

CINE, POLÍTICA Y DERECHOS HUMANOS

Vol III

Laura Arese
Fernando Svetko
(Comps.)

A photograph of a person with dark skin and curly hair, wearing a light-colored t-shirt and dark pants, sitting on the ground next to a large, intense fire. The fire is consuming a large, light-colored object, possibly a sofa or a large bag. The background shows a hazy, open landscape under a cloudy sky.

 **Colección**
40 Años de Democracia 1983/2023

Cine, Política y Derechos Humanos

Vol III

Laura Arese – Fernando Svetko

(Comps.)

Editorial
Filosofía y Humanidades UNC

Área de
Publicaciones

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba

Cine, política y derechos humanos : Vol III / Laura Arese ... [et al.] ; Compilación de Laura Arese ; Fernando Svetko. - 2a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1838-6

1. Cine. 2. Política . 3. Derechos Humanos. I. Arese, Laura II. Arese, Laura , comp. III. Svetko, Fernando, comp.

CDD 361.614

Área de **Publicaciones**

2a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2024.

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Cine, Política y Derechos Humanos

Vol III

Autoridades de la FFyH - UNC

DECANA

Lic. Flavia Andrea DEZZUTTO

VICEDECANO

Dr. Andrés Sebastián MUÑOZ

SECRETARÍA ACADÉMICA

Secretario: Esp. Gustavo Alberto GIMÉNEZ

Subsecretaria: Lic. María Luisa GONZÁLEZ

SECRETARÍA DE COORDINACIÓN

GENERAL

Secretario: Prof. Leandro Hernán

INCHAUSPE

SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN

Secretaria: Cra. Graciela del Carmen

DURAND PAULI

Coordinador técnico-administrativo: Cr.

Oscar Ángel DONATI

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

Secretario: Dr. César Diego MARCHESINO

Subsecretaria: Prof. Flavia

ROMERO

SECRETARÍA DE POSGRADO

Secretaria: Dra. Miriam Raquel

ABATE DAGA

Subsecretaria: Dra. María Laura ORTIZ

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Secretaria: Dra. María Laura FREYRE

Subsecretario: Dr. Francisco MARGUCH

SECRETARÍA DE ASUNTOS

ESTUDIANTILES

Secretaria: Dra. Rocío María MOLAR

Subsecretaria: Lic. Virginia CARRANZA

PROSECRETARÍA DE RELACIONES

INTERNACIONALES E

INTERINSTITUCIONALES

Prosecretaria: Dra. Brenda Carolina RUSCA

OFICINA DE GRADUADOS

Coordinadora: Julieta ALMADA

PROGRAMA UNIVERSITARIO EN LA CÁRCEL (PUC)

Coordinadora: Dra. María Luisa

DOMÍNGUEZ

PROGRAMA DE DERECHOS HUMANOS

Directora: Victoria Anahí CHABRANDO

PROGRAMA GÉNERO, SEXUALIDADES Y EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL

Coordinador: Lic. Carlos Javier LÓPEZ

ÁREA DE PUBLICACIONES

Coordinadora: Dra. Mariana TELLO WEISS

Índice

12 | Prólogo

Mariana Tello Weiss

18 | Presentación

Laura Arese y Fernando Svetko

I

22 | El lirismo documental de Gerardo Vallejo

Fernando Svetko

36 | La persistencia de los condenados

Martín Iparraguirre

52 | Nanook y el gramófono

Germán Scelso

II

66 | Sentido de una contienda. Sobre *La Batalla de Chile: lucha de un pueblo sin armas*, de Patricio Guzmán

Laura Arese

86 | Lo que está ahí y sus modos. Reflexiones sobre *Nostalgia de la Luz*, de Patricio Guzmán

Paula Hunziker

III

104 | Consideraciones de una espectadora de *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman

Paula Maccario

112 | Los días y los trabajos de *Jeanne Dielman*

Liliana Pereyra

IV

127 | Sobre una cartografía polémica de la memoria. Sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós

Julia Monge y Sebastián Torres

143 | Todo lo sintético se desvanece en el aire. Sobre *Field Niggas*, de Khalik Allah

AgustínBerti



Prólogo

¿Qué estrategias de conocimiento tenemos ante periodos marcados por la violencia? ¿Cómo pueden ser analizados aquellos acontecimientos que resquebrajaron los modos compartidos de concebir lo social, el derecho, la humanidad? ¿Con qué recursos contamos para *imaginar* esas experiencias al límite de lo vivible y por lo tanto al límite de lo representable? ¿Qué desafíos estéticos, éticos y políticos supone el abordaje de esas experiencias, de esas vidas, desde las humanidades y desde el cine?

Formulo apenas algunas preguntas, estas preguntas, con la esperanza de que puedan servir de introducción a la lectura de los tres tomos de *Cine, política y Derechos Humanos*. Las respuestas o, más bien, los debates que se despliegan a través de estas páginas son, sin dudas, más y mucho más complejos.

Los tres tomos de *Cine, política y Derechos Humanos* que hoy reeditamos son producto de un seminario dictado en nuestra Facultad entre 2012 y 2018. En todos los segundos semestres, este espacio de trabajo propició discusiones en torno a los tres tópicos que le dieron nombre. Teniendo como elemento disparador una serie de películas, los participantes se embarcaron en un proceso de investigación, reflexión y producción analítica.

