, aspira a la legitimidad de la historia y del modo de contarla, “del continente y del contenido”, como dice a propósito de la cinta argentina un cronista anónimo (*El Plata. Diario de la tarde*, 07/01/1915: 4).

3.3. La forma del héroe

Más allá del calco (y los lazos latinoamericanistas que tiende), a nivel nacional, el proyecto pretende recoger los frutos del esfuerzo conjunto de la nación por el establecimiento de Artigas como único e indiscutido héroe nacional. En efecto, recién a fines de la primera década del siglo XX, “bajo la presión de las conmemoraciones del centenario de la revolución de mayo” se reanuda el “proceso de reconstrucción del relato del pasado”, como señala Carlos Demasi, por el que “Artigas pasará a ser ‘nuestro héroe máximo’” (2001: 351). La elección de Zorrilla de San Martín como guionista puede entenderse como la voluntad, por parte del Comité, de crear una prolongación cinematográfica de ese efectivo “montaje fundacional” concebido por el escritor en su texto *La epopeya de Artigas* (Trigo, 2005: 1055). Como Zorrilla había dado “su voz o sus manos para que otra vez Artigas salga del sueño y camine ya por siempre entre los mortales” (Piazza, 2001: 370) el Comité articula ese “caminar” afirmando que “la figura del jefe de los orientales” será representada por “un distinguido caballero cuyos rasgos físicos coinciden con los del personaje

histórico nombrado" (*La Razón*, 28/01/1915: 4,). La cita es significativa porque al asegurar el parecido físico del actor con Artigas soluciona, en la pantalla, el problemático vacío iconográfico del héroe que parece haber atormentado, por décadas, a los constructores de la nación: es notorio que el único retrato "en vivo" del prócer se debe al viajero francés Alfred Damersay que lo dibujó, en 1846, ya anciano y de perfil. Frente a tanta precariedad y luego de varias interpretaciones de ese retrato primigenio, en 1884 Juan Manuel Blanes lo pintó (sin terminarlo) desprendiéndose de aquel modelo y creando una imagen destinada con el tiempo a volverse la más exitosa, aunque en 1930 todavía era poco conocida y recién en los años 50 se volvió popular (Malosetti Costa, 2013). En efecto, en 1915, Zorrilla de San Martín, encargado de officiar como jurado en el concurso por el monumento a Artigas, del que Zanelli será vencedor, ataca la cuestión de la verosimilitud en su fallo:

el Artigas de Zanelli puede no ser un retrato de Artigas, pero es la forma bella, consagrada por la humanidad e inteligible para todos los hombres, del espíritu del héroe Oriental, de su carácter, de su misión histórica. [...] es un monumento que, dentro y fuera del país, hablará en lengua universal, de nuestras glorias. (en Frega, 2011: 18)

Zorrilla coincide, en su visión idealizada del héroe, con la posición del "nacionalismo cosmopolita que se impulsaba desde el reformismo encabezado por José Batlle y Ordóñez" (Frega, 2011: 18); aspiración a lo universal que, y sigo a Frega en su cita de los historiadores José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, "consistía en la identificación del país con ideales que lo trascendían: la democracia política, la soberanía económica, conceptos universales y no limitados a las fronteras geográficas de ningún país" (Frega, 2011, 18). El Comité descarta, en cambio, la versión idealizada de Zanelli para proponer algo ontológicamente imposible: la identidad exacta entre actor y personaje histórico. Pretende borrar la compleja conjunción de dos identidades en las ficciones históricas y su liosa recepción, en síntesis, eludir la "discrepancia entre el cuerpo actuante y el cuerpo actuado" (Comolli, 1978: 47).

A pesar de las buenas premisas y los nombres ilustres, tras haberse confirmado que el guion estaba pronto en abril de 1915, se notifica la suspensión del proyecto por falta de datos históricos en noviembre de ese año y, eventualmente, se abandona. Sin más fuentes que la prensa capitalina, resulta baladí especular sobre las causas (más o menos) materiales del fracaso. Pero el rescate de los preparativos sirve para pensar la diacronía y sus ansias, para concebir este proyecto como el germen de una línea cinematográfica "artiguista" que libera una dura batalla por la representación del héroe y

continúa en la actualidad, casi cien años más tarde, con los festejos del Bicentenario. Parte de esa línea son *José Artigas. Protector de los pueblos libres* (1950), del italiano Enrico Gras, para el Ministerio de Defensa Nacional y *Artigas. La Redota* (2011), de César Charlone.¹⁴ Aunque no es este el espacio para entrar en las economías de los discursos que cada uno elabora en torno a la construcción del héroe, interesa señalar el “problema” que se plantea al respecto: Gras para su “poema-cinematográfico”, de ecos vanguardistas, opta por construir una imagen de Artigas a partir de la yuxtaposición de monumentos y pensamientos que lo representan (elige la posibilidad, descartada en 1915, de “admirar a los próceres en frases de entusiasmo patriótico” (*La Razón*, 15/01/1915: 4), mientras Charlone retoma, en parte, el plan “figurativo” del Comité de Damas Católicas, dando de Artigas una forma física concreta, eventualmente aceptable para el colectivo. La operación, sin embargo, no es simple: Charlone construye una doble trama capaz de tematizar la ausencia de imágenes reales de Artigas y, en un giro autorreflexivo, entra en las dificultades materiales de su construcción. En definitiva, termina mediando, como Gras, su representación. En cierto sentido, para el discurso cinematográfico sobre el héroe sigue pesando el “trauma” de la falta iconográfica.

3.4. Otros proyectos sin proyecciones

Si bien el caso de *Artigas* aparece como el más emblemático (y mejor cubierto por la prensa), el cine silente uruguayo tiene otros proyectos no concretados. Trazo aquí un mapa escueto que, aún en su brevedad, denota un constante deseo de representación de lo autóctono, de definición identitaria. En 1920, el argentino León Ibañez Saavedra, director de la mencionada *Pervanche* (1920) se propone llevar al cine el poema sobre la Revolución de Mayo 1810 del escritor uruguayo Yamandú Rodríguez, emprendimiento que tenía como antecedente inmediato un espectáculo teatral homónimo montado por el patriciado montevideano con objetivos benéficos. 1810 significa para Ibañez un “gran paso” hacia la producción de otra película: “el film nacional *Artigas*, cuyo argumento bien desarrollado, (...) daría elementos magníficos para hacer obra artística e histórica” (*El Plata*, 28/05/1920: 6-7). Con la mención de *Artigas*, el director retoma —sin hacer referencia directa— el proyecto de 1915, aunque tampoco llegue a producirlo. En esa agenda que fusiona cine y literatura (nacional y criollista) también se involucra con el

14 Una primera versión de este artículo, escrito en coautoría con María José Olivera Mazzini, aparece con el título “¿Doble ‘redota’? Representación del héroe patrio José Gervasio Artigas en el cine uruguayo (1915-2011)”, en el número 24 (2016) de la revista *Cinémas d’Amérique Latine*, <http://cinelatino.revues.org>.

mismo resultado infecundo, Eduardo Figari, dueño de la compañía Montevideo Film, cuando divulga en 1921, en una previa sobre la película nunca estrenada *Puños y nobleza* (1921), las futuras adaptaciones de *En familia* de Florencio Sánchez y *Facundo Imperial* de Javier de Viana, para las que incluso anuncia la compra de derechos (*Semanal Film* 33, 30 abril 1921). Tampoco se realiza, en 1922, la “inminente” producción del filme, con guion original, *Alma gauchesca*, pensada como inauguración de las actividades del Centro Cinematográfico del Uruguay (*La Razón*, 18/02/1922: 5).

Para la historia del cine uruguayo, estos residuos son marca de cierta victoria: en las páginas de los periódicos quedaron registrados, en negro sobre blanco, los protagonistas de cada iniciativa, las tramas y los ambientes elegidos, la música y los textos de aquello que hubiera podido ser. *Artigas*, en concreto, se puede leer como testimonio valioso de las redes nacionales e internacionales que se quisieron tender: de su inscripción temprana en la cinematografía patriótica latinoamericana, de la adhesión al nuevo medio de (parte de) la intelectualidad más “prestigiosa” del momento y, finalmente, de su impulso hacia la concreción de un cine benéfico femenino que selló a fuego el período silente uruguayo.

Referencias bibliográficas

ACEVEDO, E. (1934). *Anales Históricos del Uruguay*. Tomo V. Abarca los Gobiernos de Idiarte Borda, Cuestas, Batlle y Ordóñez, Williman y Batlle y Ordóñez, desde 1894 hasta 1915. Montevideo: Barreiro y Ramos.

ÁLVAREZ, J. C. (1988). “Pervanche”. En Hintz E. (ed.), *Historia y filmografía del cine uruguayo* (23-24). Montevideo: s.d.

BARNOUW, E. (1993). *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. New York y Oxford: Oxford University Press.

BEAN, J., KAPSE, A. & HORAK, L. (eds.). (2014). *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2003). *Film History. An Introduction*. New York: Mc. Graw-Hill.

CAETANO, G. (1999). “El Centenario y el nacimiento de una sociedad hiperintegrada”. En Peluffo Linari, G. (ed.), *Los veinte: el proyecto uruguayo; arte y diseño de un imaginario 1916-1934* (59-66). Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

CANETO, G., CASINELLI, M., GONZÁLEZ BERGEROT, H., NAVARRO, E., PORTELA, M. A. & SMULEVICI, S. (1992). "Historia del cine mudo en la Argentina 1896-1933". En García Mesa, H. (ed.), *Cine Latinoamericano 1896-1930* (13-46). Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), FONCINE, FUNDACINE UC.

CUARTEROLO, A. (2010). "El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario". *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 39(01), 197-210. Recuperado de https://www.academia.edu/1625375/El_arte_de_instruir_deleitando_discursos_positivistas_y_nacionalistas_en_el_cine_argentino_del_primer_centenario.

COMOLLI, J. L. (1978). "Historical Fiction. A Body Too Much". *Screen* 19 (2), 41-53.

DEMASI, C. (2001). "La figura de Artigas en la construcción del primer imaginario nacional (1875-1900)". En Frega, A. & Islas, A. (eds.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo* (341-366). Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

EHRICK, C. (2006). "Beneficent Cinema: State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910s-1920s". *The Americas. Latin American Film History*, 63(2), 205-224. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/4491218>

FREGA, A. (2011). "Bicentenario en Uruguay: apuntes para un nuevo debate". *Revista de Estudios del ISHiR*. Unidad Ejecutora en Red. Investigaciones Socio Históricas Regionales. 1(1), 14-23. Recuperado de <http://www.revista.ishir-conicet.gov.ar/index.php/revistaISHIR>.

GUEVARA FLORES, E. (2010). "Imágenes, mirada ajena e historia en el proyecto inconcluso del film soviético ¡Que viva México! (1930-32)". *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. 2. Recuperado de <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/62-imagenes-mirada-ajena-e-historia-en-el-proyecto-inconcluso-del-film-sovietico-ique-viva-mexico-1930-32>.

HJORT, M. & PETRIE D. (eds.). (2007). *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

MALOSETTI Costa, L. (2013). "El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir". *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA) 3, 1-13. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=112&vol=3.

PARANAGUÁ, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

PIAZZA, E. (2001). "Héroes y aedos en la epopeya de Zorrilla de San Martín". En Frega, A. & Islas, A. (eds.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo* (367-380). Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

REAL De AZÚA, C. (1961). *El patriciado uruguayo*. Montevideo: Ediciones Asir.

SERNA, L. I. (2014). *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*. Durham y London: Duke University Press.

TRIGO, A. (2005). "Acerca de la invención del imaginario nacional uruguayo". *Revista Iberoamericana*, LXXI (213), 1047-1064. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5403/5557>.

Publicaciones de época

s.n. (1915, 3 de enero). El film "Amalia". *Diario El Plata*.

s.n. (1915, 7 de enero). "Amalia". En el Teatro Solís. *El Plata. Diario de la tarde*.

s.n. (1915, 11 de enero). "Amalia" de Mármol. Dos interesantes veladas en Solís. Comentarios. *La Razón*.

s.n. (1915, 12 de enero). Cinematografía política. *El Plata. Diario de la tarde*.

s.n. (1915, 15 de enero). Una bella iniciativa. El film "Artigas". Preparativos. *La Razón*.

s.n. (1915, 28 de enero). El film "Artigas". Preparativos. *La Razón*.

s.n. (1915, 4 de febrero). El film "Artigas". *La Razón*.

s.n. (1915, 29 de marzo). El patriciado nacional. *La Razón*.

s.n. (1915, 6 de abril). El film "Artigas". *La Razón*.

s.n. (1915, 27 de abril). El film "Artigas". *La Razón*.

Corresponsal. (1915, 28 de abril). Notas de la otra orilla. La Argentina en cinematógrafo. Las películas y la política internacional. *La Razón*.

s.n. (1915, 29 de mayo). Ecos de la visita de Müller. El film tomado por Damonte. La exhibición de anoche. *La Razón*.

s.n. (1920, 20 de abril). Una verdadera plaga nacional. La proyectomanía. *La Razón*.

s.n. (1920, 28 de mayo). Una hermosa realización de Entre Nous. Drama mudo interpretado por distinguidas señoritas de nuestra sociedad. *El Plata. Diario de la tarde*.

s.n. (1921, 30 abril). Puños y nobleza. Primer film uruguayo. Montevideo Films. Empresa Nacional Productora de Films. Un capitalista de iniciativa. Proyectos y realidades. *Semanal Film* 33, s.p.

Capítulo 4. Sobre cierta función política en el cine latinoamericano: el extraño caso de la mirada en *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes

Román Domínguez Jiménez

4.1. Sobre el sentimentalismo contemporáneo

Es innegable que, con el transcurso del tiempo, pero además gracias a la creciente disponibilidad que ofrece la tecnología digital, la imagen en movimiento (inaugurada en su aspecto industrial y masivo por el cine) ha adquirido un estatuto privilegiado como fuente de archivo y como documento histórico. Pensamos que tal estatuto se deriva de cierta facultad o función que ha sido de antaño inherente a dicha imagen, pero que quizá solo ahora podemos vislumbrar o constatar de modo más claro y definido. No se trata tanto de la función testimonial, que de un cierto modo la imagen en movimiento compartiría con la fotografía. Es decir, no se trata de la célebre función del *ça a été* (eso fue), que Barthes (1980) asignaba, en su obra *La cámara lúcida* a esta última (esto, por lo menos antes de que la tecnología digital ampliara el debate sobre la autenticidad de una impresión fotográfica o fílmica), sino de la capacidad casi mágica de resucitar un pasado, tanto para lo mejor como para lo peor, tanto bajo un tono seductor como bajo un tono atroz, tanto para alimentar la nostalgia, como para crear un pasado que quizá nunca fue. Dicho de otro modo, mientras que la temporalidad tradicional de la fotografía sería la de evocar un pasado (por ejemplo, en una vieja foto de un grupo escolar), el plano cinematográfico carecería la mayor parte del tiempo de esta potencia, puesto que el movimiento de la imagen establecería una temporalidad que no es del orden de la evocación, sino del orden del hacer vivir: vivir o volver a vivir una

cosa, un acontecimiento (aun y cuando se trate de una ilusión, como en el cine), es algo muy distinto del evocar. Como señala David Oubiña (2009): “mientras la fotografía muestra lo que ha sido y ya no es (Barthes dice el “haber estado ahí”), el cine representa la experiencia de un presente permanentemente actualizado cada vez que se proyecta el film” (17-18). De tal suerte que el pasado del *eso fue*, que se presentaría de un modo casi inmediato en la fotografía, tendría, en la mayor parte de los casos, muchos problemas para subsistir en el cine, ya que la evocación requiere una contemplación, una pausa, un detenimiento, una cierta suspensión en el curso de las cosas y en el tiempo mismo.

Es cierto que existen pasajes y procedimientos cinematográficos que se prestan a la evocación, como el uso de la cámara lenta. Pero la tendencia general del cine (en la medida que esta tendencia tiene que ver más con sus especificidades técnicas que con sus pretensiones culturales o artísticas) implica la marginalización de la evocación como forma del pasado, dejándola subsistir, en el mejor de los casos, en ciertos pasajes melancólicos, nostálgicos, románticos. Pero el cine suele subsanar este hándicap que posee respecto a la fotografía por una vía que no se encuentra directamente en el plano: por medio de la relación entre planos o por medio de otras operaciones, como el falso *raccord* entre lo visual y lo sonoro. Es así que el cine supera con creces su debilidad primera respecto al pasado gracias a operaciones como el *flashback*. A tal punto que puede decirse que, al contrario de la fotografía, el cine puede eventualmente hacer presente, *presentificar* un pasado.

Nos parece que esto sería válido aun en los casos extremos de filmes melancólicos o nostálgicos como *L'année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), filme que para Deleuze (1985) es el ejemplo más acabado de la imagen-cristal, es decir de una imagen en la que pasado y presente se confunden; pero sobre todo en el caso de los filmes de Ingmar Bergman, *Juegos de verano* (1951) y *Las fresas salvajes* (1957): tanto la bailarina del primer filme, como el viejo profesor del segundo, viven de nuevo su pasado por medio de *flashbacks*. Es este punto, pues, en el que el cine se distancia indefectiblemente de la fotografía en la relación a lo que fue y a lo que ha sido: la fotografía invoca un pasado, dicta un *eso fue*, “ahí estuve en ese momento y en ese lugar, con mis compañeros”, mientras que el cine, cuando se lo propone, por medio de convenciones de montaje como el *flashback*, nos obliga a tener la vivencia del pasado, a volver a vivirlo, a repetirlo, así en la máquina del tiempo de *Je t'aime je t'aime* (Resnais, 1968).

Podemos conjeturar que la paradoja de nuestra época tecnológica sería esta: es la gran capacidad de almacenamiento de información y de disponibilidad de fuentes que nos ofrecen los actuales dispositivos digitales la que nos sumerge

en el pasado reciente, la que nos hace de cierta manera sus contemporáneos. A tal punto que esta obsesión por el pasado y el archivo tendería a obnubilar las formas que apuntan hacia el futuro. Se puede decir, entonces, que si en sus orígenes casi míticos el cine estaba abierto al porvenir, ahora se encuentra íntimamente ligado a su pasado, que es de alguna manera nuestro pasado plástico, en el que se conservan los gestos de nuestros ayeres más cercanos. Si hoy día no existe una vanguardia cinematográfica digna de ese nombre, es quizá porque las formas nuevas se encuentran investidas, permeadas por una cierta subordinación del presente frente a lo que fue. Así, siguiendo el señalamiento que hace Simon Reynolds respecto al ámbito específico de la música pop en nuestra época (Reynolds, 2012), lo nuevo deviene ahora una colección de variantes de lo *retro*. Nos parece, pues, que en esta etapa de la civilización el cine juega un papel fundamental: aun en sus evoluciones técnicamente más avanzadas, el cine, dada su edad avanzada, se cita cada vez más a sí mismo y a la cultura pasada, ya bajo la forma del homenaje, ya bajo la forma de la inversión de términos, o bien de la sátira y la parodia. Cabría preguntarse, entonces, si todos estos aspectos *retro* dependen de una afección o, mejor dicho, de una plástica común. Nos parece que la respuesta es afirmativa, por lo menos en la mayor parte de las ocurrencias. Lo *retro* designaría aquí una relación mimética con el pasado, si por *mimesis* entendemos no solo arte o técnica de reproducción, sino sobre todo imitación, identificación y empatía. No es nuestra relación con el pasado en general la que es problemática, pues todo porvenir se construye a partir de dicha relación archivística, sino que en nuestra época técnica la forma dominante de relación implica un apego tal (superior incluso al de la evocación fotográfica señalada más arriba) que una relación crítica con el pasado y los archivos se ve obstaculizada, neutralizada, relegada.