La primera edición del seminario -llevada adelante en 2012 y republicada luego en 2016- proponía trazar “una historia posible de los derechos humanos”, señalan sus organizadores. Este núcleo temático dio lugar al primer tomo de esta compilación donde la Revolución Francesa y los totalitarismos del siglo XX aparecen como los acontecimientos históricos que son retratados en una selección de filmes documentales y de ficción. Los textos analizan los filmes, pero también su producción y su circulación. Se adentran en las discusiones planteadas por sus realizadores en torno a motivaciones personales e históricas, dilemas éticos y estrategias estéticas para representar lo que la cultura occidental del siglo XX -luego de la segunda guerra mundial- pasó a considerar como *irrepresentable*. La violencia, lo fragmentario, la ausencia de cuerpos y de imágenes luego de los totalitarismos, disparan discusiones sobre lo que es posible crear en

torno a la falta, a lo negativo. Desde esa falta, desde la dificultad que ofrecen a la vista las imágenes de/sobre los crímenes en masa del Siglo XX, las reflexiones volcadas en los artículos entablan una intensa discusión en torno al estatuto de la imagen, o más bien de las escasas imágenes *que quedan*, que sobreviven a la voluntad de destrucción total de pruebas, de huellas y de restos, como objetivo suplementario al exterminio.

El estatuto de la imagen como documento y del archivo, su fiabilidad, su valor de verdad, su potencia para ofrecer una imaginación posible y común de situaciones que para aquellos que no las vivieron resultan *ajenas*, son puestas en tensión en los textos. ¿Pueden, entonces, las imágenes tornarse en “prueba”? ¿Cuál es su relación con lo que retrataron? ¿Cuál es su potencia a la hora de hacer ver o de intentar montar un relato construido con fragmentos? El estatuto del documento y del archivo en relación a situaciones diseñadas para no dejar rastro -las imágenes como restos, como potenciales pruebas- conducen, por un lado, a otro importante núcleo de debate en torno a la Historia -con mayúsculas, tal como la pensó la modernidad- cuando debe construirse sobre lo fragmentario y lo intangible, pero también a la posibilidad de la representación en sí misma de lo *inefable*.

Los filmes analizados ofrecen una gama de opciones en relación a las pretensiones de verdad que abrazan, a las estrategias estéticas frente a la vulneración del documento como sustrato de construcción de la Historia, a la fragmentariedad que enfrenta cualquier obra cinematográfica, ya sea que apueste al realismo o a la ficción ante acontecimientos como la Shoa, como paradigma de los crímenes en masa del Siglo XX. Como colofón, los textos no se detienen allí sino que se aventuran a preguntar no solo cómo mostrar sino también cómo mirar, cómo imaginar todo aquello. Sobre qué tipo de memoria construyeron, construyen, o podrían construir, esas imágenes.

La segunda edición del seminario se llevó adelante en 2013 y la tercera en 2014. De los trabajos generados durante estas dos ediciones se compone el segundo tomo de la colección. El mismo abarca como ejes temáticos una serie de películas de factura local enfocadas, por un lado, en la violencia política en América Latina, la represión y la última dictadura argentina; y, por otro lado, en el llamado

“cine de hijos”, como un particular recorte generacional en el abordaje de las memorias sobre los '70. Se compone de un repertorio más amplio de géneros a la hora de abordar los filmes –ensayos, entrevistas, textos elaborados por los propios realizadores, análisis sobre la situación del cine cordobés– que confluyen dando cuenta de un análisis multifacético en torno a esos filmes.

Este tomo continúa con los debates planteados en el primero, pero permiten situar expresiones universales –el derecho, la humanidad– en escalas más acotadas y temporalidades más recientes, teniendo como eje filmes *sobre y hechos en Córdoba*. El problema sobre la *responsabilidad* en torno a la opción armada y el ideal revolucionario, retorna de un modo singular sobre los tópicos del primer volumen. Los directores de los films –algunos pertenecientes a la misma generación de aquellos militantes, posteriormente víctimas del aparato represivo– presentan las dimensiones políticas, los dilemas morales de aquellos proyectos. Ponen a jugar sus conflictos en la pantalla. El lugar de enunciación de las experiencias se sitúa en la encrucijada entre haber concebido la violencia como una estrategia política y luego haberla padecido de un modo brutal en manos del Terrorismo de Estado. Estos mismos debates, en forma de interrogación hacia esa generación, se plasman en las obras de los realizadores pertenecientes a la siguiente. La opción por las armas, la tortura, la muerte, la desaparición, la cárcel, el exilio, la “traición” se encadenan en diálogos que la generación de “los hijos” entabla con los sobrevivientes, con las abuelas. Son memorias que van de lo privado a lo político, miembros proscriptos del linaje que dan cuenta de la politicidad de la categoría “familiar”.

Aquí, los debates presentados en los ensayos no interrogan de manera central –como en el tomo anterior– sobre el estatus de las imágenes como documento, sino sobre el estatus del testimonio. Sobre la palabra viva de los y las sobrevivientes, de los directores y las directoras, que son también sobrevivientes. Los filmes y las discusiones que desencadenan reponen el problema del testigo y el testimonio como dispositivo *lacunoso* y selectivo a la hora de narrar un pasado marcado por la violencia y sensible a las demandas del presente. El lenguaje balbuceante, el silencio que imponen los dilemas morales sobre algunos temas como las *zonas grises* –en un caso

donde la víctima es también miembro de una fuerza de seguridad, en otro donde una guerrillera se “arrepiente” de aquella opción- es lo que mueve a las y los realizadores a plantear las temáticas largamente silenciadas y urgentes de ser debatidas. ¿Cómo, entonces? “La sensibilidad -dice Fernando Svetko en uno de los textos- es una forma de respuesta ética ante situaciones que no ofrecen salidas no dolorosas”. Si en el caso anterior la pregunta recae sobre una ética de la mirada, sobre las imágenes que faltan y que *duelen*, en este volumen lo hacen, más bien, sobre una ética de la escucha de esos testimonios y las formas que propone el cine para dar cuenta de la fisicalidad, de la imagen del testigo en movimiento, del espesor de sus silencios y sus gestos cuando al registrarse se vuelve -también- documento, de las versiones de un mismo hecho, tan singulares y tan parecidas, de la memoria que se va volviendo olvido, de la finitud de los propios testigos cuya presencia quedó capturada en las imágenes. O también de las licencias del cine de ficción como opción que permite sustraerse -aunque hasta cierto punto- de la pretensión de verdad frente a momentos de la historia siempre amenazados por el negacionismo.

La cuarta edición del seminario tuvo lugar en 2015 y se centró en el “Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y su diálogo problemático con el presente”, señalan los compiladores. El tercer volumen de la colección reúne los textos que son producto de las investigaciones que tuvieron lugar durante esta última edición. En él se abordan una serie de filmes que fueron realizados, en lo que se conoció como “Nuevo Cine Latinoamericano”. El grupo de películas que inaugura la reflexión son aquellas cuyos realizadores formaron parte de los movimientos revolucionarios de los años 60 y 70. Abogan por un cine político que documente realidades invisibilizadas, colectivos y vidas consideradas insignificantes dentro de la ideología dominante. Los textos, allí, reponen las discusiones de aquel cine sobre cuál debería ser el lazo entre arte y política, entre arte y revolución. Las discusiones se explayan sobre el porqué, el para quiénes, el sobre quiénes el arte, el cine en particular, debe fijar su mirada, sobre qué tipo de reflexión y acción podría -y debería- generar en sus espectadores. Se trata de filmes donde el acto creativo surge de una experiencia de contacto profundo con esas realidades, con esos

“otros” a los cuales pretende retratar. Una operación no exenta –por supuesto– de tensiones en torno a otra de las acepciones del término *representación*.

En torno a ese eje, los textos de este volumen se deslizan constantemente entre pasado y presente. Las zonas de exclusión se multiplican, los marcos temporales se amplían. La villa miseria en el Buenos Aires contemporáneo. Las mujeres y su trabajo sexual y doméstico en la posguerra europea. Los restos de las víctimas de la dictadura pinochetista mezclándose con la arena y con el cosmos en el desierto de Atacama. Los documentos filmicos de la Unidad Popular, “salvados” clandestinamente, montados y exhibidos décadas después. La historia, la memoria y el futuro disputando los sentidos del presente. En esta ocasión, *representar* una realidad invisibilizada por medio del cine es eje de un debate político además de estético. ¿Quién está en condiciones de representar a esos “otros”? ¿Cómo hacerlo sin reproducir las estructuras de dominación que atraviesan su relación con la industria del cine, con otros poderes? ¿Qué chances tienen esos otros de incidir en los modos de ser representados? Se presenta aquí una reflexión crítica que se retrotrae al primer cine que retrató a esos “otros” desconocidos, el antropológico, y se interroga sobre la exotización, la captura de la alteridad por medio de la filmación como otro tipo de dominación. Un riesgo siempre existente, aun con buenas intenciones. Más allá de la pretensión colonial o emancipatoria que subyace a los filmes, sigue latiendo la inevitable pregunta sobre la distancia social, cultural, de género –y la desigualdad de poder– entre quien filma y realiza la película y las comunidades retratadas. ¿Cuáles, entonces, deberían ser no ya la ética en abstracto, sino en los modos, los procedimientos concretos que medien esa relación? ¿Cuáles sus alcances, cuáles sus limitaciones en términos estéticos y políticos?

Ya hacia el final, el último tomo vuelve a reflexionar sobre la potencia del documental o del cine de ficción para abordar estos temas. Aquí, quizás, en vez de “o” debería escribir un “y”. Algunas de las películas que se analizan combinan la memoria, los registros del pasado con futuros distópicos que –al fin y al cabo– hacen posible imaginar las posibles derivas de esas memorias. Imaginar, otra vez, más allá de lo conocido. Imaginar, incluso más allá de la experiencia.