Al inicio de *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, 2006), documental dedicado a su pensamiento sobre el cine, Slavoj Žižek afirma: “el cine es la más perversa de las artes, no te da qué desear, te dice cómo desear”. ¿Pero podemos afirmar que nuestra actual educación sentimental viene principalmente del cine? Es cierto que durante el siglo XX el cine fue, para seguir a Žižek, nuestro gran pedagogo del deseo, pero también fue nuestro hacedor de arquetipos (como el macho mexicano y la *femme fatale*), que también fue emancipador de identidades (por ejemplo, es acaso en el cine y en el deporte estadounidense, con actores como Sydney Poitier y con deportistas como Jackie Robinson, que la imagen del afroamericano comienza a emanciparse, aun antes que en el conjunto de la sociedad misma). Es además cierto que el cine fue visto como “arma” de revoluciones fallidas y como terreno de lucha de revueltas culturales olvidadas, de Vertov y Eisenstein a Marker, Solanas y Getino, de

Gance, Epstein y Artaud, a Debord y Glauber Rocha. Pero con el arribo sucesivo de la televisión, del DVD, de Youtube, el cine fue perdiendo poco a poco su papel hegemónico (en el mejor de los casos, tuvo que compartirlo) en la pedagogía del deseo, en la construcción de arquetipos y de estereotipos. Al tiempo que comenzó a adquirir respetabilidad, para un público menos popular que en sus inicios, en tanto que arte-archivo, en tanto que esfera en la que se reconstruirían y hasta se demolerían las antiguas pretensiones nacionalistas, políticas, amorosas, como en la *Nouvelle Vague*, como en el cine de Fassbinder, de Straub, del Tercer Cine latinoamericano, que son cines que reconstruyen y demuelen las identidades fijas, pero que en cierta medida siguen dependiendo de un esquema de empatía. Pero pensamos que acaso se puede vislumbrar ya otra relación o función, más allá de la identificación mimética del espectador con el evento, puesto que esta función de identificación desde hace mucho tiempo es llevada a cabo de una manera acaso más efectiva por técnicas posteriores al cine en su configuración clásica, como la televisión, el Internet y las redes sociales. Así, pues, desde hace mucho tiempo no es el cine el ámbito que seduce principalmente a las masas, sino un *montaje generalizado* en que diversas técnicas se conjugan para encarnar el deseo de las masas, montaje del que el cine propiamente dicho no es sino la parte antigua, aquella que se ha convertido primero en arte y después en archivo privilegiado.

Ahora bien, nos parece que una de las consecuencias políticas de dicho estatuto (de archivo-documento) y de dicha función (hacer presente o de “presentificación” del pasado), ha sido una cierta institucionalización del cine como dispositivo de memoria histórica, sobre todo en lo que concierne al recuerdo de guerras, dictaduras y genocidios. Pero quizá con premura se ha dado por supuesto cierto mecanismo de empatía que no solo sería demasiado general, sino acaso sería también insuficiente para crear una relación políticamente productiva, afirmativa respecto a nuestro pasado. En otras palabras, la función política del cine respecto a la historia se encuentra de algún modo estandarizada, formateada, bajo el régimen de una identificación mimética con el acontecimiento. Pareciera, entonces, que recordar, hacer memoria, equivaldría a situarse de cierto lado de la historia, apoyar la causa de las víctimas, denostar a los verdugos. Pero aun siendo justas estas capacidades que se suelen adjudicar al cine, es posible que ninguna identificación mimética sea suficiente para conjurar el trauma, ni para impedir que lo peor pase otra vez. Pues resulta que la humanidad olvida, no tanto por falta culpable de una supuesta conciencia moral que pudiera impedir que lo peor suceda otra vez, sino más bien porque, tal y como Nietzsche sugiere en su *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia*

para la vida (Nietzsche, 2006), toda renovación requiere de un cierto olvido. Así, entonces, si seguimos a Nietzsche en este aspecto, el problema político de la memoria no sería el simple olvido, que de cierto modo es necesario, y que llegará fatalmente un día, sino la configuración temporal en la cual hoy olvidamos y que nos impide ejercer una labor de duelo auténtica. Para parafrasear un célebre pasaje de *¿Qué es la filosofía?* (Deleuze y Guattari, 1993): “No carecemos de comunicación, por el contrario nos sobra, carecemos de creación. Carecemos de resistencia al presente” (110). No carecemos de memoria, al contrario, debido a la estandarización, expansión y hegemonía de las modernas técnicas audiovisuales y de comunicación, tenemos demasiada. Lo que nos falta es un auténtico trabajo de duelo y una *política crítica de las formas en que construimos y percibimos el tiempo*. Acaso, sin saberlo, hemos reemplazado el anhelo de una futura vida gozosa por una memoria voluptuosa fabricada por las técnicas audiovisuales. Pues el trabajo de duelo se vuelve imposible en un régimen bajo el cual la relación con el pasado relativamente reciente no se instituye a partir de una memoria histórica clásica, es decir, mediante la escritura, sino por medio de una memoria mimético-sentimental, o sea, por una memoria tejida por una melancolía plástica, audiovisual, por una memoria que en lugar de evocar, se vuelve por medio de la presentificación del pasado, una memoria *retro* y *vintage*.

Tratemos de explicar un poco más en qué consistiría esta función: si podemos ya decir que esta se encuentra evidentemente presente en filmes de *Agit-prop* como *La hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), o en documentales como *El grito* (López Aretche, 1968) sobre el 68 en México o en *La batalla de Chile* (Guzmán, 1975), los ejemplos más claros y contundentes de lo que podríamos llamar provisionalmente *función mimético-política de la memoria en el cine*, se darían de manera más límpida en aquellos filmes que tratan con la cuestión del genocidio, filmes de los cuales podríamos decir que se han convertido desde hace años en clásicos del cine de la memoria: *S-21 La máquina de muerte del Khmer Rojo*, de Rithy Pahn (2004), sobre el genocidio en Camboya; *Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo (2007) sobre la dictadura chilena; así como el también reciente *The Act of Killing*, de Joshua Oppenheimer (2012); pero ante todo los filmes de Claude Lanzmann sobre el holocausto, en especial el clásico *Shoah* (1985). Nos parece evidente que en todos estos filmes el montaje lleva a cabo, no solo una necesaria labor de testimonio respecto a hechos indefendibles, sino, sobre todo, un proceso de identificación del espectador con las víctimas y su correlativa repulsión de los verdugos. Las secuencias más indelebles de estos filmes son también, y por supuesto, el cara a cara del entrevistador con el testigo, de las víctimas por

ejemplo en Lanzmann, de los verdugos también en Lanzmann, pero sobre todo en Rithy Pahn y de una manera atroz por Oppenheimer, cuando los verdugos recuerdan sin culpa alguna las torturas que infligieron a los opositores políticos. En todos estos casos nos encontramos frente a un *Acting Out*, una performance, casi un rictus en el que el testigo cuenta una verdad, su verdad, ante la que justamente no podemos permanecer indiferentes.

Ahora bien, no se trata para nosotros de denostar la función mimética en general (tarea por demás imposible e innecesaria), ni aun su utilización límite en la catarsis llevada a cabo por ejemplo por Lanzmann, cuando entrevista al combatiente Yehuda Lerner en *Sobibór* (2001) o al peluquero israelí Abraham Bomba (sobreviviente de Auschwitz) en *Shoah*, sino de indicar que quizá, incluso con todo esto y con los mejores propósitos cierto cine que pretende ser político, o por lo menos un cine que pretende dar algunos elementos para una política de la memoria, se queda varado en la sensualidad de la imagen en movimiento. A tal punto, que con los años se ha formado cierto público “concientizado” de ciertas situaciones. Un público que quizá política y conscientemente defiende, por ejemplo, una posición contraria a la de los verdugos, pero que *técnicamente* participa del mismo formato de identificación que el cine “comercial”. De tal suerte que una imagen con valor testimonial podría ser consumida casi de la misma manera que una aventura en el oeste o una película de guerra en la que los buenos luchan contra los malos (este sería el momento *retro* y pop del cine testimonial).

4.2. Hacia un punto de vista crítico

De lo que se trataría, entonces, para una teoría crítica y eventualmente para los propios cineastas, sería de desarrollar las posibilidades de una política a la vez técnica y estética, que busque vislumbrar si existe la posibilidad de un modo de funcionamiento no mimético del cine u otra capacidad y posibilidad mimética. Esto, a la vez para encontrar una especificidad del cine frente a los problemas de una política de la memoria como para desplazar y relanzar la relación política que tenemos frente al pasado. Pues nos parece que ninguna simpatía, por más justa que sea, ha sido suficiente para romper el círculo perverso de la violencia política, sino, antes bien, en tanto que mimética participa de un cierto sistema de buena conciencia que puede ser siempre utilizado para fines que no son justos o que ni siquiera son políticos, sino fines de la industria del entretenimiento, de la comunicación y de las instituciones culturales, sobre todo las de origen estatal. Es cierto que estas industrias e instituciones son de alguna manera indispensables para una sociedad

contemporánea, pero los fines de estas no pueden remplazar una necesaria política de nuestras maneras de ver y de sentir, así como las necesarias maneras en las que la justicia política debe ser replanteada.

Frente a esta situación, es posible esbozar la emergencia de otro tipo de función que, sin dejar de ser audiovisual no sería mimética o por lo menos implicaría una mimesis desplazada, errática. Una función que en lugar de manifestar una identificación, construye, principalmente a partir del juego de cámaras, de planos y sobre todo de la relación entre las miradas, *un punto de vista crítico*. Aquí, habría que comprender la noción de punto de vista crítico de una manera casi literal. Es decir, no habría que comprender este punto de vista meramente como una opinión respecto a un tema o cuestión, ni como una función discursiva que remitiría a una teoría o ideología preestablecida respecto a la memoria o a la historia (por ejemplo, de un discurso marxista), sino como un punto de vista óptico y sonoro que distribuye signos en el seno de un tiempo propiamente crítico, es decir, dentro de una temporalidad inestable, frágil, que se desenvuelve cerca del caos, que se compone, entonces, como una postura o un gesto que sostiene a los signos frente al caos. Jean-Louis Déotte (2013) observa, en *La época de los aparatos*, que la perspectiva renacentista construye una *temporalidad del instante* a partir de la relación entre el punto de vista del espectador y el punto de fuga (también llamado *punto del sujeto*). En este último punto, las líneas rectas convergen, y esta convergencia distribuye los objetos en el espacio. En una perspectiva clásica, los objetos aparecen tal y como son en su relación instantánea respecto al punto de fuga. Pero el cine, que en este sentido es un aparato heredero de la perspectiva, añade a la proyección una dimensión temporal o, mejor dicho, de duración, porque en el cine el punto de vista es móvil, fluido (movimiento de cámara y de los objetos dentro del plano) y, además, comprende el montaje entre planos, así como la relación entre lo visual y lo sonoro. Al contrario de la perspectiva clásica (y de la fotografía), el punto de vista del cine comprende siempre una duración, un bloque espacio-temporal compuesto de movimientos y interrupciones del punto de vista (por ejemplo, en el procedimiento de campo-contracampo). Así, también, se trata de un punto de vista casi siempre impregnado por la escucha (por ejemplo, en una voz en *off* que influencia lo que vemos). Ahora bien, diremos que asistiríamos al surgimiento de un punto de vista crítico cuando las relaciones miméticas habituales (por ejemplo, el reconocimiento de un rostro que nos es familiar, del cuerpo de una víctima, de la actitud criminal de un verdugo), son suspendidas a favor de una relación crítica del tiempo, es decir, a favor de una temporalidad en la que las relaciones entre las diferentes dimensiones del tiempo (presente, pasado

y futuro) no se encuentran todavía determinadas definitivamente y están más bien por hacerse; en una temporalidad en la que el pasado se encuentra todavía vivo y, en esta medida, todavía podemos actuar sobre él, no tanto en los hechos mismos, que permanecen sin cambio, sino sobre el sentido que tienen para nosotros dichos hechos, es decir, sobre los hechos en tanto que acontecimientos cuyo sentido todavía no ha sido dictaminado.

Tal y como lo hemos expuesto, el punto de vista crítico cumpliría una función de *trompe-œil*, de trampantojo y de trampa-escucha en relación a nuestras costumbres mimético-audiovisuales, incluida la ya mencionada función mimético-política de la memoria en el cine. Puesto que ya no se trata de una simple presentificación sensual del pasado: por medio de las distancias que establece entre los planos de un mismo cuadro, como veremos luego de nuestro análisis de *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008), de las magnitudes que manipula entre los elementos al interior de un plano y respecto al fuera de campo, por las relaciones que teje entre los personajes, así en el juego de miradas que veremos en nuestro análisis de *El compadre Mendoza* (de Fuentes, 1934), el punto de vista crítico establecería un espacio-tiempo inacabado, incompleto, una suerte de espacio-tiempo vivo, cuya función principal sería la de anunciarnos o prevenirnos de un peligro. Porque no habría momento o duración crítica sino en relación a un peligro y, a su vez, todo peligro es un peligro viviente, no hay peligro sino ahí donde el caos, la muerte y lo peor acechan y amenazan, sino ahí donde las cosas, la vida, parecen derrumbarse. El punto de vista crítico sería, entonces, un fragmento o un bloque de temporalidad plástica que tendría el poder de advertirnos de una grieta entre el pasado y el presente sobre la que hay que actuar con urgencia, un poco como las alarmas sísmicas o de tsunamis que señalan un lapso de tiempo (un lapso justamente crítico), durante el cual la población puede buscar un refugio ante una catástrofe inminente o incluso como las alarmas aéreas de la Segunda Guerra Mundial, que advertían a la población de un ataque enemigo y que aún hoy, en Francia, suenan a la una de la tarde los primeros miércoles de cada mes, para recordar que un peligro es siempre posible. Así entendida, la función esencial del punto de vista crítico en el cine no sería la de acordarnos un papel definido frente a un destino históricamente determinado, sino de introducirnos en estado de alerta al momento en que este punto suspende la destinación de cosas que, de otro modo, parecerían fatalmente ciertas en el curso de la historia misma. Lo que ahora resulta interesante para nosotros es que esta función no sería nueva. Hay cineastas latinoamericanos que recientemente han hecho uso de ella como Amat Escalante en *Heli* (2013) en relación al narcotráfico en México, o la ya mencionada Lucrecia Martel en *La*

mujer sin cabeza (2008), en relación a la desaparición política en Argentina, pero la encontramos de manera ejemplar y casi límpida en una secuencia de la película mexicana de Fernando de Fuentes, *El compadre Mendoza* (1933).

4.3. El crimen en *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel

Pero antes de pasar al filme de Fernando de Fuentes, brevemente lo que creemos tiene lugar en la mencionada película de Martel: en la provincia argentina de Salta, una mujer de clase media atropella al conducir su auto lo que parece ser un niño de clase baja. La expectativa del espectador a lo largo del filme es la de encontrar el momento definitorio en que se sabrá quién atropelló al niño y que se hará justicia. En todo momento vemos a la protagonista en primer plano tratando de hacer frente al crimen que pudo haber cometido y, al mismo tiempo, en segundo plano, vemos signos (sombras y siluetas difuminadas) que nos hacen recordar a la presunta víctima. La maestría de Martel a este respecto consiste en impedir la reconciliación entre el primer y el segundo plano, decepcionando así todas nuestras expectativas miméticas de justicia. Pero quizá lo más importante sea la contraparte de este procedimiento: al impedir la reconciliación Martel crea un espacio-tiempo en el que el espectador ve confrontadas sus expectativas respecto a la actualidad y a la historia de Latinoamérica: la mujer es blanca, criolla, en una provincia en la que los subordinados son siempre de piel morena; la mujer no confronta el crimen, y cuando tiene la posibilidad de hacer algo al respecto es ayudada por sus cercanos a olvidar, a hacer como si nada hubiera pasado. Y es justamente de lo que nos percatamos hacia el final de la película: todo apunta a que pensemos que el atropello del ser humano no ocurrió, que pudo haber sido un perro, que pudo ser una alucinación de la mujer. Pero, al mismo tiempo, sabemos que algo pasó y que, con el tiempo, corre el riesgo de ser olvidado. Para el espectador que está al tanto de la historia argentina reciente, esta falta de confrontación con el crimen por parte de la protagonista, esta pretensión de actuar como si nada hubiera pasado, no puede ser vista sin alguna extraña conexión con las desapariciones de opositores políticos durante la última dictadura, conexión que Martel nunca explicita. Se puede pensar, entonces, que el probable crimen de *La mujer sin cabeza* es una especie de alegoría de estas desapariciones. Pero Martel no busca esto, sino obligarnos a experimentar nuestra impotencia y nuestra cobardía frente a la desaparición, *como si el crimen siguiera mancillando nuestra existencia entera en el arrièrè plan*. Y es quizá en este punto en el que tenemos que actuar, a partir de la imposibilidad de reconciliación de los dos planos. Para resumirlo de otra

manera: lo que Martel elabora en este filme son dos líneas paralelas de planos que solo se tocan en el momento del accidente (de modo no aparente en el plano, sino en el montaje) y que tenemos que experimentar como un punto de vista a la vez temporal y crítico. Crítico no solo en la medida que ejerce una crítica teórica, sino también en la medida en que se establece un tiempo, una duración frágil inestable, a la vez rítmica y traumática, que nos permite ver y experimentar signos sociales, políticos, históricos, discursivos, fuera de su mecánica habitual, como si su función normal fuera neutralizada. Se trataría, pues, de un punto de vista o espacio-tiempo en el que la destinación mimética de la imagen, así como las destinaciones comunicacionales de los signos se encontrarán suspendidas. Por lo mismo nuestra capacidad de juzgar y de dictaminar, en tanto que espectador, se encontraría suspendida para dar paso a una crítica de nuestra mecánica política, como si Martel nos obligara no tanto a condenar automáticamente el hecho condenable, sino, ante todo, a deconstruir de manera estético-técnica la mecánica que llevamos a cabo cotidianamente, no tanto *cuando olvidamos*, sino *cuando fingimos olvidar*, ignorando lo que siempre ha sido visible, así sea de manera difusa, pero que preferimos guardarnos para nosotros como si fueran pequeños secretitos de nuestra historia que quizá el tiempo borrará.

4.4. La mirada de la criada en *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes

Pasemos ahora a un breve análisis de una secuencia de un filme muy antiguo llamado *El compadre Mendoza*, inspirada por el cuento homónimo de Mauricio Magdaleno y realizada por el director mexicano Fernando de Fuentes en 1934. Este ejemplo nos interesa porque demuestra que de algún modo la función de punto de vista crítico puede aparecer, y quizá esto es también importante respecto a nuestra relación con el pasado, ahí donde no se espera encontrarla, es decir en un filme cuya función original no era el interpelarnos a nosotros habitantes del siglo XXI, sino a mostrar a los espectadores mexicanos de aquella época en qué había fallado la Revolución Mexicana (llevada a cabo entre los años 1910 y 1920).