Y aquí es donde todo lo dicho, ahora, en este nuevo prólogo, vuelve a tomar un sentido de brutal actualidad. Así como estos seminarios, estos libros tuvieron, en su momento la urgencia de visitar pasados a la hora de un presente que los interrogaba intensamente, el aquí-ahora en el que escribo se me antoja muy diferente. La actualidad del tema ya no radica en su importancia como *problema social*, sino en su desestimación como parte de la vida política contemporánea o como *renegación* –una vez más– del exterminio perpetrado en nuestro país medio siglo atrás. En estos momentos en que se vuelve a negar la gravedad de las mayores tragedias del pasado aún si hemos llegado apenas a saldar las deudas con éste. Las astillas del desierto de Atacama siguen allí, fundiéndose con la arena. Las abuelas han muerto y nuestros desaparecidos siguen sin aparecer. Algunas escenas probablemente jamás serán vistas, relatadas o sabidas. Algunas responsabilidades nunca serán admitidas. Es allí donde el arte, el cine y la memoria siguen inventando imágenes nuevas, lenguajes posibles.

Entonces, en los tiempos que transitamos, que nos interrogan tan intensamente sobre la *actualidad* de los tópicos que aquí se analizan, editar, prologar libros que recrean la maravilla de ver cine, de la reflexión, de la escritura, y de hacerlo en comunidad, se vuelve un lugar donde estar. Para volver a mirar con nuevos ojos los viejos problemas. Y, por momentos, parpadear.

Mariana Tello Weiss
Córdoba, octubre de 2024



Presentación

Durante el segundo semestre de los años 2012 al 2018, quienes describen en el presente volumen dictaron el seminario de grado “Cine, política y derechos humanos” en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. El objetivo general de este seminario fue realizar un trayecto de reflexión en torno a algunos tópicos relativos a los derechos humanos y la política tomando como punto de partida y objeto de análisis obras cinematográficas. La propuesta pretendía construir un registro diferente tanto del de la crítica especializada de cine, como del análisis cinematográfico académico, abriendo los films como instrumentos de reflexión filosófica, política e historiográfica. De este modo, la apuesta común a todas las ediciones del seminario consistió en ensayar formas de escritura y reflexión desde las humanidades, que no tomen a los materiales filmicos como meras ilustraciones de ideas ya visitadas, sino como lugares de producción de sentidos que encuentran en el registro cinematográfico posibilidades singulares y a veces únicas.

La primera edición del seminario (aparecida en 2012 y replicada luego en 2016) delineaba una historia posible de los derechos humanos, desde la Revolución Francesa hasta la problemática de los migrantes, pasando por los fenómenos totalitarios y las dictaduras del siglo XX. La segunda edición (2013) abordaba un corpus de películas hechas en Córdoba en los últimos años, centralmente en torno a la última dictadura argentina; la tercera edición (2014) atendía al recorte generacional y temático del cine producido por hijos de desaparecidos. La cuarta edición (2015) se centró sobre el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y su diálogo problemático con el presente.

Como resultado de las investigaciones desarrolladas en este marco de trabajo se produjeron los libros *Cine, Política y Derechos Humanos* (2014) y *Cine, Política y Derechos Humanos II: conversaciones sobre cine de Córdoba* (2016). Este tercer volumen que ahora presentamos, *Cine, Política y Derechos Humanos III*, recoge las investigaciones producidas en el último seminario que tuvo lugar en 2018, organizado en torno a varias problemáticas de la representa

ción fílmico-política de ciertas vidas que habitan o se producen y reproducen como tales en los márgenes: existencias negadas, que se excluyen o no se cuentan —en ninguno de los dos sentidos más corrientes de la operación humana de contar.

Laura Arese y Fernando Svetko



El lirismo documental de Gerardo Vallejo

Fernando Svetko

El nombre de Gerardo Vallejo está asociado a dos de las más importantes experiencias cinematográficas de América Latina, que tuvieron lugar en Argentina en la época de proscripción del peronismo: el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (fundado por Fernando Birri en 1956, también llamado “Escuela de Cine Documental de Santa Fe”), y el Grupo Cine Liberación (fundado en 1966 por Octavio Getino y Fernando Solanas). Vallejo estudió en la Escuela de Santa Fe entre 1960 y 1965, y se incorporó al Grupo Cine Liberación en 1967.

Ambas experiencias, aún con todo lo que las diferenciaba, tuvieron algo en común: la proclamación explícita de la primacía del documental, como modo cinematográfico privilegiado de aproximación al conocimiento de la realidad, en el marco de las tesis tercermundistas sobre el subdesarrollo y el neocolonialismo.

En un breve escrito fechado en septiembre de 1962, conocido como “El manifiesto de Santa Fe”, Fernando Birri decía:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo; función del documental. [...] Y al testimoniar cómo es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia. La enjuicia, la critica, la desmonta. [...] Como equilibrio a esta función de negación, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Consecuencia y motivación del documento social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. [...] Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar

el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine¹.

Es inevitable leer hoy estas líneas como una anticipación de las principales tesis de la Estética del hambre, el estentóreo manifiesto que Glauber Rocha leyó en Génova en 1965, como presentación en sociedad del movimiento brasileño del cinema novo, y como llamada de atención al viejo continente sobre el desarrollo de los nuevos cines del Tercer Mundo. Ahora bien, el cinema novo no preconizaba la primacía del documental, y esta diferencia con las más importantes experiencias argentinas del momento —que incluyen también, por supuesto, al Grupo Cine de la Base, encabezado por Raymundo Gleyzer— se haría mucho más pronunciada aún en el segundo manifiesto del director bahiano, sugestivamente titulado *Eztétyka del sueño*², y leído en la Universidad de Columbia, en Nueva York, en el año 1971.

Allí Rocha señala que es preciso distinguir “lo que es arte revolucionario útil al activismo político, de lo que es arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones” (p. 136), y despacha a La hora de los hornos diciendo que se trata de “un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente por activistas políticos en varias partes del mundo” (p. 137, bastardillas son nuestras).

En esto último se cifra una crítica que, así como Rocha la dirige al Grupo Cine Liberación, también era dirigida con frecuencia a su propio cine, y que, desde dos modulaciones distintas, constituyó una de las preocupaciones fundamentales del nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: por un lado, la no coincidencia de lo moderno y lo popular, de una renovación de los temas y las formas cinematográficas que no llega a tocar motivos populares encarnados por sujetos populares; por otro lado, la no coincidencia de lo popular y lo masivo, de las obras de vanguardia que están hechas *para* el pueblo pero que no llegan a entrar verdaderamente en contacto

1 Publicado en La Escuela Documental de Santa Fe. Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica, Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 1964, pp. 12-13. Bastardillas del original.

2 Rocha, Glauber, La revolución es una *eztétyka*, Caja Negra, Buenos Aires, 2011, pp. 135-140.

con las grandes mayorías postergadas, sino tan solo con un reducido número de activistas políticos o de miembros de las élites culturales. Según Rocha, una verdadera cultura popular no puede ser “la inspiración de un arte creado por artistas aún sofocados por la razón burguesa” (p. 139), y la razón revolucionaria, en tanto *razón*, no deja de ser una *razón burguesa*. (Una de las secuencias más brillantes de su producción cinematográfica se encuentra en su última película, *A idade da terra* (1980), y es la que recrea el famoso episodio evangélico de las tentaciones de Cristo en el desierto; pero en este caso poniendo en escena a un Cristo Indio, que debe resistir las tentaciones en una playa, pues el Diablo llega desde el mar, bajo la figura de un hombre barbado, vestido con ropas de conquistador, y silbando *La marsellesa*, el primer himno de la razón revolucionaria de Occidente.) Este es el contexto de discusión en el que se enmarca el conocido epigrama glauberiano: “El Pueblo es el mito de la burguesía.” (p. 138) Pero también, y esto es importante, tenemos que entender que esta crítica de la razón revolucionaria que hace Rocha implica sobre todo una impugnación de cualquier experiencia cinematográfica pretendidamente liberadora que sucumba a los procedimientos de la estadística, esto es, de cualquier enfoque de la realidad del Tercer Mundo en el que lo objetivo se fagocite a lo subjetivo, y en el que el predominio de lo informativo por sobre lo afectivo se emparente con el modo en que los organismos internacionales de cooperación entienden al hombre latinoamericano: como un objeto a ser alimentado, y no como un sujeto con sueños, vivencias particulares y capacidades de creación independientes del paternalismo y la filantropía. “Ninguna estadística”, dice Rocha, “puede informar sobre la verdadera dimensión de la pobreza” (p. 138).

Ahora bien, en el mismo año en que Rocha lanza estas diatribas y esgrime estas prevenciones contra el cine militante, Solanas y Getino ofrecen una justificación de la prioridad del documental que se asienta en las diferencias de los procesos políticos de los distintos países latinoamericanos:

En países liberados, como Cuba, donde existe un nivel de información veraz en todos los planos, un cine de carácter documental, testimonial o informativo puede pasar por momentos a segundo plano frente a un cine narrativo, histórico o de personajes, ya que la información

transmitida a través de todos los medios de comunicación suple aquellas carencias que en países como el nuestro son de primerísima importancia. En los países no liberados, saturados de una falsa información o directamente carentes de ella, asume carácter prioritario la elaboración de un cine (o de cualquier herramienta de información: literaria, plástica, musical, etc.) que tienda a suplir, en la relativa medida de sus posibilidades, ese vacío de información que es peculiar a las situaciones neocoloniales. [...] ¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordaje directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutables? Una imagen verídica es en sí misma —a ojos del pueblo— un fragmento de realidad que se ilumina. La imagen documental, el dato que no se discute, es decir, la prueba, alcanza su importancia total frente a las “pruebas” del adversario³.

¿Cómo se podían combinar esta apuesta por la *prueba* documental que preconizaba el Grupo Cine Liberación y el *conocimiento afectivo* del pueblo que propugnaba Rocha? Es cierto que la explicación de tipo contextual que los dos realizadores argentinos utilizaban para justificar su propia preceptiva también podría ser utilizada para justificar sus diferencias con el líder del *cinema novo*. En efecto, desde 1970 Glauber Rocha se hallaba en el exilio europeo, y ni antes ni entonces había estado involucrado como miembro activo de algún grupo político que disputase el poder real en Brasil; Solanas y Getino, en cambio, eran intelectuales “orgánicos” —encargados a su vez de la formación de *cuadros*— dentro de la resistencia peronista, con una llegada directa al General Perón, y por tanto muy profundamente involucrados con uno de los movimientos de masas más importantes de América Latina.