Hagamos primero rápidamente una breve reseña de la obra de Fernando de Fuentes, quien es reconocido en México por el autor de filmes con temática social como *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), en el que se narra también cómo el destino de la revolución pasa por la desgracia de miles de anónimos. Pero, muy curiosamente, de Fuentes es también el pionero de esa falsificación histórica que es el drama musical ranchero mexicano, género en el que

normalmente las relaciones sociales se encuentran mitificadas y las relaciones de género se encuentran sometidas a la figura tragicómica del macho mexicano. Aquí hablamos de esa película fundadora que es *Allá en el Rancho Grande* (1936) (de Fuentes hará posteriormente un *remake* en 1948, sustituyendo al cantante Tito Guízar por Jorge Negrete). Así, se puede decir que de Fuentes es, sino el mejor director mexicano de la historia, sí el más importante bajo el aspecto genealógico del cine mexicano, justamente por ser a la vez el gran cineasta de la revolución y su gran enterrador estético. Pero pasemos, ahora sí, a *El compadre Mendoza*, que trata también sobre la Revolución Mexicana, específicamente de una traición que refleja las tantas otras traiciones que fueron necesarias para que esta terminara siendo justamente una revolución institucionalizada con el PRI (Partido Revolucionario Institucional, que gobernó a México durante setenta años sin interrupción y que fatalmente ha vuelto al poder recientemente). Aquí se cuenta la historia de un hacendado mexicano que para defender su patrimonio y su negocio se pone siempre de acuerdo con el poder en turno. Cuando las fuerzas federales toman el poder, el compadre Mendoza se adhiere a su causa, cuando los zapatistas parecen también tomar el poder, Mendoza cambia rápido de camisa. Para asegurarse que la revolución agraria zapatista no le expropie las tierras, se hace amigo y después compadre de un general zapatista poniéndole incluso a su hijo el nombre del general. A su vez, el general zapatista visita frecuentemente y durante años el rancho de Mendoza, tanto por amistad como por amor, pues se encuentra enamorado de la joven mujer del compadre, quien, al contrario del general y de su propia esposa, es viejo, decadente y poco atractivo. Pero llega un momento en que un general de las fuerzas federales le ofrece traicionar al zapatista a cambio de conservar su negocio. Mendoza se ofende en primera instancia por la propuesta, pero rápidamente consuma la traición preparando una emboscada al invitar al general zapatista y entregarlo después para ser colgado. Un momento antes de la consumación de la traición el compadre despacha a su mujer y a su hijo y se queda a solas con la criada muda de la casa, quien ha sido también testigo de todas las tropelías de Mendoza. Esta mujer sabe muy bien lo que Mendoza planea llevar a cabo y lanza a este lo que a nuestro juicio es una de las miradas más poderosas en la historia del cine. La criada mira fijamente a Mendoza mientras este se pasea nervioso por el cuarto contiguo en el que lo espera el zapatista sin saber nada de su destino. Mendoza se siente vigilado, trata de ver a la criada de frente. Entonces, vemos un primer plano del rostro inexpresivo de la criada y, segundos después, un primerísimo plano de sus ojos que miran fijamente al traidor. Al no poder enfrentar la mirada de la criada, Mendoza le grita desesperadamente: “¿Qué me miras? ¿No me has

visto nunca? ¡Largate!".¹⁵ Poco después, en el camino a la ciudad, la mujer de Mendoza sospecha que algo terrible ha pasado. Mendoza consume su traición, el general zapatista es colgado. La película termina, pero no es la escena del colgado la que queda en la memoria, es la mirada de la criada, en su carácter de personaje secundario, la que perturba, la que molesta, la que intimida, la que obliga a volver la mirada hacia todo lo que pasó desde tiempos de la revolución, la que provoca la pregunta por un pasado que no fue, pero que debió haber sido. Para resumir: el papel de la criada es secundario respecto al conjunto de la trama, pero afectivamente el filme gira en torno a la fuerza centrífuga de esta secuencia, pues es en este punto en que la destinación del relato y de los signos se ve suspendida. Si no fuera por este breve momento en que la criada abrumba al patrón con su vista, *El compadre Mendoza* seguiría siendo, desde muchos puntos de vista, una película memorable, pero no tendría la fuerza para convocarnos a una cita con nuestro pasado. Este pasado concierne sobre todo a México, país en el que las deudas históricas no cumplidas por la revolución cobran hoy día venganza con una escalada inédita de violencia debida principalmente al lanzamiento de la "guerra" contra el narcotráfico por parte del Gobierno federal de México en 2006. Lo que la mirada de la criada convoca, para nosotros, espectadores de esta escena en el siglo XXI, es a pensar la violencia actual en México, con sus miles de muertos y desaparecidos, como la continuación de una falta de justicia histórica. Es decir, como la continuación de un estado de cosas en el que los conflictos, lejos de resolverse por mecanismos democráticos e institucionales, se siguen y se seguirán "resolviendo" por medio de la traición y el silencio, si no encontramos los mexicanos una nueva forma de actuar políticamente contra este crimen que no ha cesado de reaparecer. Pero acaso este pasado también concierne a la historia de Latinoamérica, construida por grandes y pequeñas traiciones como las del compadre Mendoza. La mirada de la criada, testigo mudo de la traición histórica constituye, hoy día, todo lo contrario a una catarsis mimética con alguno de los personajes. Es cierto que la trama de esta película sigue siendo tradicionalmente mimética: simpatizamos con el zapatista asesinado, con el amor desgraciado entre este y la mujer de Mendoza. Pero otra cosa sucede con el recuerdo de la mirada de la criada: no podemos ponernos en el lugar de su mirada, ni tampoco en el lugar de lo que ella ve, que es el sitio reservado para el verdugo y traidor, sino antes bien, es mediante la fuerza de sus ojos en primer plano que nos vemos obligados a vernos a nosotros mismos

15 Esta escena se puede ver en el siguiente enlace: http://www.dailymotion.com/video/x2ab5b2_el-compadre-mendoza-1933-scene-du-regard_shortfilms.

y a nuestra historia como en un torbellino del que tenemos que escapar imperativamente. En este sentido, podemos aventurarnos a decir que los ojos de la criada de *El compadre Mendoza* no juzgan, sino que suspenden un juicio y una labor de duelo que tendrían que ser llevados a cabo por nosotros.

4.5. Notas para una cita con un pasado intempestivo

De lo anterior podemos concluir, primero, en un aspecto técnico, que el punto de vista crítico puede desarrollarse por lo menos de dos maneras: como una crisis permanente e irreconciliable entre dos planos o entre varios componentes, a la manera de *La mujer sin cabeza*; pero también a la manera de *El compadre Mendoza*, en una escena centrífuga que atraiga las fuerzas de la historia y las haga presentes en una especie fuera de campo expandido. Luego, en un segundo aspecto, de naturaleza estético-política, podemos sugerir que el cine puede todavía ejercer una política, más allá de un discurso ideológico, de una concordancia mimética, de una catarsis complaciente, a través de sus medios propios: el uso de la cámara, de los planos y del montaje. Medios que son técnicos antes que ser discursivos y que, en tanto que eminentemente técnicos, no dicen nada en sentido estricto, pero que ejercen su fuerza bajo la modalidad de un espacio-tiempo crítico, inestable, frágil. Dicho de otra manera: quizá hoy día el cine puede ser más político no cuando nos seduce para asentir una situación, para experimentar una catarsis, para abrazar una narración o un sancionar un discurso, así sea frente a hechos y realidades auténticos, sino cuando nos obliga a desposeernos de nuestras ideologías, de nuestros supuestos culturales y políticos, para asistir a una temporalidad, a un punto de vista, en el que el pasado pide una resolución por parte nuestra, aquí y ahora, en el momento crítico. En un tercer y último aspecto sugerimos que esta cita inopinada con nuestro pasado nos puede obligar a intentar establecer otra postura y otra relación frente al crimen. En lugar de hacer memoria, es decir, en lugar de tratar de imponer a la imagen una fuerza discursiva, narrativa, retórica, en una fuerza metafísica que impediría supuestamente que lo peor de la historia se repita, se trata de *enfrentar el crimen* con un juego de planos irreconciliables que nos fuerza a pensar nuestra actitud frente a la desaparición política, o bien con una mirada centrífuga que abarque nuestra historia y nos convoque a pensar el destino latinoamericano. Ni el caso de Martel ni el de Fernando de Fuentes nos ofrecen una redención de la violencia atávica o presente. Por supuesto, tampoco ofrecen una plena justicia a las víctimas. Lo que nos ofrecen, en cambio, es la eventualidad de un tiempo audiovisual crítico que puede acaso encarar el trauma, la herida histórica, para acometer una

necesaria labor de duelo. Pues una política digna de ese nombre tiene que crear lo nuevo, pero para crear hay que olvidar; a su vez, para olvidar hay que haber hecho justicia al pasado con una acción presente, con una acción sanadora que permita, por lo menos parcialmente, cicatrizar el trauma.

La confrontación con el crimen, la sanación, la cicatrización del pasado, no pueden ejercerse en el cine bajo un tono mortuario, solemne y bajo el auspicio de la cultura en tanto que institución del Estado, sino como labor indispensable tanto para el necesario cambio de curso de la historia, como para la búsqueda de la redención con los medios que tenemos a la mano. En su segunda tesis sobre la historia, Benjamin (2008) observó que “hay entonces una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra” (306). De esta cita invocada por Benjamin depende también nuestro destino y el de nuestros hijos. Se trata, por supuesto, de relanzar nuestra relación con el pasado, con el tiempo, tareas que sin duda serían propias de una estético-política afirmativa, es decir, de una estético-política no melancólica y sin reconciliación mimética. Acaso nuestro destino y el de nuestros ancestros no han sido dictaminados todavía, pues nos ha sido dada en suerte la fuerza de decidir sobre qué figura del tiempo queremos vernos a nosotros mismos: la del circuito eterno y violento de lo mismo o la de la línea demoledora de la probable liberación futura, en la que acaso también unos ojos nos esperan.

Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie*. París: Cahiers du cinéma/Gallimard.

BENJAMIN, W. (2008). *Obras*, libro I, vol. 2 Schriften II· I. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.

DELEUZE, G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris: Minuit.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

DÉOTTE, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

NIETZSCHE, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad los inconvenientes de la historia para la vida*. Trad. Joaquín Etorena. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

OUBIÑA, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.

REYNOLDS, S. (2012). *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Filmografía

AGNÈS B. y otros (productores) y CASTILLO, C. (directora). *Calle Santa Fe* [película]. Chile, Francia, Bélgica: Agnès B. / Les Films d'Ici / Love Streams Productions.

ALMODÓVAR, A. y otros (productores) y MARTEL, L. (directora). (2008). *La mujer sin cabeza* [película]. Argentina, Francia, Italia, España: Aquafilms / El Deseo / R&C Produzioni / Slot Machine / Teodora Film.

BODARD, M. (productor) y RESNAIS, A. (director). (1968). *Je t'aime je t'aime* [película]. Francia: Les Productions Fox Europa / Parc Film.

CAUCHETEUX, P. (productor) y LANZMANN, C. (director). (2001). *Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures* [película]. Francia: France 2 Cinéma / Les Films Aleph / Why Not Productions.

CASTELLOT, J. y otros (productores) y DE FUENTES, F. (director). (1934). *El compadre Mendoza* [película]. México: Interamericana Films.

COUTEAU, C. y otros (productores) y PAHN, R. (director). (2003). *S-21, la machine de mort Khmère rouge (S-21 La máquina de muerte del Khmer Rojo)* [película]. Francia, Camboya: Institut National de l'Audiovisuel (INA) / arte France Cinéma.

DAUMAN, A. y otros (productores) y RESNAIS, A. (director). (1961). *L'année dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad)* [película]. Francia, Italia, Alemania federal, Austria: Cocinor / Terra Film / Cormoran Films.

DE FUENTES, F. (productor y director). (1936). *Allá en el Rancho Grande* [primera versión] [película]. México: Antonio Díaz Lombardo / Bustamante y Fuentes.

EKELUND, A. (productor) y BERGMAN, I. (Director). (1951). *Sommarlek (Juegos de verano)* [película]. Suecia: Svensk Filmindustri (SF).

EKELUND, A. (productor) y BERGMAN, I. (director). (1957). *Smultronstället (Las fresas salvajes)* [película]. Suecia: Svensk Filmindustri (SF).

ESCALANTE, A. (productor y director). (2013). *Heli* [película]. México, Países Bajos, Alemania, Francia: Mantarraya Producciones / Tres Tunas

FIENNES, S. (productora y directora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [película]. Estados Unidos: Amoeba Films.

HERZOG, W. y otros (productores) y OPPENHEIMER, J. (director). (2012). *The Act of Killing* [película]. Dinamarca, Noruega, Reino Unido: Final Cut for Real.

LANZMANN, C. (director). (1985). *Shoah* [película]. Francia: Historia / Les Films Aleph / Ministère de la Culture de la Republique Française.

MARKER, C. (productor) y GUZMÁN, P. (director). (1975, 1976, 1979) [película exhibida en tres partes]. *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas* [película]. Venezuela, Francia, Cuba.

PANI, A. J. (productor) y DE FUENTES, F. (Director). (1935). *¡Vámonos con Pancho Villa!* [película]. México: Cinematográfica Latino Americana S. A.

PALLERO, E. y SOLANAS, F. E. (productores) y SOLANAS, F. E. y GETINO, O. (directores). (1968). *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* [película]. Argentina: Grupo Cine Liberación / Solanas Productions.

ROVIROSA, J. (productor) y LÓPEZ ARETCHE, L. (director). (1968). *El grito* [película]. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) UNAM.

Capítulo 5. Televisión universitaria: la Udelar como posible actor mediático

Lucía Secco

... la estructura metálica de la antena impresiona con su tamaño: un simulacro de Torre Eiffel, surgiendo directamente desde el pasto.

La Gaceta, agosto/1963: 24-25

La Televisión Universitaria (TU) comenzó a emitir en 1967 y funcionó hasta la intervención de la Universidad, cuando pasa a formar parte, junto al Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (DMTC). Se trató de una repartición central de la Universidad de la República (Udelar) que dependía del Consejo Directivo Central (CDC).

Los programas se emitían los lunes por canal 5 a las 23 horas y estaban estructurados en ciclos mensuales de 4 o 5 capítulos sobre temas de interés social que reflejan “el pensamiento y actitud del organismo frente al medio social” (Informe UNESCO, setiembre/1972). Cada programa era la simulación de una clase, donde un docente universitario dialogaba con un conductor. Cada tema estaba apoyado con audiovisuales, es decir, pequeños cortos con fotografías, gráficos y filmaciones. Los docentes invitados para cada ciclo eran los encargados de preparar las clases por escrito y, a partir allí, TU elaboraba el guion, que era ajustado luego de tres reuniones con los docentes.

5.1. Contexto universitario

En la década del cincuenta se da un proceso de reestructura de la Universidad que termina con la aprobación de la nueva Ley Orgánica en 1958, durante el rectorado de Mario Cassinoni. La reforma buscó una mayor autonomía y redefinió los fines de la Udelar, buscando ir más allá del estilo profesionalista y apostando al desarrollo de la investigación y la extensión. Se buscaba también que la Universidad se volcara a la sociedad y estuviera comprometida con los problemas del país (Paris de Oddone, 2012).

Como parte de esta tendencia, surge el ICUR, impulsado y dirigido por Rodolfo Tálce, que procuraba la realización de cine científico y documental. Además de perseguir el fomento a la investigación, el Instituto buscó dar respuesta, a partir del uso de herramientas audiovisuales, al fuerte incremento de la matrícula estudiantil, que pasó de 4800 estudiantes en 1939 a más de 17.000 en 1957 (Wschebor, 2014).

Para que la Universidad estuviera en contacto con los problemas del país y se volcara al medio social, se crea también el Departamento de Extensión, integrado por las Comisiones de Cultura y Publicaciones. Es en ese marco que comienza a editarse *La Gaceta de la Universidad* en 1957, cuyo primer número abre con un editorial titulado “La Universidad debe volcarse al medio social” (*La Gaceta*, 1/agosto/1957: 1).

El 4 de octubre de ese año se inaugura el informativo universitario en CX 36 del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos) con una frecuencia semanal (*La Gaceta*, noviembre/1957: 1). En la planificación de la actividad de radio y televisión de TU de 1965 se aprecian otras ideas radiales, como un programa de difusión científica y el llamado *Consultorio universitario*, en el cual los oyentes enviaban preguntas sobre cualquier área del conocimiento. En la semana la pregunta era enviada a un docente y su respuesta era emitida al aire en el siguiente programa (Plan de programas, 1965).

A nivel televisivo, la Universidad comienza a pensar en hacer uso de ese medio en 1963. La idea surge como un proyecto de cooperación entre el SODRE, que recurre a la Universidad por una necesidad de contenidos, y la Udelar, como parte de su objetivo extensionista. Sin embargo, a medida que cambia el contexto nacional, la Universidad agrega nuevos motivos para ingresar al medio televisivo.

En un marco nacional de crisis económica, conflictividad social y represión, se apreciaban dos frentes utilizados por el Poder Ejecutivo para someter y anular a la Universidad (Paris de Oddone, 2012). El primero refiere al desmantelamiento económico y financiero con un presupuesto estancado y una

deuda que para 1969 llegaba a 1.200.000.000 de pesos. El otro frente refiere a la presión represiva sobre autoridades, docentes y estudiantes que protestaban y manifestaciones con reclamos por el presupuesto y los derechos individuales.

A esto se le agrega una campaña de desprestigio público por medio de comunicados oficiales distribuidos a la prensa. Luego del asesinato de Aurelio Ramírez en las afueras de la Universidad durante la conferencia de Ernesto Che Guevara en el Paraninfo, Saúl Cestau habló en el CDC sobre la campaña de la prensa señalando que “a diario tres o cuatro periódicos montevidianos dedicaban artículos o editoriales a estos propósitos, afirmando que la Universidad era una ‘República dentro de la República’, ‘Un vaticano enclavado’ que hasta gozaba de extraterritorialidad y no informaba al parlamento sobre su actuación” (*La Gaceta*, 19/diciembre/1961). Aquí se asoma uno de los temas de fondo que era la autonomía universitaria y la posibilidad de intervención.

Así, el interés de la Universidad por la televisión surge en un primer momento por la necesidad de ampliar su influencia en la sociedad, volcarse al medio y contribuir al desarrollo cultural de país. Luego se agrega a esto la necesidad de contar con otro vehículo para contrarrestar las presiones del poder político y los medios de comunicación contra la Udelar.

5.2. Los inicios

Un primer uso de esta nueva tecnología lo hizo la cátedra de Anatomía de la Facultad de Medicina, que en 1963 inauguró un sistema de circuito cerrado de televisión. Consistía en tres pantallas instaladas en el auditorio que mostraban lo filmado por una cámara de TV en un laboratorio. *La Gaceta* señala que la ventaja reside “en la posibilidad que ella ofrece al acercar objetos en grandes primeros planos, ampliándolos para un auditorio de decenas y aún de un centenar o más de personas” logrando que “un cursillo que antes requería una semana, debiendo ser dictado ante grupos separados de alumnos, repitiendo más de una vez las mismas experiencias para distintos auditores, ahora se ve reducido a unas pocas horas” (*La Gaceta*, agosto/1963: 8).