Pero lo cierto es que, a pesar de estas justificaciones, que son todo lo parciales y discutibles que se quiera, el problema de combinar la objetividad documental y las subjetividades populares, era un problema que subsistía, al menos para aquellos que creían, como el boliviano Jorge Sanjinés, en la necesidad de realizar una teoría y una práctica del cine, no hecha para el pueblo, ni en representación del pueblo, sino junto al pueblo⁴. Ese pueblo complejo al que no había

3 Solanas, Fernando, Getino, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, México, 1973, p. 161.

4 Sanjinés, Jorge, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México, 1979. Cfr. especialmente las páginas 100 a 119, donde aparece la entrevista realizada originalmente por Jean-René Huleu, Ignacio Ramonet y Serge Toubiana para el número 253 de la revista *Cahiers du cinema*, y que

lleva por título “¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar?”: “Cahiers: ¿Cómo trataron de resolver la contradicción emoción-distanciamiento? ¿Cómo lograr al mismo tiempo emocionar con la reconstitución de hechos reales y permitir también la reflexión, el distanciamiento frente a la ficción elaborada? La supresión del héroe central permite evitar la identificación individual, pero puede desmovilizar al espectador.

Jorge Sanjinés: Sostuvimos siempre y pensamos firmemente que es importante conmover a la gente y al mismo tiempo obtener que los espectadores reflexionen sobre lo que ven. Se puede lograr eso solamente si la película alcanza cierto grado de humanidad. Es el problema más importante para nosotros: ¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar? Pensamos que un grado moderado de emoción lleva a una mayor reflexión. No se puede pensar sin estar sensibilizado. Más se conmueve y más grande es el grado de reflexión sobre la película. Debíamos hacer un cine para un público que hay que emocionar. Pero, por supuesto, el proceso de emoción y sensibilización sobre un personaje concentra todos los problemas de la ficción sobre un solo individuo y el proceso de identificación suprime toda posibilidad de distanciar después, de generalizar el problema. Al contrario, si se escoge una historia colectiva, se puede evitar la identificación. Esta historia es obligatoriamente objetiva, pues sabemos que son las masas que hacen la historia. La mejor forma de contar esta historia es la reconstitución de los hechos, y eso por una razón muy sencilla, elemental: estamos convencidos que no existe mejor conocimiento que el de la experiencia directa. Hemos visto muchas películas políticas que aburren al espectador con cifras y pensamientos graves, sin tener en cuenta el hecho que el cine exige del espectador un esfuerzo inmenso; no se puede pasar cierto límite de tolerancia. En la expresión escrita es diferente: un lector puede leer otra vez, enfatizar un dato que le interesa, pero el espectador no puede sino aceptar todo lo que la imagen le propone, de manera ininterrumpida; tiene menos posibilidades para asimilar el contenido. El compromiso del espectador delante de esta clase de conocimiento se obtiene solamente a un nivel objetivo. Es necesario también obtener su entrega subjetiva, solicitar su emotividad para hacerlo solidario, hacer que se identifique en el plan humano haciéndolo participar de los eventos que ve, obligándole a entender un problema a través de su propia experiencia. Así se podrán desencadenar las fuerzas de su reflexión más profunda, y más comprometida. No son cifras que ve o pensamientos abstractos que oye, son seres humanos que le transmiten directamente su experiencia, y el espectador, asistiendo y por consecuencia participando, a esos hechos reconstituidos aprende a conocerlos y a pensar” (pp. 106-107). También el gran director cubano Tomás Gutiérrez Alea, en su Dialéctica del espectador, propone para el arte cinematográfico revolucionario justamente una dialéctica entre las dos propuestas estéticas que él considera más relevantes en el siglo XX: el “efecto de distanciamiento” propuesto por Bertolt Brecht para el arte teatral, y el efecto de pathos implicado en el montaje de atracciones propuesto por Sergei Eisenstein para el cine. (Como problema,

que subestimar “hablándole fácil para que entienda”, como quería el populismo reaccionario, y que parecía mostrarse tan esquivo a los documentales de agitación y propaganda como a la aventura de la creación del cinema novo.

Ese pueblo era el que buscaba retratar Gerardo Vallejo. Y no sería imprudente afirmar que lo logró. Su obra es, tal vez, uno de los mejores ejemplos de esa síntesis buscada entre la objetividad del documento y la subjetividad del otro, un verdadero “lirismo documental”⁵. Particularmente su primer largometraje, *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-1971), que a nuestro entender contiene elementos de gran relieve, y que es el que ahora nos proponemos analizar.

La película cuenta la historia de Don Gerardo Ramón Reales, un viejo trabajador de la zafra retirado, viudo y padre de doce hijos, de los cuales sólo tres permanecen viviendo con él en Tucumán: Ángel, Mariano y el Pibe. El resto de sus hijos, de los que nada sabremos, han migrado aparentemente en busca de trabajo. En 1966, la dictadura encabezada por Juan Carlos Onganía ha cerrado 11 de los 27 ingenios azucareros que funcionaban en Tucumán, dejando así a miles y miles de obreros del surco en el más absoluto desamparo. Y esta situación funciona como una línea argumental discontinua en el film, que se hace explícita sobre el final, en dos anexos documentales que cuentan, el primero, una apretada síntesis de la historia de opresión del pueblo tucumano, que comienza en los tiempos de la conquista y llega hasta el presente; y el segundo, una historia del presente de las luchas de la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar, fundada en 1944 bajo el signo del peronismo en ascenso,

esta dialéctica de razón y pasión es casi tan vieja como el arte; sin embargo, como apuesta estética o programa explícito, hay que esperar casi hasta 1803, cuando un breve texto de Friedrich Schiller, *Sobre el uso del coro en la tragedia*, propondrá la reposición del coro de la tragedia antigua en el teatro moderno, entendiendo que este tipo de coro, como personaje conceptual, introduce un necesario efecto de distanciamiento, de reflexión y de calma en medio de la tormenta de afectos que suscita la acción —una tormenta de afectos que, de otro modo, desencadenados sin este contrapeso racional, nos confunde y paraliza moralmente, nos reprime cuando más parece que nos libera).

5 La idea de lirismo documental es propuesta por Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires, 2014.

y convertida en bastión de la resistencia desde el comienzo de la proscripción), a través de los testimonios de varios de sus afiliados, y en especial de dos de sus principales referentes: Benito Romano y Raúl Zelarayán.

Respecto de los personajes principales del film, el Viejo, Ángel, Mariano y el Pibe, el proyecto inicial de Vallejo tenía un formato de entrevistas en las que los protagonistas contaban sus historias a cámara como en cualquier otro documental. Pero el director decidió rápidamente deshacerse de ese material, por hallarlo demasiado periodístico, y eligió otra vía más arriesgada, y sin duda más compleja: hacer que sus protagonistas recreen y actúen sus propias vidas.

La densidad de las imágenes conseguidas con este procedimiento de recreación excede en gran medida a toda la información que brinda el documental. Y lo que llamamos “lirismo” hace referencia al modo de poner en primer plano los sentimientos más íntimos, las vivencias y las significaciones propias de unos sujetos que no habían sido usualmente retratados por el cine, o que lo habían sido usualmente desde la objetividad documental de su situación o desde una subjetividad puesta en marcha por el desenvolvimiento de una trama de ficción.

Aquí, en este film, lo documental y la ficción no se contraponen como géneros cinematográficos, sino que se mezclan como el registro de lo real y la ensoñación de lo posible (los dos orígenes del cine, al fin y al cabo). Y la evocación y la actuación son puestas en marcha por aquellos sujetos que, debido a sus condiciones materiales de existencia, no habían sido nunca considerados como los naturales ejecutores de estos sofisticados procedimientos performáticos.

Los R/reales (nombre propio y condición) se representan a sí mismos, y ofrecen también un permiso —a los amantes de las alegorías— para interpretarlos como emblemas. Ángel, el trabajador golondrina, sería así la resignación, o la afirmación impotente de una realidad injusta: la mirada que dirige desde la ventanilla del tren hacia los hijos que lloran desconsolados su partida, es una mirada que encarna todo el cansancio y la desesperanza de su pueblo. Mariano, el agente de policía, sería la degradación, o la negación del sujeto en pos de la afirmación de la realidad alienante: su pasado de sindicalista combativo, y su presente de “comisario en Caspinchango,

mandadero en Acherar”, con su condición de “sirviente y patrón”, introduce una complejidad de lo popular que casi podríamos decir que convierte a los tres hijos del viejo Reales en la contracara realista de la idealización de Los hijos de Fierro (que son también los hijos de otro Viejo⁶). Pero el Pibe es la rebelión, o la negación de la realidad injusta en pos de la afirmación de un hombre nuevo: y aquí, esa posible contracara realista se vería matizada por un sueño, que es el sueño militante del Grupo Cine Liberación, al fin de cuentas, pero que parece también haber sido el sueño del propio Pibe Reales. Según Vallejo, este “último hijo” de la opresión del pueblo, es en la vida real un ser “más introvertido, que llega a tener pensamientos propios de crítica y autocrítica respecto de su propia vida y de la de sus hermanos”⁷. Cuando se le propone, de hecho, a raíz de estos pensamientos, encarnar a un militante sindical, la aceptación por parte del Pibe es interpretada por los realizadores como una confirmación de que están imaginando lícitamente, juntos, una vida posible.

Este tipo de decisiones y propuestas de trabajo con esta clase tan particular de “actores”, han llevado siempre a toda una serie de interrogantes que tienen que ver con la plausibilidad que en cada momento histórico se le otorga a diversas estrategias de emancipación, que van desde la representación de los intereses de los oprimidos por parte de los intelectuales burgueses —proletarizados o no—, del hablar *por* los otros, a una pretendida liberación de la “palabra obrera” o del habla del subalterno, que implicaría una crítica explícita de los procedimientos de *mediación*. ¿Cómo es que “se le otorga” la palabra al otro, cómo se asume esta mediación? ¿Son lícitas estas ensoñaciones de vidas posibles, o no son más que la afirmación forzada de tesis que sostienen los “directores” pero que los “actores” no necesariamente hacen propias —en el sentido de poder *utilizarlas* luego de algún modo? Y si se asume la crítica a la mediación en su

6 Los hijos de Fierro es una película argentina de 1975, dirigida por Fernando Solanas, en la que se construye una alegoría entre el relato de la Vuelta de Martín Fierro, de José Hernández, que está centrado en la historia de los hijos del gaucho perseguido, y la situación del pueblo peronista durante los años de la lucha por el retorno de su “padre” (recordemos que “Viejo” era el apodo que la juventud peronista utilizaba para referirse a su líder).