El 6 de mayo de 1963 se discute en el CDC un pedido del SODRE para que la Universidad tenga un espacio en el futuro canal de televisión estatal (Actas CDC, 6/mayo/1963). En ese momento el canal 5 aún estaba haciendo emisiones experimentales y se inauguró públicamente el 16 del mes siguiente. El rector deriva el pedido al programa Cursos de Verano y Semana de la Primavera, que dependía del Departamento de Extensión. El concejal Wonsower, sin embargo, solicita que el tema se incluya en el orden del día, porque “la importancia de la televisión en la educación en todos sus niveles es muy grande” y agrega

que en las distintas facultades “es posible que haya interés en una utilización permanente de la televisión como elemento educativo”.

Pasarán cuatro años antes de que el proyecto se realice. En la reunión del Consejo del 4 de noviembre de 1963 se anuncia que este quedaba sin efecto por el momento, por problemas financieros (Actas CDC, 4/noviembre/1963).

5.3. Conflicto con el SODRE

En 1965 el canal estatal le brinda un espacio a la Udelar para emitir un programa los lunes a las 22 horas, pero la Universidad no hace uso de este. El proyecto empieza a moverse a partir de 1966, cuando la Universidad realiza un llamado público para un responsable del departamento de TU. El concurso lo gana el conductor Walter Rodríguez Veiga, quien asume en junio de ese año. Sin embargo, el departamento no inicia sus tareas con buenas relaciones con el canal estatal. Uno de los problemas con los que se encuentra el conductor es que ese año el SODRE no reiteró el ofrecimiento del espacio de los lunes. Por el contrario, comienza a emitir un programa sobre la Universidad realizado por una productora independiente de Abbondanza y Guarnaschelli (Universidad y SODRE, 8/setiembre/1966). Con el fin de obtener insumos para el programa, la productora solicita colaboración a los diferentes servicios. TU envía un reclamo dirigido al SODRE solicitando que le reintegren el espacio destinado a la Udelar y reclamando que los pedidos se centralicen en el departamento en lugar de ir directo a cada Facultad (Nota n.º 517/66, 1966). A su vez, se solicita a los servicios universitarios a que no colaboren con ese programa.

De todas formas, esta no es la causa principal del quiebre de las relaciones entre el SODRE y la Universidad. A mediados de 1966, luego del golpe de estado del General Onganía en Argentina, se destituyó o emitió su renuncia la mayoría de los docentes de la Universidad de ese país. Como forma de apoyo a la universidad vecina, la Udelar organizó un acto para el 24 de agosto en su Paraninfo en defensa de la autonomía. Del acto participaron el rector interino Rodolfo Tállice, el rector destituido de la Universidad de Buenos Aires (UBA) Dr. Risieri Frondizi y el ex rector de la Universidad de Brasilia Darcy Ribeiro (Paris de Oddone, 2012).

Rodríguez Veiga se encarga de buscar que el discurso se emita en directo por radios y canales de televisión. El director de TU narra sus travesías en busca de un espacio para la Universidad en los medios y adelanta que “los hechos que siguen son claros ejemplos de lo necesario de este medio de difusión para la Universidad, e ilustran sobre inadmisibles dificultades para llegar a la población” (Solicitud canal TV, 21/agosto/1966). Luego cuenta de esta forma la búsqueda

de un espacio en los medios. “Las gestiones, para lograr la cadena de televisión y radio, con el fin de llevar la palabra de la Universidad de la República a todo el país, durante quince minutos, sobre autonomía universitaria, por intermedio de ondas que siempre son del estado, y que tienen los particulares usufructo, obligó a encaminar gestiones, no solo frente a ANDEBU (...) sino también estación por estación, y se da entonces el caso, de que estos particulares, resuelven de acuerdo a sus intereses y con toda discrecionalidad, sobre el uso de las ondas del estado, por parte de un organismo del estado (...)” En ese documento explica cómo se le negó el espacio en las emisoras CX 30, CX 18 y CX 22, pero también en las tres emisoras del SODRE (CX 6, CX 26 y CX 38) y el canal 5, debido a “compromisos ineludibles” por resolución de su Comisión Directiva. Y finaliza, “como se ve, la seguridades en cuanto a lograr un buen tratamiento en el SODRE son bastante dudosas”.

5.4. El canal universitario

Viendo el poco eco que la Universidad tiene en los medios tanto privados como públicos, TU comienza a buscar un canal de televisión exclusivamente educativo y dirigido por la Udelar. La solicitud por el canal propio inicia a mediados de 1966 y va tras el canal 8 de Montevideo, última onda disponible en la capital. Según el primer informe (Solicitud canal TV, 21/agosto/1966), esa frecuencia era pretendida desde hace tiempo por General Electric Uruguay SA mediante su filial Difusoras del Uruguay SA, que tenía ya las radios CX 14 El Espectador y CX 18 Radio Sport. La empresa, según Rodríguez Veiga, no tenía apuro en concretar la adjudicación porque consideraba que era un mal momento comercial. Al poco tiempo el canal 8 fue adjudicado a los hermanos Romay, que para ese momento ya hacían uso del canal 4 de Montevideo, el 12 de Fray Bentos y CX 20 radio Montecarlo. El canal 8 fue trasladado a Rosario y no terminó en manos de la Udelar, a pesar de que esta insistió con argumentos legales, como la ley (n.º 8390, 1928) vigente al momento en materia de radiodifusión, que establece la prioridad a instituciones del Estado cuando hay más de un interesado o las Normas provisionales jurídico-administrativas para la explotación de estaciones de TV, aprobadas en enero de 1966, en la que se establecía que una persona física o legal no puede explotar más de dos ondas en todo el territorio nacional (los Romay ya hacían uso de tres ondas). En 1967 se llega a iniciar un recurso (n.º 298/67, 1967), “Universidad contra el Estado. Acción de nulidad por canal 8”.

Los argumentos para solicitar un canal universitario fueron varios. Por un lado, se alerta que en los canales privados el contenido es fundamentalmente

de entretenimiento y proveniente del extranjero. Se reclama la “defensa de las fronteras culturales” y se ve amenazado “lo que ha dado en llamarse la expresión de nacionalidad uruguaya, y de convertir en extranjeros dentro de su propio país a niños y jóvenes” (Canal Universitario, enero/1968). Se argumenta, además, que eso no permite la formación de gente en la producción de televisión y que son divisas que se van del país pudiendo utilizarse para fomentar la industria audiovisual nacional.

En el plano educativo se reclama que no haya ningún canal previsto para ese fin y se ve como insuficientes las 5 horas semanales que los canales privados dedican a programas educativos (de primaria y secundaria). La necesidad de que haya más horas a ese género viene de la mano de los proyectos de la Unesco de “Educación social permanente” al que Uruguay adhirió. La Unesco argumenta que la educación no se detiene con la ausencia del aula y recomienda en 1966 que “las universidades, y las instituciones culturales procuren el establecimiento de estaciones de radio y televisión, destinadas a la divulgación de las artes, la ciencia y la técnica” (Educación ¿por televisión?, noviembre/1968).

A su vez, la TU ve en la televisión una herramienta para reducir el número de analfabetos (189.700 para el censo de 1963), asistir a los 289.000 que nunca fueron a la escuela o el millón de personas que no llegó a sexto. La Universidad no se plantea, sin embargo, un canal de uso exclusivo de la enseñanza superior, sino que esté integrado por programas de primaria, secundaria y UTU, “dándole así un carácter educativo completo” (Canal Universitario, setiembre/1967).

En noviembre de 1968, Rodríguez Veiga utilizaría un tono pesimista al hablar sobre el sistema de televisión en el país (Educación ¿por televisión?, noviembre/1968).

Llegado el momento de hablar por este medio, veo qué terriblemente necesario es hablar claro, por más insolente que sea la imagen de quien solo con la pluma en la mano, se atreve con el gigantesco complejo de la televisión, tal cual es en el Uruguay, un comercio imperturbable, con el fantástico escaparate de la pantalla luminosa.

En la carta queda claro el interés de la Udelar en la TV. Se estimaba para ese momento la existencia de entre 215 y 250.000 televisores que en horas de mayor audiencia (entre las 20 y las 22:30) reunían a un promedio de 4 personas por aparato, lo que, sumado a los televidentes de áreas de recepción no firmes, arroja una cantidad que es aproximadamente la mitad de la población del país. Lo dicho justifica por el volumen de las audiencias el esfuerzo educativo formal por televisión.

5.5. La televisión como una herramienta más de la enseñanza

Mientras se alejaba la posibilidad del canal propio, TU siguió buscando el espacio en el SODRE. El primer intento se hizo en diciembre de 1966 (Distribuido 830/966, 21/noviembre/1966). Los lunes y miércoles de las tres primeras semanas de diciembre se emitió un ciclo sobre introducción a la Universidad destinado a estudiantes de secundaria y sus familias.

Oficialmente, el programa inicia en 1967. El primer ciclo se destina a la historia de la Universidad. Durante el primer programa el rector Maggiolo da una clase sobre la historia de las universidades en el mundo. Para ello se apoyó en mapas, fotos e ilustraciones. Estos serán los magros recursos con los que contará la TU a lo largo de todos sus años al aire para hacer uso de un lenguaje más televisivo y menos escolar.

Efectivamente, en 1972 el formato de los programas era considerado poco atractivo, señalándose como “indudablemente conservador” (Informe Unesco, setiembre/1972). Argumentaban, sin embargo, que “es el único seguro, al que se adaptan rápidamente los docentes sin mayor esfuerzo ni empleo de tiempo excesivo”.

La televisión no se ve como un medio con un lenguaje específico, sino como una herramienta más de la docencia. En un pedido por el canal 8 de 1967 se puede leer: “...no es más que otro instrumento de educación y enseñanza, de manera que dominar su técnica operativa es mucho más sencillo y propio de un organismo de enseñanza” (Canal Universitario, setiembre/1967). En un informe sobre la radio y televisión educativa en Uruguay, ante la pregunta ¿qué entendemos por radio y TV educativa? se responde “es la misma tarea sistemática que se reconoce en los institutos de enseñanza, hecha sobre los individuos, en este caso, por medio de estos dos modernos instrumentos” (Educación ¿por televisión?, noviembre/1968).

De hecho el proyecto de TU preveía que estuviera vinculada al futuro Instituto de Ciencias de la Educación como una herramienta más de experimentación e innovación pedagógica, para canalizar los mismos temas que en la clase y no como un lenguaje en sí mismo donde vehicular nuevos contenidos.

5.6. Otros proyectos inconclusos

Dos grandes objetivos de la TU fueron, por un lado, llegar al interior del país, y por el otro, asistir a la docencia en un momento de superpoblación estudiantil y falta de docentes. Para llegar al interior se adquiere un equipo de grabación y reproducción de video magnético. Hasta el momento, las

emisiones eran en vivo. El magnético permitía grabar los programas y llevarlos a los canales locales del interior. En 1972, luego de dos años para obtener los fondos suficientes, se compra el equipo pero no se puede importar y queda en Aduana (Informe Unesco, setiembre/1972).

Otro proyecto era el de contar con un estudio de televisión en circuito cerrado. En setiembre de 1967 ya se habla de este proyecto, que permitiría no solo grabar programas para llegar al interior, sino también grabar clases para emitir en facultades. El estudio, con equipos y técnicos, tiene presupuesto aprobado para el período 1974-1977 (Informe Unesco, setiembre/1972).

Los programas estaban dirigidos a los 12.000 estudiantes de los primeros años de las carreras universitarias (la mitad de los estudiantes de la Udelar). El material sería basado en clases elaboradas por los docentes. Los servicios debían contar con reproductores de video conectados a un televisor cada 25 o 30 estudiantes. Se esperaba también que esto fomentara la investigación al liberar al docente del dictado de clases, lo que le permitiría dedicar más tiempo a la investigación.

Con la intervención, TU pasa a formar parte, junto al ICUR, del DMTC. En ese marco la unidad se vuelca a la confección de material didáctico de apoyo a las clases. Se trataba de un conjunto de diapositivas elaboradas en base a un guion que debía seguir el docente. Esto se tomó siguiendo los modelos de Unesco y los ciclos de diapositivas del ILCE (Instituto Latinoamericano de Cinematografía Educativa).

Referencias bibliográficas

DE FLEUR y S. J. BALL-ROKEACH. (1993). *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.

FARAONE, R. (1998). *Estado y TV en el Uruguay*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

FUENZALIDA FERNÁNDEZ, V. (2005). "Por una televisión pública en América Latina". En Rincón, O. (comp.). *Televisión pública en América Latina. Del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: la Crujía.

OROZCO GÓMEZ, G. (1996). "Televisión y educación: lo enseñado, lo aprendido y lo otro". En Orozco Gómez, G. (coord). *Miradas latinoamericanas a la televisión*. México: Ensayos del POICOM 2, Universidad Iberoamericana.

PARIS DE ODDONE, B. (2010). *La Universidad de la República. Desde la crisis a la intervención 1958-1973*. Montevideo: Universidad de la República. Departamento de Publicaciones.

WSCHEBOR PELLEGRINO, I. (2014). *Cine como documento y cine documental en América Latina y Uruguay. La experiencia del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y su papel en el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (1900-1970)*. Tesis inédita de maestría, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo.

Prensa

(1957, 1.º de agosto) "La Universidad debe volcarse al medio social". *La Gaceta de la Universidad*, 1 (1), 1.

(1957, noviembre) "La Universidad dispone de una audición radial". *La Gaceta de la Universidad*, 1 (2), 1.

(1961, 19 de diciembre). *La Gaceta de la Universidad*, 4.

(1963, agosto) "El Sodre hace TV". *La Gaceta de la Universidad*, 6 (27), 24-25.

MARTÍNEZ CARRIL, M. (1963, agosto) "Círculo cerrado de TV". *La Gaceta de la Universidad*, 6 (27), 8.

Documentos

Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad de la República. Montevideo: Series Institucionales/Archivo General de la Universidad, (6 de mayo de 1963).

Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad de la República. Montevideo: Series Institucionales/Archivo General de la Universidad, (4 de noviembre de 1963).

Distribuido 405/965. Plan de programas para el ciclo 1965. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/Archivo General de la Universidad. (1965).

RODRÍGUEZ VEIGA, W. *Informe primario sobre solicitud de adjudicaciones de un canal de TV en Montevideo a la Universidad de la República*. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad. (21 de agosto de 1966).

Sobre la situación de la Universidad y el SODRE acerca de la televisión. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad. (8 de setiembre de 1966).

Nota n.º 517/66. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/Archivo General de la Universidad. (1966).

Distribuido 830/966. Memorándum sobre un ciclo de seis programas de Televisión Universitaria. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/Archivo General de la Universidad, (21 de noviembre de 1966).

Fundamentos sobre un canal universitario productor de televisión educativa. Reclamación del Canal 8 de Montevideo para la Universidad. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/Archivo General de la Universidad (setiembre de 1967).

Canal Universitario productor de TV Educativa. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/Archivo General de la Universidad (enero de 1968).

Educación ¿por televisión?... Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/Archivo General de la Universidad (noviembre de 1968).

Informe para la misión UNESCO sobre el proyecto RLA 223. Estudio de viabilidad de un sistema regional de tele-educación para los países de América del Sur. Montevideo: Series Institucionales, ICUR/DMTC/Archivo General de la Universidad (setiembre de 1972).

Documentos legales

Ley de Radiodifusión, n.º 8390, Uruguay (13 de setiembre de 1928).

Universidad contra el Estado. Acción de nulidad por Canal 8. N.º 298/67 (1967).

Capítulo 6. ¿Digitalizar para preservar? Nuevas tecnologías para viejos desafíos

Beatriz Tadeo Fuica, Julieta Keldjian

El objetivo de este artículo es plantear interrogantes e intentar dar respuesta a temas relacionados con la importancia del patrimonio audiovisual tomando como punto de partida la reciente digitalización, con fines de preservación y acceso de las películas *El honguito feliz* (Cineco, 1976) y *1.º de mayo 1983* (Grupo Hacedor, 1983). Esta experiencia concreta nos permitirá presentar la evaluación de las tecnologías actualmente disponibles para la preservación de filmes. Asimismo, al analizar las razones por las que dichas películas fueron elegidas para formar parte en este proyecto de digitalización, podremos profundizar en la importancia del cine como herramienta cultural e histórica. La producción audiovisual es parte de la memoria de una sociedad y como tal es una fuente de investigación que debe ser preservada y estar disponible.

Desde hace algunos años, varios académicos han manifestado su interés por el cine uruguayo y cada vez son más las publicaciones y los eventos relacionados con él.¹⁶ Este creciente interés coincide con una serie de iniciativas a nivel público para fomentar su producción y distribución. Algunos de los cambios que se dieron desde la segunda mitad de los años noventa son la creación del Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA, 1995), la adhesión al Programa Ibermedia (1997), la apertura

16 Algunos ejemplos son las publicaciones de Radakovich (2014); Martin-Jones y Montañez (2009) y Richards (2005), la formación del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA) en el ámbito académico local, la realización del Primer Coloquio Interdisciplinario de Estudios sobre Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo, las tesis doctorales de Beatriz Tadeo Fuica (2014) y Luis Dufuur (2012). Asimismo, el apoyo del Ministerio de Cultura a la *Revista 33 Cines* da cuenta del interés que el tema ha generado recientemente.

de la Oficina de Locaciones Montevideanas y de Tévé Ciudad (1996) y la creación del fondo Montevideo Socio Audiovisual (2006). La aprobación en 2008 de la ley 18284 trajo consigo la creación del Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), que reemplazaría al Instituto Nacional del Audiovisual (INA, 1994) y pondría a disposición una estructura pensada para fomentar varios aspectos de la actividad en el país, junto con la creación de Fondo de Fomento ICAU. Desde ese entonces, se han mejorado las herramientas para estimular aspectos relacionados con esta actividad.¹⁷ Sin embargo, en este contexto, los investigadores y personas interesadas en visionar gran parte del cine uruguayo anterior al año 2000 encuentran múltiples dificultades para acceder a las películas, ya sea porque las copias en video fueron hechas de forma casera, no existen copias o las copias fílmicas son únicas e imposibles de proyectar dados los riesgos que para la conservación ello implicaría. A pesar del enorme esfuerzo de los archivos y la preocupación de las autoridades, la situación no ha podido revertirse. Desde el año 2010 se han realizado consultorías para evaluar el estado del patrimonio fílmico de los archivos locales y, más recientemente, se participó de una colaboración entre el Mercosur y la Comunidad Económica Europea, que permitió digitalizar unos ochenta y seis minutos de película.¹⁸ Por esta razón este artículo resulta oportuno, pues permite evaluar opciones disponibles y nos invita a reflexionar, tanto a nivel teórico como práctico, sobre qué está detrás de cada decisión de preservación y por qué es necesario familiarizarse con las tecnologías disponibles para tal fin.

6.1. Origen del proyecto y elección de las películas

De manera introductoria señalaremos que el proyecto surgió a partir de un contacto de las autoras con Simone Venturini, responsable del Laboratorio La Camera Ottica de la Universidad de Udine, quien puso a disposición el equipamiento de dicha institución para digitalizar aproximadamente veinte minutos de película Super 8. A esta iniciativa se sumaron la Universidad Católica del Uruguay y la Universidad de St. Andrews de Escocia y así comenzó una compleja interacción que, luego de un año y medio, nos permitió contar con copias de acceso en alta resolución y *masters* digitales de preservación de ambas películas.

17 Por información sobre otros fondos, véase <http://www.ica.u.mec.gub.uy>.

18 Las películas que participaron del proyecto son: *Inauguración del Estadio Centenario* (sin datos de producción, año: 1930, 2:43 min., positivo nitrato, 35 mm, silente), *Dos destinos* (Dir: Juan Etchebehere, año: 1936, 76 min., positivo, nitrato, 35 mm, sonido óptico de densidad variable) y *Cine-noticias* n.º 2, sin datos de producción, año: 1957, 7:43 min., Copia positiva de acetato, 35 mm, sonido óptico de área variable). Contacto vía correo electrónico con Gisella Previtali, directora de la Oficina de Locaciones Montevideanas, 3 de febrero de 2015.

Más allá de que el paso Super 8 se ha considerado siempre como un paso menor y *amateur*, en el caso del cine uruguayo esta afirmación se vuelve relativa. Resulta difícil diferenciar las películas profesionales de las *amateurs* en un contexto donde, como dijimos anteriormente, no se fomentaba la producción de cine y la mayoría de los realizadores no contaban con formación ni medios técnicos profesionales. Salvo casos puntuales de realizadores educados en el exterior, hasta fines del siglo veinte la mayoría de ellos aprendía el oficio en una especie de “ensayo y error” movidos siempre por una gran pasión hacia el medio. A esto debemos agregar que la mayoría del cine uruguayo no fue producido en 35 mm por lo que, salvo que decidamos concentrarnos en contados casos, todo lo producido en paso menor e incluso en video entraría dentro de la categoría, siempre ambigua y difícil de definir, de *cine uruguayo*. En este sentido, la producción en Super 8 resulta mucho más interesante aún, especialmente porque es durante los años de la última dictadura militar (1973-1985) donde esta tecnología tiene su auge.

El soporte Super 8 fue lanzado por la empresa Kodak a mediados de los años sesenta para ser usado principalmente dentro del ámbito doméstico (del Amo, 2006b). A pesar de que tanto en Uruguay como en otros lugares del mundo realizadores *amateurs* hayan trascendido el ámbito doméstico en cuanto a producción y exhibición de sus obras, esto no ha sucedido en términos de conservación. La mayor parte de las películas, una vez finalizada su vida pública, han quedado en manos de sus realizadores. Esta situación supone un desafío para su preservación, dado que las copias se encuentran dispersas y no han sido guardadas en las mejores condiciones. Este es el caso de las películas realizadas en Super 8 durante los años setenta y principios de los ochenta en Uruguay. Luego de un exhaustivo relevamiento, constatamos que rescatar y preservar los dos ejemplos seleccionados para este proyecto daría cuenta de la diversidad del material producido, ya que se trataba de una animación y un documental, géneros frecuentes entre las realizaciones de la época (Keldjian, 2012).¹⁹

La cooperativa de Cine Cineco fue fundada en 1975 por Dardo Bardier, Luis Bello, Ana Suárez, Anabel Parodi, Nela Odriozola, Teresita Bardier y Wilfredo Camacho. Algunos de ellos, en los años anteriores al golpe de Estado habían sido miembro de grupos interesados en la realización de documentales políticos, tales como el Grupo Experimental de Cine (GEC), que en 1969 pasó a integrar la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M).²⁰ Según Bardier, uno de

19 Algunos títulos de estas producciones y breves críticas de algunas de ellas se pueden ver en Zapiola, 1983.

20 Con el tiempo, Luis Carballo, Julio Andreoli, Aramis Mancebo, Cristina Cristar, Eduardo Correa, Elena Canetti, José Luis Viñas, Eduardo Casanova, Héctor Concarí y Eduardo Saraiva, entre otros, se sumaron a esta iniciativa (Bardier, contacto personal).

los objetivos de Cineco era “realizar películas para niños porque la dictadura no se interesaba en controlarlas y, además, permitía hablar a las futuras generaciones más libremente” (comunicación personal). Con el fin de dar cuenta de esta situación, elegimos *El honguito feliz*, animación de 3 minutos de duración basada en un poema de la poetisa uruguaya Marita Carpintero de Tutté. La película enfatiza la importancia de la solidaridad y la necesidad de estar acompañados dando lo mejor de uno mismo para ser felices. Producida en el contexto de dictadura, donde las asociaciones civiles estaban proscritas, esta película se resignifica. Es importante destacar que la técnica de papel recortado utilizada para la realización de la animación posee en su espíritu la idea de participación colectiva, ya que no era necesaria ninguna habilidad previa para poder participar y colaborar con la realización.

Por otro lado, *1.º de mayo de 1983* es un documental realizado por el Grupo Hacedor, integrado por Hugo Videckis, Wilfredo Camacho, Jorge Leguisamo, Hugo Martínez y Eduardo Saraiva. Este filme retrata la celebración del Día de los Trabajadores luego de diez años en los que esta había sido prohibida. A consecuencia del golpe de Estado de 1973 se declaró ilícita la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) y se prohibió celebrar el primero de mayo. Es necesario recordar que aunque el primer gobierno democrático asumiera sus funciones en 1985, el resultado del plebiscito de noviembre de 1980, en el que la ciudadanía rechazó el cambio constitucional que proponía perpetuar el gobierno totalitario, desencadenó el proceso de transición hacia la democracia (Arteaga, 2000; Caetano y Rilla, 2005; Broquetas 2007). En 1983 los trabajadores se organizaron en la Plenaria Intersindical de Trabajadores (PIT) y celebraron el Día de los Trabajadores.²¹ El Grupo Hacedor registró ese evento de indudable importancia histórica y generó, mediante el montaje, un fuerte contraste entre los ciudadanos y el gobierno. Mientras que los planos generales que tomaban a las multitudes reunidas en las calles mostraban la importancia de las acciones colectivas y se escuchaba a los oradores dejando claras las reivindicaciones obreras en enardecidos discursos, las opiniones de los Ministros de Trabajo y del Interior aparecían, por separado, en imágenes filmadas de la televisión en las que, sentados detrás de un escritorio, leían la misma retórica acerca de los actos subversivos repetida durante diez años. El hecho de que aparecieran en planos medios y solos resalta la falta de apoyo recibido por la ciudadanía y establece el contraste entre las dos partes. Estas decisiones, entre otras, hacen que el documental represente su contexto

21 Las actividades de esta asociación fueron controladas de cerca y, de hecho, en enero de 1984 existió un decreto de disolución (Arteaga, 2000: 328). Sin embargo, este decreto no tuvo mayores consecuencias y la disolución del PIT no fue permanente (Chagas y Trullen, 1998: 138).

histórico y permite analizar una de las formas en que dicho contexto era percibido y transmitido en esa época.

Además de la importancia del contenido de estas películas, para entender la relevancia de su digitalización también es necesario explicar las condiciones en las que se encontraban y el difícil acceso que había a ellas. En el caso de Cineco, Dardo Bardier tiene un inventario y conserva la mayoría de las películas en su casa. En su intento por rescatar el material, telecinó alguna de las películas para que pudieran ser vistas en video digital. *El honguito feliz* es una de ellas, y aunque Bardier solidariamente comparte estas copias con investigadores, la calidad de las mismas es deficiente y solamente permite el visionado en una pantalla pequeña. En el caso de *1.º de mayo*, la copia que utilizamos había sido encontrada en una feria y estaba en manos del PIT-CNT. A raíz de nuestra investigación también supimos que había copias en el archivo de la televisión pública nacional y en el archivo fílmico de Cinemateca Uruguay, sin embargo, estas copias no estaban pensadas para el acceso público.

Lo importante a destacar aquí es que, aunque muchos de nosotros valoremos y nos alegremos cada vez que conseguimos una copia digital casera de alguna de estas películas, esa copia no asegura la preservación de la película. Además, si bien son copias que funcionan en una pequeña pantalla de computadora o para ser difundidas en la web, debido a la baja calidad y sus transferencias de formato, estas no podrían ser exhibidas en pantalla grande, ni tampoco ser utilizadas para su difusión en la actual televisión digital. La importancia de este proyecto, en particular, está en que permitió obtener un *master* digital con calidad de proyección y que, además, garantiza, debido al protocolo de digitalización seguido, que las películas estarán disponibles a largo plazo.

6.2. Protocolo de digitalización seguido por Udine²²

Ambas copias Super 8, al ingresar a La Camera Ottica, fueron inspeccionadas, limpiadas y escaneadas con una calidad de 2.3K, 12bit y el audio a 96kHz, 48bit. Los archivos nativos en formato DPX se guardaron, con miras a su preservación, en cintas LTO 5 y en disco duro. De ahí se extrajeron copias de acceso en formato .mov y DVD. Según la información brindada por Mirco Santi, técnico responsable junto a Giannandrea Sasso de la digitalización en el laboratorio, se realizó una leve corrección de color, tomando como referencia el material original y una estabilización manual mínima en los pocos

22 La información contenida en esta sección surge del intercambio de correos electrónicos entre Mirco Santi y Simone Venturini, entre el 21 y 23 de julio de 2014.

empalmes presentes. Para la versión *master* de las dos películas se consideró como límite de cuadro la ventanilla de proyección del estándar de referencia de la Society of Motion Picture & Television Engineers (SMPTE). Como resultado, el formato de salida tiene una relación de aspecto 1:1,37 (8-mm tipo "S"). Para poder acceder a la versión en tiempo real (18 fps) se utilizaron proxys de tamaño y peso reducidos pero proporcionales y enlazados a los DPX originales. Así, el proyecto de trabajo del software utilizado (Da Vinci Resolve) permitió exportar los masters desde los DPX sin compresión.

En el caso de *El honguito feliz* la película se capturó en tres bloques por causa de saltos producidos por el paso de algunos empalmes que hacían que un fragmento y el sucesivo fueran visiblemente distintos en los valores de luz. Esto no habría garantizado un correcto tratamiento en la fase del color debido a los saltos lumínicos. Se procedió entonces a una comparación visual en busca de referencias, a partir de la proyección del original fílmico, dado que su condición lo permitía. La referencia visual comparada mostró la gran diferencia que se puede obtener basándose únicamente en las herramientas de medición en la fase de adquisición de la versión *master*. Sobre el sonido capturado en simultáneo con la imagen se aplicó, en la fase de elaboración de la versión *master*, un filtro de reducción del ruido que se percibía claramente sobre ciertas frecuencias. El resultado permite una mejor inteligibilidad del sonido del filme.

En el caso de *1º de mayo*, la calidad del material era heterogénea, con principios de degradación, falta de definición y presencia de algunas dominantes cromáticas, quizás presentes en el original, pero sin dudas acentuadas por la copia con la que se trabajó. Debido a que el material enviado fue una copia de segunda generación, se deduce que existió un intermedio negativo que generó varias copias. También en este caso se siguió la práctica de la proyección en paralelo para simular el efecto visual de la proyección de luz cálida, que tiende a generar una dominante amarilla sobre los blancos y otras influencias en los dominantes de color. Otro punto crítico de la copia fotoquímica era el contraste (particularmente en las tomas interiores), que se buscó suavizar trabajando sobre la gama, para hacer más visibles los detalles en los negros. El resultado final, aunque no es totalmente satisfactorio, es aceptable para lo que se podía esperar de un caso extremo de degradación generacional. No se ha desaturado completamente el exceso de rojos y magentas que aparecían en el visionado directo del fílmico, sobre todo en las tomas exteriores, en las pancartas, y con diferentes tonos y matices sobre la piel de ciertos rostros. Sobre el sonido no fue necesario intervenir, dada la inteligibilidad de las voces y la música.

Salvo estos detalles relacionados mayormente con el color, hasta ahora, ni la imagen ni el sonido de ninguna de las dos películas ha sido corregido con

finés de restauración; sin embargo, este podría ser un segundo paso, dado que los datos guardados en el LTO pueden ser manipulados para mejorar la imagen y el sonido.

6.3. Cuestiones teóricas e implicancias prácticas

La reflexión aquí planteada nos lleva a evaluar críticamente la adopción de las nuevas tecnologías digitales. Archivos fílmicos tales como el British Film Institute, la Filmoteca Española y la Cinémathèque Française, luego de escanear las películas completan los proyectos de preservación con la reimpresión en soporte fílmico. De este modo, se aprovechan las ventajas de las herramientas digitales de restauración y las fortalezas de los sistemas fotoquímicos para la conservación. Sin embargo, este procedimiento se ve cada vez más comprometido no solo por los costos, sino también porque, en el corto plazo, el fílmico va a dejar de ser producido. Asimismo, la infraestructura requerida para proyectar estas películas es cada vez más difícil de mantener porque los proyectores necesitan mantenimiento y ser operados por personas con un oficio que no se ha renovado generacionalmente. Todo lo referente a la restauración y preservación de películas nos remonta a preguntas teóricas sobre cuál es la obra, si la copia de preservación (ya sea restaurada o no) es una nueva obra o si se la debe considerar simplemente copia.

Discusiones sobre el advenimiento de lo digital y las posibilidades que estas nuevas herramientas tendrían en el contexto de los archivos fílmicos pueden rastrearse, al menos, desde principios de este siglo. Giovanna Fossati (2004) ha comentado sobre los primeros intercambios llevados a cabo en el Joint Technical Symposium de París, organizado en el año 2000, y ha identificado, en el simposio organizado en 2004 en Toronto, la presentación de ejemplos prácticos donde herramientas digitales ya estaban siendo utilizadas y evaluadas en archivos con fines de restauración y acceso. Hace diez años, lo que más se destacaba eran las oportunidades que lo digital generaría para el acceso a las colecciones de los archivos fílmicos, pero también se alertaba sobre la inestabilidad para su uso en el largo plazo como herramienta de preservación, sobre todo porque las tecnologías digitales dependen de la migración, al menos cada cinco años (Read, 2004 y Walsh, 2007), algo que sería muy costoso para archivos con grandes acervos y, asimismo, al ser tecnologías nuevas y cambiantes sería difícil anticipar su estabilidad y disponibilidad a largo plazo (Read, 2004; 2005). Hoy se sabe que la película fotoquímica, en condiciones estables de temperatura y humedad, puede durar más de 100 años, pero no se puede decir lo mismo de las tecnologías digitales.

Un caso que ejemplifica esta problemática es el sistema LTO, adoptado por la comunidad archivística internacional como el soporte de archivo para datos (Walsh, 2007). Una de las razones que justificaba que los archivos hubieran adoptado el LTO era que los fabricantes se comprometían a que cada nueva versión sería compatible con las generaciones anteriores. Sin embargo, esto se mantuvo hasta la cuarta generación, comprobándose que las cintas LTO 1, 2 y 3 no son leídas por una unidad LTO 6.

La inminente desaparición de la película fotoquímica y la velocidad con la que varios archivos, principalmente en Estados Unidos y Europa, han adoptado tecnologías digitales para fomentar el acceso a sus colecciones, ha estimulado cada vez más el debate en torno a las ventajas y desventajas de lo digital. A esto se suma que la calidad de proyección y la utilización de *masters* digitales han continuado y continúan mejorando día a día. De hecho, académicos tales como Caroline Frick (2011) han empezado a plantear que la multiplicidad de copias digitales también puede ser considerada como una forma de preservación. Aunque siguiendo el razonamiento de Frick podamos aceptar que hay algo de la película que sí se preserva gracias a la multiplicidad de copias, hay otros aspectos que se pierden, especialmente si atendemos a los cambios que la transformación comporta en la naturaleza material de la imagen. Bárbara Flueckiger (2012) señala que en los ámbitos académicos poco se ha ahondado sobre las consecuencias de la transición del medio fílmico a digital en nuestra percepción del pasado cinematográfico. La calidad de la película, su tridimensionalidad, su reflexión y su capacidad de dispersión de la luz, se pierden en el proceso de digitalización. Otro aspecto no menor para la investigación es que en la mayoría de los procesos de digitalización se captura solo la imagen contenida dentro del fotograma, y a veces incluso se modifica para su mejor adaptación a la relación de aspecto propia del sistema de destino. De este modo, quedan fuera de la imagen digital elementos importantes como las perforaciones, el sistema de sonido, las marcas de la película y los bordes del fotograma. Así nos ha llegado el cine uruguayo del pasado, por medio de la mayoría de las copias de acceso con las que contamos.

El proyecto de digitalización de *El honguito feliz* y *1.º de mayo de 1983* deja ver que para tener copias de buena calidad, la película debe, necesariamente, seguir protocolos de digitalización complejos. Este no es un detalle menor ya que en Uruguay no se cuenta con escáneres que permitan la digitalización de material fílmico ni con protocolos estandarizados que recojan la información antes mencionada, que no queda incluida en la captura. Para el caso que nos ocupa, se siguió el protocolo de documentación del laboratorio La Camera Ottica. La ficha de descripción incluye documentación fotográfica de

las unidades, así como las características físicas y el estado de conservación. Del mismo modo se consignan la marca y el tipo de película, la cantidad y el procedimiento de empalmes, los principales deterioros, la situación de las perforaciones y el estado dimensional (para lo que se efectúan medidas de contracción y pietaje).

Es imprescindible contar con un sistema de tratamiento de la información que admita, conserve y recupere los metadatos producidos en la digitalización, así como la información recabada por el responsable de la inspección. En este proyecto se aplicó un protocolo específico, con un tipo de metadatos y formato propios del escáner utilizado para la captura. Estos protocolos no están normalizados, por lo que, si el proyecto se hubiera realizado en otro lugar, presumiblemente la información sería distinta. Todo parece indicar que en nuestra realidad local y en el mediano plazo no contaremos con la posibilidad de realizar un proceso de digitalización masivo y unificado. Esta situación nos deja poco margen para las decisiones sobre el sistema de gestión documental, lo que no implica que no podamos convertir esta dificultad en una fortaleza, aprovechando los recursos archivísticos con los que sí contamos para prevenir la dispersión de sistemas y datos.

En el caso de este trabajo, en particular, a los propietarios se les entregó, junto a los originales fílmicos, una versión master en LTO y copias de acceso en DVD. A su vez, un master LTO está bajo la custodia del Archivo Audiovisual “Prof. Dina Pintos” de la Universidad Católica del Uruguay y copias de acceso (sin intervenciones de restauración) fueron depositadas en las bibliotecas de las tres instituciones a cargo del proyecto para promover su acceso público.

Tal como nos lo recuerda Alfonso del Amo:

(...) para conservar una película no es suficiente conservar en buen estado sus materiales: en el almacén de un archivo, los diez rollos de una película solo son diez objetos. Para conservar una película también es necesario reproducir esos materiales y acceder a las imágenes y sonidos que contienen. (2006a: 16).

6.4. Conclusión

Más allá de las carencias puntuales que existen hoy y de la incertidumbre frente a cuáles serán las políticas a desarrollar en materia de preservación patrimonial en el corto plazo, consideramos que este proyecto ha permitido dar un primer paso para poder discutir las implicancias de la digitalización y preservación patrimonial. Un proyecto de digitalización en forma masiva sería inabarcable. Entendemos que trabajando a pequeña escala podemos

dar a conocer, paulatinamente, buenos resultados que permitan contagiar a financiadores e instituciones de investigación y, de este modo, retroalimentar el conocimiento sobre los procesos y los recursos materiales. A su vez, al facilitar el visionado de películas a las que no se accedía (o al que se accedía en condiciones precarias), se podrán hacer nuevos análisis desde diferentes disciplinas e investigar el diálogo que estas producciones nacionales establecieron con su contexto. Este proyecto, en concreto, abre una puerta hacia el estudio de un tipo de manifestaciones culturales que se llevó a cabo durante los años de dictadura, que aún resta ser investigado en profundidad.

Referencias bibliográficas

ARTEAGA, J. J. (2000). *Uruguay: breve historia contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.

BROQUETAS SAN MARTÍN, M. (2007). "Libración económica, dictadura y represión: 1965-1985". En Ana Frega y otros (eds.), *Historia del Uruguay en el siglo XX: 1890-2005* (163-210). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

DEL AMO GARCÍA, A. (2006a). Archivos en tiempos de cambio: 62º Congreso de la FIAF, Sao Paulo, 24 y 25 de abril de 2006". *Journal of Film Preservation*, 71,16-20.

— (2006b). *Clasificar para preservar*. México: CONACULTA/Cineteca Nacional, Filmoteca Española.

CAETANO, G., RILLA, J. (2005). *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al siglo XXI*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.

CHAGAS, J., TULLEN G. (1998). *José D'Elía: Los años de la esperanza*. Montevideo: Trilce.

DUFUUR, L. (2012). *Mario Handler: Una mirada crítica sobre la realidad social uruguaya 1964.1973*. Tesis inédita de doctorado. Universidad de Sevilla, Sevilla.

FLÜCKIGER, B. (2012). "Material properties of historical film in the digital age". *NECSUS European Journal of Media Studies*. Recuperado de <http://www.necsus-ejms.org/material-properties-of-historical-film-in-the-digital-age/>.

FOSSATI, G. (2004). Notes on the 2004 Joint Technical Symposium: Preserving the AudioVisual Heritage - Transition and Access. *Journal of Film Preservation*, 68, 25-31.

FRICK, C. (2011). *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. New York, Oxford: Oxford University Press.

KELDJIAN, J. (2012). "Superochistas". *Revista Dixit*, 17, 4-12.

MARTIN-JONES, D., MONTAÑEZ, S. (2009). "Cinema in Progress: New Uruguayan Cinema". *Screen*, 50, 334-44.

RADAKOVICH, R. (2014). *Industrias creativas innovadoras: El cine nacional de la década*. Montevideo: ICAU.

READ, P. (2004). "Film Archives on the Threshold of a Digital Era: Technical Issues from the EU FIRST Project". *Journal of Film Preservation*, 68, 32-45.

— (2005). "What is Film? 61st FIAF Congress, Ljubljana, 8 June 2005 FIAF Technical Commission Workshop". *Journal of Film Preservation*, 70, 56-63.

RICHARDS, K. (2005). "Born at last? Cinema and Social Imaginary in 21st Century Uruguay". En Shaw, L. y Dennison, S. (Eds.), *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity* (137-159). Jefferson, NC: McFarland & Co.

TADEO FUICA, B. (2014). *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010*. Tesis inédita de doctorado. University of St Andrews, St. Andrews.

WALSH, D. (2007). "Joint Technical Symposium 2007: Audio-Visual Heritage and the Digital Universe (28-30 June, Toronto)". *Journal of Film Preservation*, 74, 57-60.

ZAPIOLA, G. (1983). *¿Qué está pasando con el Super 8 en Uruguay?*, Cinemateca Revista, 39, 66-68.

Capítulo 7. *Una semana solos* (Celina Murga, 2008): el silencio y el sonido alrededor

Natalia Christofolletti Barrenha

En la película argentina *Una semana solos* (Celina Murga, 2008) algunos chicos y adolescentes pasan unos días sin la presencia de los padres en el barrio cerrado donde viven, en los alrededores de la ciudad de Buenos Aires. El silencio domina el *country* y es acompañado solamente por los ruidos de pajaritos y grillos. Este silencio se configura tanto como un privilegio más de los residentes del barrio privado cuanto como una expresión de inquietante aburrimiento en la cotidianidad de los personajes. Pese al silencio reinante, una porción de sonidos, principalmente en *off*, trae el mundo que sigue más allá de los muros. De esa manera pretendemos, en este texto, analizar las potencialidades narrativas derivadas de la banda sonora por medio de las siguientes reflexiones: 1. la construcción del silencio como paisaje sonoro dominante; 2. cómo la ciudad de la cual los *countries* pretenden apartarse “invade” ese espacio mediante los sonidos.

En 2004, una serie de noticias sobre la primera generación de niños crecidos en *countries* llamó la atención de la cineasta Celina Murga, quien pasó a preguntarse sobre la perspectiva de mundo vivenciada por tal generación. Esa investigación desembocó en su segundo largometraje de ficción, *Una semana solos*.

Inmersos en el aburrimiento de las tardes de verano posescuela, los personajes invaden algunas casas vacías. Entre experiencias cotidianas de las más banales (travesuras, coqueteo, videojuegos, música pop, esmaltes) a las más crueles (prejuicio de clase, racismo y vandalismo), pasando por la transgresión adolescente (desafío a la autoridad y ausencia de límites como faltar al colegio o manejar un auto), la película materializa y particulariza

algunas fracturas del aparente paraíso que los barrios cerrados pretendían ser. Más que hacer una denuncia, *Una semana solos* expone roturas de ese tipo de socialización y advierte sobre sus contradicciones.

La emergencia de los barrios cerrados²³ (junto a la primavera de las versiones privadas de seguridad, educación, transporte, telefonía, planes médicos, universidades, cementerios, jubilaciones...) en Argentina fue una de las características de la década de 1990, unida a la consumación simbólica y efectiva de un imaginario que dejaba “puertas afuera” a los desposeídos de un sistema feroz de segregación, contribuyendo a elevar las disparidades sociales.

Según Teresa Caldeira:

(...) las reglas que organizan el espacio urbano son básicamente patrones de diferenciación social y de separación. Esas reglas cambian cultural e históricamente, revelan los principios que estructuran la vida pública y señalan cómo los grupos sociales se inter-relacionan en el espacio de la ciudad. (2000: 211).

Así, la irrupción y multiplicación de *countries* en el país expresan cómo la morfología urbana expuso la profunda fragmentación social de la Argentina contemporánea. *Una semana solos* concentra su trama en un condominio cerrado y refleja cómo, en ese lugar, se delinean espacios no solo, concretamente, a través de los muros (que resucitan técnicas medievales de impermeabilización y control), sino especialmente a través de barreras inmateriales, como la invisibilidad (no solo visual, sino también auditiva) de diferentes identidades y el alejamiento del otro.

Esa desconexión del *country* y sus habitantes con el resto de la ciudad y aquellos que vienen de “afuera” se da de diversas maneras durante la película: el relato ubicado exclusivamente en el barrio cerrado;²⁴ el verde vibrante de ese espacio versus el gris del lado de “afuera”; la negación de la individualidad de los empleados, especialmente de los guardias (ellos siempre están presentados de espaldas, hablando en *off*, o a lo lejos, de perfil; son

23 Bajo diversas denominaciones como *country*, barrios cerrados o privados, enclaves fortificados, *gated communities*, entre otras, se agrupa una gran diversidad de conjuntos habitacionales. Son heterogéneos en cuanto a su fisonomía y tamaño, a los grupos económicos que los habitan, a las formas de organización, a los estilos arquitectónicos y a los servicios incorporados. No obstante, tienen en común el hecho de privatizar el espacio público y, en términos generales, poseen una gestión interna que no comparten con el resto de los ciudadanos. Con relación a los barrios cerrados existentes hace décadas, fue modificada la concepción de residencia secundaria de lujo para determinadas temporadas (fines de semana, vacaciones) por la de una vivienda permanente debido a la búsqueda de una vida más saludable y cercana al “verde”, por un lado, y debido a la seguridad, por otro, además de constituirse como íconos de un nuevo modo de vida exitoso (Kralich, 2009).

24 Con excepción de la escena en la puerta de la escuela, la cual repite los rituales de la entrada del *country*; del viaje en combi escolar, cuando los chicos están aislados por el vehículo todo cerrado; y de las secuencias protagonizadas por Juan, hermano de Esther (la empleada doméstica de la casa donde los chicos se concentran), un “extraño” en ese universo.

personas sin rostro, pues sus rostros no importan, solamente el uniforme que los encuadra en una función, y el discurso memorizado que ellos repiten);²⁵ y el silencioso paisaje sonoro,²⁶ sobre lo que nos dedicaremos en este texto.

En ese espacio diegético, la composición de la banda sonora se ancla en un persistente silencio que es acompañado solamente por ruidos de pajaritos y grillos. Además de esos ruidos típicos de un tranquilo paisaje campestre, están presentes otros pequeños sonidos producidos por los personajes dentro de las casas: desde la cucharita que choca en el borde de la taza hasta los pasos de cada uno, en una construcción bastante detallista que llama la atención sobre la exclusividad de aquel lugar tan envuelto en silencio que se puede escuchar cualquier pequeño movimiento. Tal silencio se configura como un privilegio más de los residentes del *country*, como notamos cuando uno de los chicos pregunta al amigo que vive en la ciudad:

En Capital, ¿cómo hacés para dormir con tanto ruido? Yo nunca viviría en Capital... por el ruido.

Además de la inexistencia de típicos ruidos urbanos, los chicos hablan de la ciudad de Buenos Aires (dos veces durante toda la película) de manera extremadamente alejada, como si aquella no fuera la ciudad donde viven, sino un lugar exótico e incomprensible. Así, el “afuera”, todo lo que sobrepasa los límites del barrio cerrado, es solamente una referencia en el discurso, una realidad lejana.

Por otra parte, ese insistente silencio es el reverso de lo que se podría imaginar al referirse a un grupo de chicos que están solos,²⁷ denotando una especie de aburrimiento que ni la “libertad irrestricta”, una de las facetas más publicitadas de los *countries*, logra entusiasmar. Aunque el lugar sea enorme y repleto de naturaleza, se configura como el único mundo conocido por los chicos —que, como ya comentamos, solo salen de ese espacio para asistir a

25 Esther, debido a la convivencia más íntima, es llamada por su nombre y aparece en la escena, aunque sea de manera siempre fugaz, con el cuerpo fragmentado y en movimiento, realizando algunas de sus tareas. En uno de los pocos momentos que la vemos de manera más plena, ella canta, pero lo hace en frente a la bacha llena de vajilla, como si fuera para que no nos olvidemos de su verdadero rol. O, aun, cuando hace algo solicitado por los chicos, como en sus interacciones con Sofía.

26 La noción de sonido ambiente, de Michel Chion (1993), tiene una definición muy cercana a la de paisaje sonoro de Murray Schafer (2001). Ambos conceptos se refieren a los sonidos que componen un ambiente acústico en determinado lugar, caracterizándolo. La diferencia es que Chion versa específicamente sobre la construcción sonora audiovisual, remitiéndose a los sonidos que rodean a la escena y habitan su espacio, mientras Schafer se refiere al mundo real, sin embargo, observando que también es posible utilizar el término con relación a paisajes sonoros fabricados, como composiciones musicales y programas de la radio. Él no hace referencia al cine en sus estudios, pero considera su proyecto acústico interdisciplinar.

27 Aunque estén las figuras adultas de Esther y de los guardias, estas no ejercen ninguna autoridad y son solamente coadyuvantes. Una tenue autoridad se esboza en aquella que parece la mayor del grupo: María. Su comportamiento oscila entre el cuidado y la preocupación por el bienestar de todos, la conveniencia que extrae del poder que ejerce, y el cansancio que ese poder también activa (permitiéndose perder el control y comportándose como un niño más).

una escuela también fortificada, dato corroborado por la afirmación de María de que fue a la capital solamente dos veces—, lo que justifica ese hastío.

En la secuencia de apertura de la película, un ruido grave y ominoso, acompaña, de manera bastante discreta, los créditos que pasan por la pantalla negra, dando un carácter un tanto amedrentador a la atmósfera. Poco a poco, se van sumando ruidos de pajaritos, agua, grillos. El primer plano tras los créditos es un plano fijo de una laguna vacía al atardecer. El agua está cercada por plantas en el extremo más cercano a la cámara, y árboles bastante altos forman paredes laterales. Es un lugar al aire libre, pero las plantas lo rodean y la luz del atardecer lo transforman en un ambiente bastante claustrofóbico, sin la posibilidad de vislumbrar el horizonte o lo que esté más allá de aquel escenario. Los ruidos de pajaritos, agua y grillos se superponen definitivamente al ruido grave y surgen en *off* risas de niños.

En las próximas escenas, veremos a María corriendo por un descampado, mirando a la cámara de manera afectuosa, como quien espera a alguien: un pibe que surge al final de la secuencia (su primo Fernando). La sensación de claustrofobia desaparece y la escena se ilumina, incluyendo algunos rayos de sol a contraluz que dan un aspecto romántico, adelantando el frágil flirteo que se dará entre ellos. Sin embargo, en lugar de correr plenamente por ese espacio, los vemos dar vueltas, correr en círculos. El montaje va a seguir ese ritmo: escenas coloridas, con mucho verde, de plena felicidad, articuladas con escenas donde hay un conflicto, subyacente en la mayoría de las ocasiones, sea debido a las riñas entre los chicos, entre María y Fernando, sea por la presencia de Juan.

Tales conflictos se desarrollan mayormente por medio de gestos y miradas, y no tanto de palabras. Cuando se habla, se oye lo que no debería ser oído (como la charla de Facundo con la madre, en la cual el niño pide que Juan, quien escucha todo, se vaya); o las preguntas son contestadas de forma evasiva (cuando Juan cuestiona el reglamento, los chicos no saben contestar “qué no se puede hacer”. Ellos dicen cosas como “acá hay un reglamento, no se puede hacer lo que quieras”, y repiten “no se puede hacer lo que no se puede hacer”).

Sofía es la única que insiste en la comunicación y que está siempre dispuesta a oír, especialmente en su relación con Esther y Juan. Su interés por la música permite que ella deje los oídos abiertos y perciba las diversas tensiones que la rodean, aunque no las comprenda completamente. Es un personaje solitario y singular que se resiste a aprehender algunos comportamientos sin cuestionarse.²⁸

28 Además de esa predisposición para dialogar, otro pequeño aspecto consolida su alejamiento de los otros chicos: el hecho de que a Sofía le guste que María se deje el pelo suelto. Los únicos que concuerdan con Sofía y lo expresan, a través de frases muy similares (“te queda lindo el pelo suelto”), son Esther y Juan, *los otros*.

Es significativa la música que Sofía canta, en italiano, en la fiestita del *country*: *Invisible (per te)* fue compuesta para la película y, aunque se trate de una canción de amor, refleja la dinámica que los chicos vivieron en los últimos días con la llegada de Juan:

Oye, mi niño / no conoceré tu destino / cuántas cosas no sabes de mí / cuántas cosas no sé de vos / esa persona no sos vos (...). / Invisible, yo soy invisible para vos / yo soy invisible / yo soy invisible. / Invisible, mi corazón es invisible para vos / mi corazón es invisible para vos (...).

Y el último estribillo adelanta el desenlace de la película:

Que mal haces, / termina aquí, / termina aquí (...) / Adiós, amor / chau chau.

Murga inserta esa canción en el final del filme de manera discreta, en sintonía con la sutileza que caracteriza a toda la banda sonora, en especial los insistentes sonidos en *off*.

Mientras el “afuera” es solamente una referencia y una realidad apartada en el discurso de los personajes, el mundo que continúa detrás de los muros se revela mediante los sonidos *off*. De esa forma, el fuera de campo es una ausencia presente que inquieta, insiste e irrumpe en el devenir de las acciones del espacio visible por medio de los sonidos. La primera parte de la película carece, prácticamente, de sonidos *off*, los cuales se manifiestan, en especial, a partir de la llegada de Juan, quien encarna lo desconocido, aquel que viene de afuera, y que se rehúsa a ser tratado como un subalterno como la hermana.²⁹ Los teléfonos empiezan a sonar en casi todas las casas que los chicos frecuentan y es posible oír los autos pasando violentamente

29 La violencia y el miedo son factores fundamentales para engendrar pautas de segregación social y espacial. La seguridad es una de las razones que impulsa esa manera de habitar: vivir en un todo homogéneo, de iguales —que excluye detrás del muro el otro diferente y que representa una amenaza—, genera una ilusión de seguridad. En ese sentido, la frenética expansión de los barrios cerrados también expone las consecuencias de la desarticulación de las formas de sociabilidad y los modelos de socialización que estaban en la base de una cultura que se proponía igualitaria. En el lugar de la integración social se introduce lo que Maristella Svampa llama de control de la diferencia, por medio del cual, en el interior de un espacio privado, se impone como regla la permanente exhibición de roles y posiciones como mecanismo de cristalización de las diferencias. Para la autora, “(...) es aquí donde parece realizarse el sueño de la comunidad homogénea y transparente, en la cual los otros no aparecen captados como personas sino sobre todo como categorías sociales (por ejemplo, el pobre, la mucama). Sin embargo, como veremos, esta tendencia a la categorización es un elemento intrínseco al modelo de organización social que proponen las urbanizaciones privadas: la ventaja respecto del mundo ‘de afuera’ es su radical transparencia. De manera inequívoca, en el *country* o en el barrio privado cada persona tiene un lugar preestablecido, que se corresponde con su función social” (Svampa, 2008: 69). Esa dinámica es reproducida por los chicos, los cuales conocen solamente la cultura del privilegio, sin contacto con el extraño. Juan fisura ese universo lineal y dicotómico poblado más por categorías que por individuos, ya que no encaja en ninguna función conocida, trabaja mientras “debería” estudiar o ignora reglas que parecen ser obvias y universales. Por medio de ese personaje, la película aborda la inevitable tensión irresoluta entre estamentos sociales que no tienen puntos de encuentro reales en el espacio social que la vida urbana ofrece.

por la carretera al acercarse al “muro” de plantas. El paisaje sonoro gana densidad, exponiendo la irrupción del otro y la incomodidad que este causa en el ambiente.

También está bastante presente, mediante el *off*, la televisión, indicando su centralidad en la cotidianidad de los chicos e interviniendo en el predominante silencio. En toda la película vemos una repetición de procedimientos para la regulación de la entrada de las personas en cada lugar: la puerta de la escuela reproduce los movimientos de la puerta del *country*; en el interior de la casa, el aposento de los adultos queda trancado mientras ellos viajan y María impide a la gente que ingrese a su cuarto. Es el sonido de la televisión el que hace la conexión entre los ambientes de la casa, aunque muchas veces los habitantes prefieren refugiarse cada uno en su habitación, aunque vean los mismos programas. Por ejemplo, cuando Sofía y Esther, en la dependencia de la empleada, miran la misma novela que María, que había expulsado a Sofía. Cuando se reúnen, lo hacen, la mayoría de las veces, frente a la tele. Llamamos la atención, especialmente, a uno de los únicos momentos en que los chicos ríen y comparten con Juan una película que él había elegido (ya que el control remoto estaba en su mano). Por medio de los créditos, descubrimos que oímos, a través del aparato, fragmentos de los filmes argentinos *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996), *Mala época* (Mariano de Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno e Salvador Roselli, 1998), *Sábado* (Juan Villegas, 2001) y la animación *Mercano, el marciano* (Juan Antín, 2002): todos tienen la ciudad como un importante personaje, destacando especialmente el cruce de situaciones proporcionado por la multiplicidad y por el “caos” urbano, justamente algunos aspectos de la ciudad de los cuales los *countries* intentan huir, para parafrasear el título del corto documental de Lucrecia Martel *La ciudad que huye*.³⁰

Una semana solos permite una serie de acercamientos analíticos (la idea del *country* como un gueto, la deambulación por el espacio, la violencia latente en las relaciones, el protagonismo infantil como una manera distinta de percepción, entre otros), de los que hablamos en nuestra tesis de doctorado todavía en desarrollo. En estos breves apuntes pretendemos comentar algunos aspectos de la estética sonora del filme, cuya construcción se ancla en el silencio, el cual va siendo poblado por ruidos en *off* a partir de la llegada de un *otro*, Juan, quien provoca una agitación en aquel ambiente restringido.

30 Producido en el 2006 para el proyecto *La ciudad en ciernes* (<http://www.derechoalaciudad.org/index.htm>), que reúne un conjunto de acciones pensadas para llamar la atención sobre cómo la ciudad debe ser la materialización de los derechos humanos y el urbanismo que la organiza debe fundarse en tal propósito. La película de Martel trata de la expansión de los *countries* e informa que en el 2006, solo en Buenos Aires, ya existían más de 600 urbanizaciones cerradas, las cuales ocupaban casi el doble de la superficie de dicha ciudad. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c>.

Por medio del silencio y de los sonidos se delinean las relaciones entre los personajes (quién tiene voz o no, quién debe ser oído o no), se describe una propiedad importante del espacio de la acción (el paisaje sonoro tranquilo) y se señala su fragilidad (la “invasión” por los sonidos *off*), engrosando los conflictos y potenciando el cuestionamiento que la película propone sobre esa forma de habitar la ciudad entre fronteras espaciales y sociales cada vez más inflexibles.

Revisión del español por Maria del Pilar López Parada Toledo Corrêa.

Referencias bibliográficas

CALDEIRA, T. P. do R. (2000). Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34/Edusp.

CHION, M. (1993). La audiovisión. Barcelona: Paidós.

KRALICH, S. (2009). Procesos de urbanización y movilidad cotidiana en la ciudad posfordista. El caso de la región metropolitana de Buenos Aires. Trabajo presentado en X Jornadas Argentinas de Estudios de Población, realizada de 04 a 06 nov. 2009 en la Universidad Nacional de Catamarca. Recuperado de <http://www.produccion.fsoc.uba.ar/aepa/xjornadas/pdf/18.pdf>.

SCHAFER, M. (2001). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado do nosso ambiente-a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP.

SVAMPA, M. (2008). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.

Capítulo 8. El silencio de *Hiroshima*

Carmela Marrero Castro

Hiroshima (2009) tiene como protagonista a Juan Andrés, un joven de pocas palabras que deambula por diferentes lugares desde que sale de su trabajo hasta la noche, cuando actúa en un concierto junto a su banda.

Según el sitio web de la productora, Control Z, la película es:

Un musical mudo, basado en hechos reales. Juan canta en una banda de rock pero no habla mucho. Juan trabaja en una panadería por las noches pero durante el día desaparece. Esta es la historia de uno de esos días, la historia de lo que pasa cuando se despierta.³¹

La aparente simpleza de la trama no anula la complejidad cinematográfica presente en una estructura que dialoga con diversos géneros, estéticas y momentos de la historia del cine. Los guiños cinematográficos son múltiples: desde el título que nos recuerda el clásico de Alain Resnais, hasta la presencia de géneros como la *road movie* o el *western*, y la introducción de recursos pertenecientes al cine mudo, el musical y el documental. La recuperación de estas tradiciones y géneros no significa una reproducción de estilos, algo imposible dado que están inscritos en un nuevo contexto y, al actualizarlos, se cargan de otros significados. Lo que sí sucede, es que al integrarlos con la trama del filme se despliegan diferentes planos de lectura, principalmente porque estamos ante una película cuya organización del relato dista mucho de los pilares de construcción clásica, aunque sea una de las tradiciones evocadas. En este sentido, podemos afirmar que Pablo Stoll, director de la película, realiza una operación antropofágica: deglute recursos existentes y crea su propio lenguaje, no exento de humor y parodia. La película homenajea a las imágenes en movimiento, al tiempo que se construye intertextual y paródicamente.

31 En: <http://www.controlzfilms.com/es/peliculas/hiroshima/data/>.

En el centro se ubica el personaje principal y en torno a él se articulan tanto la construcción del relato como los recursos y las tradiciones cinematográficas. Según el director, se trata de un filme que busca retratar a su hermano, Juan Andrés Stoll, basándose en anécdotas y en documentos de su propia familia, como la filmación de escenas familiares en Super 8.

Por este motivo, algunas de las elecciones formales responden a características del personaje y su referente real:

Él habla poco y escucha mucha música. La idea de hacer la película con rótulos vino porque quería que lo poco que se hablara diera una sensación extraña al espectador.³²

La película se construye como un “musical mudo”: por un lado, la palabra es silenciada e introducida por medio de intertítulos, por el otro, la música tiene un rol protagónico potenciado por la ausencia del sonido de las voces. La decisión de representar los diálogos mediante intertítulos tiene más de una implicancia. En primer lugar, la recuperación de un recurso propio del cine de los inicios entabla un diálogo con la tradición cinematográfica que puede aportar claves de lectura para la decodificación del filme. En segundo lugar, la voz silenciada y materializada en un texto escrito, cuestiona y subvierte el carácter verbocentrista del cine que, según Michel Chion, privilegia el lenguaje verbal a la hora de diseñar el sonido.

Formular que el sonido en el cine es mayoritariamente vococentrista es recordar que en casi todos los casos favorece a la voz, la pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos. La voz es lo que recoge, en el rodaje, la toma de sonido, que es casi siempre, de hecho, una toma de voz; y la voz es lo que se aísla en la mezcla como instrumento solista del que los demás sonidos, músicas o ruidos, no serían sino el acompañamiento. (1993: 15).

La voz silenciada potencia la expresiva banda sonora cuyo protagonismo es central a lo largo de todo el filme. El contrapunto entre el sonido y el silencio es funcional a la construcción de la trama y por supuesto del protagonista: el desplazamiento de Juan Andrés por diferentes espacios es acompañado por la música.

El movimiento se duplica, es espacial pero también temporal:

El sonido implica forzosamente por su naturaleza un desplazamiento, siquiera mínimo, una agitación [...] Huella de un movimiento o de un trayecto, el sonido tiene, pues, una dinámica temporal propia. (1993: 13).

32 <https://www.filmin.es/blog/entrevista-a-pablo-stoll-director-de-hiroshima>.

El objetivo del trabajo es analizar cómo la dialéctica silencio-sonido contribuye con la construcción del protagonista y, en términos generales, del relato. Más aún, el movimiento que organiza toda la película permite trazar un recorrido desde la voz silenciada hacia el sonido de la voz que canta en la escena final. La propuesta es leer este movimiento en términos de búsqueda, tanto a nivel de la trama —marcados por los desplazamientos del protagonista— como en lo que refiere a los recursos y al lenguaje cinematográfico reunidos en clave paródica.

8.1. El silencio: intertítulos e insertos

El silencio de la voz no invisibiliza las palabras, contrario a ello, el uso de rótulos las materializa y provoca un extrañamiento en el receptor, que se ve obligado a desnaturalizar el lenguaje. La escasez de diálogos y el uso de intertítulos son la contracara formal de las características del protagonista cuya incomodidad frente al diálogo parece evidente. Las pocas escenas en las que se producen conversaciones, en general, no introducen información significativa para la construcción coherente del relato, en el sentido clásico del término. Los rótulos se utilizan en dieciocho oportunidades a lo largo de un filme, que dura casi una hora veinte minutos, y en general reproducen diálogos muy escuetos, el más extenso tiene nueve intertítulos, algunos con respuestas monosilábicas. Además, en ciertos pasajes del filme los rótulos son absolutamente innecesarios, como la reproducción del ladrido de un perro o el sonido de una persona durmiendo. Es claro que estas dos acciones no requieren ser explicadas mediante el lenguaje verbal para que el receptor las comprenda o para que pueda imaginar el sonido que generan. Por ello, también es evidente que la construcción responde más a una intención paródica que a la necesidad comunicativa de un lenguaje que, tal vez, no puede significar.

Además de los rótulos, a lo largo de la película también se utilizan insertos que, a veces, aportan la información necesaria para hilar algunos hechos. Si bien aparecen en diferentes fragmentos del filme, un ejemplo resulta paradigmático. Una vez que Juan Andrés sale del trabajo y llega a su casa, espera a que todos se vayan para entrar. Luego duerme, cuando se levanta va hacia la cocina. Allí hay un pizarrón con las tareas que debe realizar y que alguien dejó escritas para él. Una a una se suceden las indicaciones, resaltadas con una iluminación particular e intercaladas por la imagen de aquello que describen. Si en el cine clásico los insertos permitían introducir los hechos de manera motivada y más realista, este ejemplo pone en evidencia cómo el mismo recurso puede ser utilizado de manera tal, que se invierta su

sentido: tanto la iluminación como el montaje hacen evidente el artificio. No hay duda, esto es un filme.

Los intertítulos y los insertos que en el cine de los inicios contribuían a la construcción de la narración aquí son utilizados de manera paródica. Las palabras no comunican, solo redundan o aportan información innecesaria. Como receptores, no se nos brinda ninguna explicación acerca de los móviles que llevan al protagonista a deambular de un lugar a otro. Y cuando aparece alguna pregunta que pide explicaciones, la respuesta no hace más que defraudar la expectativa. Por ejemplo, cuando llega a la casa de Eduardo, la mujer le pregunta: “Hola, Juan. ¿Qué hacés acá?”, a lo que responde: “Nada, pasaba”.

Según Chion el sonido agrega un valor añadido a la imagen

(...) hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. En primer lugar, en el nivel más primitivo, el valor añadido es el del texto sobre la imagen. ¿Por qué hablar ante todo del texto? Porque el cine es vococentrista, y con mayor precisión, verbocentrista. (1993: 14).

En *Hiroshima* el valor añadido del texto sobre la imagen es, al menos, cuestionable.

8.2. En busca de la música silenciada

Desde la secuencia inicial la cámara se posiciona en el rol de un testigo que acompaña y observa el deambular del personaje principal. Se trata de un largo *travelling* que comienza cuando Juan Andrés sale de su trabajo y finaliza cuando llega a su casa. La cámara se ubica detrás y lo sigue. No hay una focalización interna, es decir, la cámara no adopta la mirada del personaje, simplemente lo acompaña. Sin embargo, como espectadores sentimos cierta comunión con el personaje. En este deambular, es la música diegética introducida por su *discman* la que nos traslada al interior del protagonista.

En *Hiroshima* la música —y su ausencia— tiene un rol central durante toda la película. No solo porque es una característica determinante del protagonista —canta en una banda, toca la guitarra y escucha constantemente su *discman*—, sino, también, porque la presencia/ausencia de la música acompaña la estructura del relato que podemos dividir en dos momentos. El primero abarca desde el inicio, cuando sale de su trabajo, hasta la renuncia a su prueba de trabajo en AFE (Administración de Ferrocarriles del Estado). En esta instancia, la música es una presencia constante que acompaña al protagonista en su

deambular por la ciudad. La segunda parte comienza cuando Juan Andrés sale de la empresa AFE y se sube a un tren sin pasajeros, para bajarse en una estación que pareciera abandonada. Luego emprende un recorrido por un balneario en el que las situaciones parecieran salir a su encuentro. El viaje en el tren es lo que determina el pasaje de un momento a otro, y la música, que lentamente va desapareciendo a medida que avanza hacia el interior del balneario, acompaña la transición hasta silenciarse y dar lugar al sonido ambiente.

La división que produce el viaje en tren claramente acepta una lectura simbólica, según la cual el movimiento espacial implicaría una tensión de búsqueda y de cambio que emerge de las experiencias vividas en ese proceso. El silenciamiento de la música y de las voces prepara la recepción para ingresar en esa otra realidad al interior del filme y, tal vez, también al interior del protagonista. A partir de este momento, las experiencias se suceden, salen al encuentro con Juan Andrés quien pareciera dejarse llevar por lo que le propone el camino. En una lógica ajena a la de los relatos realistas, organizados por principios de causa y efecto, la película instauro su propio orden, que según se propone en esta lectura, es el orden de la búsqueda. Así, la música y su ausencia se integran a la trama, pero no para invisibilizar las suturas propias del lenguaje cinematográfico, como sucede habitualmente en la estructura del relato clásico, sino para guiar al receptor hacia el mundo interior del protagonista o para construir esos paisajes silenciosos en los que algo parece buscarse.

8.3. La voz cantada: el encuentro de la forma perdida

La película traza un recorrido que se inicia con el deambular del protagonista, continúa con un viaje y finaliza con el retorno a la ciudad y a la música, momento en el cual la voz recobra el sonido. Luego de tomar el tren de regreso, el personaje se dirige al lugar donde debe actuar con su banda. La película finaliza con la voz de Juan Andrés, quien, micrófono en mano, mirando a cámara y de espaldas al público, canta *Hiroshima*. En el encuentro entre la voz silenciada y el sonido de la música se produce la síntesis. Esta escena pareciera condensar aquello que se desarrolla a lo largo del filme: la música es el lugar en el que la voz puede ser pronunciada, tal vez porque allí sí comunica. No será este el final del viaje, pero al menos un posible destino.

De todas formas, esta lectura no pretende clausurar la interpretación de una película que se propone, desde su trama y su organización formal, como un relato abierto. De hecho, la propuesta es pensarla como una búsqueda y, por lo tanto, como un lenguaje en construcción. Las diferentes tradiciones evocadas para diseñar la banda sonora —el cine de los inicios, el clásico y el

musical—, más los géneros que aquí no han sido analizados, pero que están presentes a lo largo del filme —*western*, documental, *road movie*— permiten pensar al filme como una búsqueda que indaga sobre diferentes códigos y lenguajes para llegar, tal vez, a la posibilidad de hablar con voz propia. Claro que esto solo es posible si los originales son recuperados, pero deglutidos en un acto antropofágico. Para ello, la parodia es el camino.

Pablo Stoll recupera recursos que en su contexto original podrían tener determinadas funciones,³³ pero los deforma al reinsertarlos en un nuevo espacio en el que su uso carece del sentido que tenían en el original. Como se mencionó anteriormente: los intertítulos no comunican, los insertos no cohesionan la narración invisibilizando el relato, la música no oculta las suturas propias del lenguaje cinematográfico.

De las diferentes voces que han pensado la parodia en la posmodernidad, F. Jameson y L. Hutcheon son, sin duda, dos referentes ineludibles. Para el desarrollo de este análisis, la propuesta de la teórica canadiense se ajusta a nuestra lectura y nos permite ampliarla. Tanto en *A Theory of Parody* (2000), como en *La política de la parodia posmoderna* (1993), Hutcheon afirma que estas construcciones no carecen de contexto y que no pueden ser reducidas a una celebración nostálgica del pasado,³⁴ lejos de ello, afirma que se trata de creaciones que subvierten y confirman a la vez el poder de las representaciones de la historia.

La parodia posmoderna, según la define Hutcheon es:

(...) deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación. (1993: 6).

Tal vez, la principal diferencia con la parodia moderna es que en esta es posible encontrar una clave de lectura que permite decodificar y explicar la relación entre el parodiado y el parodiante, mientras que la parodia posmoderna “se niega a satisfacer la expectativa de clausura o a proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria le ha inscrito” (1993, 7).

Privilegiar la mirada de Hutcheon para abordar la construcción paródica de *Hiroshima* implica comprender que el análisis realizado es solo un posible camino de lectura. Además, al inicio de este trabajo se hizo referencia a que Stoll deglute antropofágicamente recursos para crear un lenguaje propio. En esta misma línea, la autora propone que la parodia posmoderna deconstruye de manera crítica y crea constructivamente. Stoll actualiza diversos recursos

33 En este punto el diálogo es principalmente con el cine clásico cuya vigencia continúa siendo hegemónica.

34 De todas formas la teórica no desconoce que en la cultura actual existe una recuperación nostálgica y neoconservadora de significados del pasado (1993: 5).

cinematográficos en un nuevo contexto provocando un extrañamiento en la recepción y dejando en evidencia el artificio y, como consecuencia, el poder de la representación y sus límites. Pero más allá de eso, una lectura conjunta de la trama, los recursos y el contexto de creación de la película —el primer filme que el director realiza luego de la muerte de su compañero, Juan Pablo Rebella—, nos permiten leer este filme como un acto de canibalismo por medio del cual Stoll desmonta el lenguaje cinematográfico y se vale de sus recursos para buscar la forma perdida.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, R. (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge.
- (2004). *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- AMIEVA, M. (2011). “Stoll en *Hiroshima*”. *33 Cines*. N.º 6.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. & STAIGER, J. (1985). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España: Paidós.
- HUTCHEON, L. (1993). *La política de la parodia postmoderna*. Criterios: La Habana.
- (2000). *The Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press: United State of America.
- JAMESON, F. (1991). *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.
- MARZAL FELICI, J. J. (1995). *El sonido del cine mudo. Música e integración narrativa en algunos films de Griffith*. Archivos de la filmoteca 20.
- RUSSO, E. *Diccionario de cine*. Recuperado de <http://www.unpa.edu.ar/>.
- (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- XAVIER, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Capítulo 9. *La Redota* a veinte años de *El dirigible*

María José Olivera Mazzini

La figura de José Gervasio Artigas ha sido clave a la hora de significar los pilares fundantes del Uruguay. Su leyenda blanca y negra, las apropiaciones de tendencia batllista o herrerista, las conmemoraciones del centenario, la vuelta de su ideario en los años sesenta —especialmente vinculada a la figura de Carlos Quijano—, la reapropiación militar y del gobierno de facto, hasta las investigaciones historiográficas posdictatoriales y sus ficcionalizaciones configuran un mapa muy amplio y heterogéneo.

Pasado el tiempo de la instalación del mito y la leyenda, sentados los ideologemas que hicieron a la configuración del héroe nacional por parte de relatos fundacionales, como los de Eduardo Acevedo Díaz y Juan Zorrilla de San Martín, la historiografía ejerció un fuerte dominio sobre la figura e ideario del prócer, que sentó las bases de la historia oficial. Desde las ciencias históricas ha habido numerosos debates en torno al caudillo, proyectando la lucha por el pasado en la lucha por su figura. Dichos debates provocaron múltiples cambios de paradigma y echaron luz sobre ciertas zonas oscuras y, por ende, problemáticas.

Ese dominio de las ciencias históricas —ahora de carácter revisionista— ha vuelto a entrar en diálogo con manifestaciones artísticas y sobre todo iconográficas del héroe en las últimas décadas. Cabe recordar, por ejemplo, la exposición realizada en 2012 en el Museo Histórico Nacional titulada “Un simple ciudadano: José Artigas” o la polémica canción del Cuarteto de Nos *El día que Artigas se emborrachó*. Estos ejemplos dan cuenta de que la necesidad de dotar de significados y simbolizaciones identitarias al héroe nacional continúa vigente.

Los estudios históricos recientes han sido fundamentales a la hora de situar y resignificar la figura de Artigas, ya que cuestionaron y problematizaron

ciertos pilares del discurso propuesto por la historia oficial. Sin dejar de tener esto en cuenta, vale la pena abordar la película *Artigas. La Redota*, de César Charlone, no por medio de un estudio de fidelidad en relación a la historiografía, sino en tanto obra que supone un nuevo mojón dentro de la iconografía nacional.³⁵ Nuevo no significa novedoso o disidente, sino distinto en relación a la filmografía producida en Uruguay.

El cine nacional se ha caracterizado por tener lazos complejos con el canon literario y con la historia. De hecho, si bien hay múltiples influencias literarias en distintas películas, muy pocas son transposiciones explícitas. El estreno de *Mal día para pescar*, de Álvaro Brechner, transposición del relato “Jacob y el Otro”, es uno de los ejemplos importantes a tener en cuenta. Juan Carlos Onetti, escritor de culto y representante de las “buenas letras” uruguayas, era significado ya no de manera subyacente o simbólica, sino con una película de transposición explícita. Esto trajo como consecuencia inevitable comparaciones y estudios de lealtad y abrió el juego: perturbar lo sagrado, moverlo de su lugar cristalizado apto solo para expertos. Hizo que Onetti recobrara vida, siendo leído, debatido e incluso profanado.

Evidentemente el caso de *La Redota* corresponde a otro eje significativo, pero mantiene ese punto de cruce: Artigas en tanto figura histórica es también una representación ideal. Los riesgos de llevar adelante una película encabezada por el prócer, esos que sin duda asumieron Charlone y Vierci, eran mayores a priori, en relación a los posibles aciertos.

El corpus teórico en tensión dedicado al estudio de la figura e ideario artiguista es el material de estudio para la elaboración del guion de *La Redota* y opera también como el argumento que algunos abordajes de la película sostienen a la hora de analizarla. Vale decir: *La Redota* pone en relación al dispositivo académico con el cinematográfico, atravesados por un horizonte de recepción complejo y tal vez subversivo.

La película fue escasamente abordada por la intelectualidad uruguaya. Al momento de su estreno, las críticas se centraron en la “fidelidad” de la obra respecto a la Historia real, con mayúscula. Esta situación da cuenta de la relevancia que los discursos históricos han tenido y tienen en la formación uruguaya, como señalé al comienzo, y de la imposibilidad de abordar una película de carácter histórico si no es en relación a un discurso legitimado o legitimante.

35 Una primera versión de este artículo, escrito en coautoría con Georgina Torello, aparece con el título “¿Doble ‘redota’? Representación del héroe patrio José Gervasio Artigas en el cine uruguayo (1915-2011)”, en el número 24 (2016) de la revista *Cinémas d'Amérique Latine*, <http://cinelatino.revues.org>.

Con respecto a las condiciones de realización, la película se estrena en el 2011 respaldada por la TVE, dentro de un conjunto de ocho producciones llamadas “Libertadores”. Su estreno coincidió con la celebración del Bicentenario, año en el que se desarrollaron múltiples actividades de conmemoración y reflexión. El acontecimiento se reificaba, se elaboraron materiales escritos de difusión en la educación pública y en la web, mientras más de un uruguayo, muy en el fondo, miraba con envidia los festejos argentinos.

La Redota fue una película esperada desde su preproducción, la prensa local adelantaba el futuro rodaje, mientras el interior del país, en especial Tacuarembó, se preparaba como locación. Su estreno, pronto el terreno y confirmadas las expectativas, logró buenas repercusiones primarias que se tradujeron en una importante recepción numérica. Según cifras oficiales, se convirtió en la película nacional más vista de 2011. Sin embargo, no fueron tan alentadoras las críticas, que subrayaron, por un lado, cierta construcción poco fiel y condescendiente del héroe y, por otro, aspectos poco felices vinculados al punto de vista general de la película, a las actuaciones, a las redundancias y al uso de los intertítulos.

En el cruce de realización y recepción se encuentra uno de los tópicos en los que la película opera: el concepto de identidad. Este, en constante construcción y resignificación, ha sido campo de múltiples cruces ideológicos y en él confluyen varias redes y saberes significantes adquiridos y reafirmados por la comunidad nacional. Los receptores primarios, los uruguayos, conocen la leyenda, los retratos, el mandamiento de los libros de historia, el éxodo del pueblo hacia el norte e incluso las subversiones. Tener la oportunidad de ver en una película la representación de Artigas ha sido, para muchos, desde maestros y docentes al receptor medio, un evento de reencuentro no tanto con lo que somos o lo que queremos ser, sino más bien con lo que el deber ser mítico quiso.

En 1884, el presidente Máximo Santos le ordenaba al artista Juan Manuel Blanes la realización del retrato de José Gervasio Artigas, sin embargo, tal como testimonian los documentos, el cuadro *Artigas en la puerta de la Ciudadela* fue visto en Montevideo recién en 1908. Laura Malosetti Costa (2013) en “El retrato de José Gervasio Artigas: un ícono nacional”, publicado en el *dossier* dedicado a Uruguay de la revista *Observatorio Latinoamericano*, realiza un importante análisis en torno a la representación icónica de Artigas. Subraya el proceso de transformación y resignificación que atravesó particularmente el cuadro de Juan Manuel Blanes para dar cuenta del carácter polisémico del rostro de Artigas y su naturaleza en disputa. Dicho cuadro funciona como motivación central de la trama del filme.

La película se desarrolla a partir de dos tiempos y espacios yuxtapuestos: 1812, luego del Éxodo del pueblo oriental, en el Ayuí y en 1884, año en el que Blanes comienza a crear el retrato pedido por Santos, en el estudio del artista.

Esta narración en dos tiempos funciona como disparador para comprender que el problema no estará tanto en la acción del caudillo, sino más bien en su representación por medio de dos sincronías en tensión. Blanes dispone de muy pocos elementos para realizar el retrato, se destacan entre ellos los dibujos de un espía de origen español infiltrado en el campamento artiguista. Las preguntas que debe responderse a sí mismo Blanes para lograr su pintura son las que tal vez comparte el receptor de la película. Don José Gervasio Artigas, nombre aprendido casi de memoria desde la escuela, ¿quién era?, ¿cómo se relacionaba con los demás?, ¿fallaba, se enojaba?, ¿por qué nunca volvió? Y, sobre todo, ¿ese rostro que todos conocemos, creado por Blanes, era su “verdadero” rostro?

El retrato encomendado no será el que se ajuste a la investigación de los materiales existentes, sino el que “debe ser” según la necesidad del poder de turno encarnado por Santos. Así, la película propone reflexionar y discutir en torno a la creación del rostro de Artigas, como creación que responde a los intereses políticos de una sincronía específica y sugiere, a lo largo de la historia, que dicha creación es solamente una de las tantas posibles.

A los personajes principales Santos, Blanes y Artigas —personajes que contienen a sus referentes históricos reales— se suma el personaje ficticio Ignacio Calderón, sicario infiltrado en el campamento que tiene como misión asesinar a Artigas a pedido de la Junta de Buenos Aires. Este personaje dotará a la historia de un punto de vista extranjero y opuesto al del héroe. Logra ingresar al campamento con una falsa identidad de periodista, busca acercarse al escurridizo Artigas permanentemente, mientras dibuja las imágenes de lo que cree ver. Con el transcurrir de su estadía va comprendiendo quién es ese “centauro autoritario” al que tanto bonaerenses como españoles y portugueses miran con recelo.

Si bien al comienzo Calderón activa la función de antagonista —en tanto figura que se opone al objetivo vital del héroe y en tanto europeo— se configurará en el devenir ficcional como el verdadero protagonista de la historia. Su proceso de anagnórisis lo lleva a tomar conciencia de que su Artigas, era el Artigas diseñado por el poder que lo envió a matarlo. Por medio del uso de la voz en *off* el espectador será testigo de la transformación de su perspectiva: Artigas es también el igual, el que habla y escucha, el rebelde, el que se equivoca y sueña con la utopía donde “naide sea más que naidés”, el conductor conducido (Barrán, 1996). En este *stream of consciousness*

jamesiano transitado por Calderón, convergen tanto la reflexión del propio personaje respecto a su representación de Artigas previa a conocerlo, la de Blanes, que utiliza los dibujos de Larra como material para su obra, y la del espectador, que pone en juego sus ideas previas y nociones adquiridas para decodificar la historia y su propia historia.

La Redota no se propone como una película de carácter biográfico, tampoco representa el viaje, sino que indaga sobre las diversas representaciones que pueden confluir en una sola imagen y desarrolla algunas de las redes de saber y poder que se tensan y privilegian a la hora de darle un rostro a la nación.

En el campamento, Artigas se desenvuelve según la horizontalidad, escucha, consulta, ejerce su rol de orador, privilegiándose su costado de líder y jefe de los orientales. El pueblo emerge como un significativo heterogéneo que se opone al diseñado por el discurso de la ciudad letrada. Artigas se vincula y convive con los “paisanos”, con los niños, los negros y los charrúas. Sí, porque también hay charrúas, esos que hoy, teoría decolonial mediante, vuelven de a poco a la escena pretérita de la mano de la crítica a un pasado uruguayo europeizado.

El arte de la película es uno de los rasgos más interesantes y es ciertamente novedoso para la filmografía nacional. Un campo entero convertido en el campamento artiguista, con caminos pequeños y escondidos, con el cielo abierto y los pedazos de vacas muertas llenas de moscas, con el agua que no es mar sino río, con un pueblo heterogéneo de personajes secundarios interpretados por actores no profesionales. Parte del *casting* fue realizado en las locaciones donde se rodaron las escenas situadas en el campamento. Además de los extras, hay un gran número de personajes secundarios llevados adelante por pobladores del campo uruguayo. El diseño de las fogatas, los refugios, la comandancia, las armas y las carretas, por ejemplo, estuvo acompañado en su gestación y realización por “Don Cuadrado”, capataz de una estancia que fue recomendado por los propios pobladores para tal empresa.

Este esfuerzo de producción y arte es inusitado para una ficción nacional apegada a las calles, la rambla, el río visto como mar, los pueblos y la llanura verde. Otro trabajo a realizar respecto a *La Redota* es justamente el estudio de su modo de producción que claramente respondió a una investigación y a un trabajo de campo que dejaron huellas muy profundas en los habitantes del norte del río Negro.

Tal vez haya sido ese exceso, esta banda heterotópica, este montaje del simulacro lo que distanció alguna mirada ávida del minimalismo y la medida

defendidas como propias. Es que las grandes gestas nos han sido vedadas, al menos esas que hacen a las identidades nacionales. En su lugar hemos tenido relatos necesarios, pero teñidos de una explícita conciencia metadiscursiva.

En el texto “El cine como situación filosófica”, Alain Badiou (2004) sostiene que el fenómeno cinematográfico puede ser considerado como una posibilidad para el pensamiento de nuestras propias condiciones de existencia. La oportunidad de mirar una mirada requiere de esa primera toma de conciencia respecto a las imágenes, la película es siempre una perspectiva *otra* que al mirarla nos observa.

En 1994 se estrenó *El dirigible*, película dirigida por Pablo Dotta, que tiene como motivación simbólica la existencia de un fotograma en blanco, esto es: no hay registros de la memoria por lo cual y, luego del período dictatorial, podría ser resignificada. *Travellings* confusos y en búsqueda se van mezclando con una ficción por momentos fallida. Esta falla no es sino un punto de fuga, ese que permite pensarnos en relación a la mirada. Unos ojos observan permanentemente, desde afuera, mientras fragmentos onettianos son citados intermitentemente. *El dirigible*, en pleno auge neoliberal, planteaba la representación nacional en tanto presente signado por la imagen en blanco de un pasado con la historia quebrada. La crítica que planteó la película fue tan importante como ignorada.

La Redota, en cambio, se vuelve hacia el pasado fundacional del Éxodo. Como si en pleno siglo XXI el Uruguay necesitara nuevamente de imágenes redentoras para poder afirmar su existencia en algo más que un capitalismo tardío, subsidiario y pobre. El problema no es tanto la fidelidad de la película respecto a la verdad histórica, ni tampoco sus cualidades cinematográficas o la construcción romántica del prócer hecho carne, sino, más bien, cierto exceso condenado paradójicamente tanto por el concepto afirmativo y fundacional de la nación como por su correlato crítico. Walter Benjamin en las “Tesis sobre la historia” subrayaba la necesidad de distinguir el tiempo pasado de la historia, esta distinción solamente es posible a partir de la conciencia crítica desde el presente. En la película, la primera versión del cuadro creado por Blanes y motivado por los dibujos de Calderón tiene como fondo al pueblo que seguía a Artigas. Esta subversión del referente real (el retrato de Blanes) planteada en la ficción es la brecha que permite pensar al arte como artificio dando cuenta de las voluntades que operaron en la hegemonía del recuerdo. Ese primer retrato no es aceptado por Santos y, finalmente, la película se cierra con el cuadro definitivo: *Artigas en la puerta de la Ciudadela*. Borrado el pueblo, queda el retrato del poder.

A pesar de ser películas muy distintas, tanto en *La Redota* como en *El dirigible* la conciencia metacrítica es el pilar fundamental que subyace a la ficción. Ambas pueden ser pensadas no desde la noción de identidad afirmativa, sino en tanto películas que mediante el metadiscurso y la intertextualidad giran la tendencia positiva identitaria; ambas preguntan y, al hacerlo, operan desde la negatividad haciendo explícita la falta. La ausencia representada en *El dirigible* parece seguir siendo la misma: el movimiento dialéctico que posibilite una doble negación y que logre dar cuenta, por ejemplo, de que *La Redota* no puede ser reducida a la discusión respecto al mito y su veracidad.

A la pregunta respecto a la identidad nacional, ambas películas responden con una nueva pregunta, que es en sí misma la identidad posible. Si hay una forma de definir cierta identidad uruguaya, esa es a partir de la propia conciencia crítica de nuestra existencia. Una ocasión para reflexionar sobre los modos de producir verdad a partir de las transformaciones en los modelos de representación de nuestro fotograma en blanco.

Referencias bibliográficas

MALOSSETTI COSTA, L. (2013). "El retrato de José Gervasio Artigas: un ícono nacional". *Observatorio Latinoamericano* 11. Recuperado de <http://iealc.sociales.uba.ar/files/2013/06/OL11-DossierUruguay-1.pdf>.

BARRÁN, J. P. (1996). *Las brechas en la historia*, tomo I. Montevideo: Ediciones de Brecha.

BADIOU, A. (2004). "El cine como experimentación filosófica". En Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.

Sobre los autores

Natalia Christofolletti Barrenha: Alumna de doctorado en el Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil, donde desarrolla una tesis sobre el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Autora del libro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (São Paulo: Alameda Editorial, 2013).

Andrea Cuarterolo: Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del CONICET y del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA), donde se especializa en el estudio de la historia de la fotografía y del cine silente en Argentina. Ha contribuido a numerosas publicaciones y revistas especializadas y es autora de *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013) Es codirectora de *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (ASAECA) y de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*.

Román Domínguez Jiménez: Después de una Licenciatura en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 2003) y con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) de México viaja a Francia para profundizar sus estudios filosóficos. Obtiene así un magíster (DEA, 2004) y un doctorado (2012) en la Universidad de París 8. Se interesa por la filosofía de la técnica, el cine y las políticas contemporáneas de la estética; temas que abordó como responsable de proyectos interdisciplinarios en la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord (2009-2012). Desde 2013 es profesor asistente del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Miriam V. Gárate: Profesora del Departamento de Teoría Literaria de la Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Investiga las relaciones entre prácticas letradas y cine en América Latina, durante el período silente. Algunas publicaciones sobre el tema son: *Películas de papel/crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti* (2012); *Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte* (2014).

Julieta Keldjian Etchessarry: Licenciada en Comunicación Social y cursa la Maestría en Comunicación con énfasis en Recepción y Cultura. Se especializó en preservación audiovisual en la Filmoteca Española y el Laboratorio

la Camera Ottica de la Universidad de Udine. Su campo de investigación es el cine doméstico y los pequeños formatos en la cinematografía. Es docente de alta dedicación del Departamento de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay, donde es responsable académico del Archivo Audiovisual “Prof. Dina Pintos”. Ha sido consultora en temas de patrimonio en el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay y ha coordinado proyectos de digitalización patrimoniales. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay)

Carmela Marrero Castro: Docente de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas de Uruguay. Cursó la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República y actualmente está finalizando la Maestría en Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires.

María Olivera Mazzini: Egresada del Profesorado de Literatura. Actualmente cursa una Maestría en Filosofía Contemporánea. Ha participado en jornadas y congresos relacionados con el vínculo entre cine, literatura y medios audiovisuales con ponencias y conferencias. Ha trabajado en proyectos audiovisuales comunitarios e independientes. Integra desde 2008 el comité editorial de la revista *33Cines*. Colabora con el programa radial *La isla desierta*, con el portal Alververás y es miembro del proyecto Casa de Filosofía. Escribe para la *Revista de Ensayos* del colectivo Prohibido Pensar.

Lucía Secco: Es egresada en Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República. Tomó cursos en el área audiovisual y realizó videos y documentales para medios digitales. Desde 2012 trabaja en el Laboratorio de Preservación Audiovisual de la Udelar. En 2014 pasó a integrar el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay). Actualmente se encuentra finalizando el posgrado en Gestión Cultural.

Beatriz Tadeo Fuica: Ha obtenido su doctorado en la Universidad de St. Andrews (Reino Unido) por una tesis sobre cine uruguayo titulada *In Search of Images: Uruguayan Cinema (1960-2010)*. Su trabajo ha sido presentado en diversas conferencias internacionales y ha sido publicado en *Memory Studies* y *Cinemas d’Amérique Latine*. Actualmente, su investigación está asociada con el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay), de la Universidad de la República.

Georgina Torello: Profesora Adjunta en el Departamento de Letras Modernas (FHCE, Udelar) e investigadora del SNI (ANII). Es licenciada en Letras por Udelar y Doctora en Letras Modernas por la University of Pennsylvania. Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente, teatro y literatura en Uruguay. Coeditó, con Daniela de Pau, el libro *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy*

(Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008) y publicó varios artículos en revistas especializadas y libros. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay). Codirige *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*.

Isabel Wschebor Pellegrino: Asistente (grado 2) del Área de Investigación Histórica del Archivo General (Udelar). Licenciada en Ciencias Históricas por la Universidad de la República y Magíster en Estudios Latinoamericanos (Udelar). Es autora de artículos publicados en revistas especializadas. Es miembro de GEstA (Grupo Estudios Audiovisuales del Uruguay).

La pantalla letrada *Estudios Interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* es una colección de artículos, escritos por investigadores uruguayos y latinoamericanos que, desde disciplinas como la historia, la literatura, la archivística, la sociología, la comunicación y la teoría, aborda la imagen en movimiento del continente.

Este libro tiene su origen en el I Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano (2014), financiado por el Espacio Interdisciplinario (Udelar) y organizado por el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). **La pantalla letrada** *Estudios Interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* es una selección de aquellas ponencias y el resultado de una reescritura y profundización, por parte de sus autores, del material presentado en el coloquio.

Con la solidez y el rigor de cada artículo, la aparición de este volumen intenta generar nuevos nudos de discusión, revisar episodios pocos transitados o desconocidos del universo cinematográfico uruguayo y regional y, finalmente, dar cuenta de la fragmentación fructífera del estado de las cosas y de la necesidad de herramientas críticas múltiples para pensar, desde la academia, el cine y el audiovisual.

ISBN 978 9974-0 1346-9



9 789974 013469



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay

+598 2408 9010 www.ei.udelar.edu.uy ei@ei.udelar.edu.uy
José Enrique Rodó 1843, 11200 Montevideo Uruguay