7 Vallejo, Gerardo, Un camino hacia el cine, El Cid Editor, Córdoba, 1984, p. 153.

sentido más radicalizado: ¿Qué hacer —la pregunta leninista nunca más pertinente? ¿Cómo se emancipa la voz de los pueblos? ¿Hay que esperar a que quieran y puedan hablar por sus propios medios? ¿Cuáles son “sus propios medios”? ¿Cómo se hace posible esto? ¿No se esconde un facilismo paralizante y un tanto cínico en la acusación de “paternalismo” lanzada contra toda mediación?

En estas vías de interrogación, algo importante para entender lo que se ve en las imágenes de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, es tener en cuenta que se trata —como veremos a continuación— de la culminación de un proceso de casi diez años de conocimiento y de trabajo, de una experiencia genuinamente compartida. Y, por otra parte, reparar en que uno de los pilares del ideario en el que Vallejo se había formado en la Escuela Documental de Santa Fe era precisamente esa apuesta que Fernando Birri declaraba explícitamente en el Manifiesto ya citado de 1962: “Como equilibrio a esta función de negación, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños”.

En 1960, Gerardo Vallejo era un joven estudiante de cine que viajaba regularmente entre Tucumán y Santa Fe en el tren *Estrella del Norte*. En uno de esos viajes conoció a Mariano, el hijo mayor del viejo Reales, y allí surgió la idea de visitar la Colonia San José, a cuatro kilómetros de Acheral, en la que vivían los peladores de caña del Ingenio Santa Lucía. Allí, en el invierno de 1961, se instaló junto al fotógrafo Diego Bonacina, durante quince días, para filmar *Azúcar* (1962), un corto de diez minutos sobre la realidad de los zafreros. Luego, en 1964, convivió nuevamente con los Reales en Colonia San José, esta vez junto al sonidista Gustavo Moris, con quien realizó la tesis para obtener el título de director nacional de cinematografía documental: un corto de veinte minutos llamado *Las cosas ciertas* (1965), que narra los pensamientos y los recuerdos de Ángel y el Pibe, mientras viajan en el tren hacia el sur, a realizar la cosecha de la manzana en Río Negro.

Este corto sorprendió entonces a dos jóvenes realizadores que estaban iniciando un proyecto alternativo de cine, y que se dedicaban a rodar durante los fines de semana los materiales de la que lue-

go sería una de las obras más importantes del cine político de todos los tiempos: *La hora de los hornos*.

En efecto, Fernando Solanas y Octavio Getino habían estado proyectando *Las cosas ciertas*, junto a otros cortos, en Buenos Aires. En esas sesiones entregaban a los espectadores unos cuestionarios bastante detallados sobre los materiales que habían proyectado y sobre la situación prospectiva del cine nacional. En casi todos los cuestionarios los espectadores colocaban en primer lugar al corto de Vallejo, como ejemplo de un camino a seguir para un cine verdaderamente revolucionario y popular. Así que, cuando ambos realizadores viajaron a Tucumán, en 1966, a filmar materiales para *La hora de los hornos*, se acercaron al novel director para pedirle que se uniera al Grupo Cine Liberación.

El inicio del proyecto para *Las cosas ciertas* remite a la vez a *Tire dié* (1958) hacia atrás en el tiempo, y a *La Hora de los hornos* (1968) hacia adelante. Según cuenta Vallejo⁸, la idea se le presentó en la estación de trenes de la localidad de Herrera, Santiago del Estero, cuando presencié desde arriba del tren una situación que era casi un montaje de atracciones producido por la realidad misma: unos niños se acercaban al tren a mendigar, mientras en el aparato de radio de un pasajero sonaba un jingle que decía “todo va mejor con Coca-Cola”⁹. Finalmente, y ante la imposibilidad legal de utilizar dicho jingle en la mezcla definitiva del sonido de su tesis, el director decidió musicalizar esa secuencia final de los niños mendigando al costado del tren con la canción *Nací en el Jardín de la República*, de Palito Ortega, en lo que constituye hoy una brutal anticipación del rol que jugarían las canciones y la figura del ídolo popular tucumano en los aciagos tiempos de la última dictadura.

8 Ídem., pp. 49-50.

9 Un mismo procedimiento de montaje “ideológico” seguiría después Vallejo en el corto de cuatro minutos *Ollas populares* (Argentina, 1968), contrastando una triunfalista versión del Himno Nacional Argentino con las imágenes de ancianos, mujeres y niños que comen en una olla popular las sobras del sueño argentino del progreso. La versión del Himno está rayada sobre el final, y repite inquietantemente la penúltima frase: “o juremos con gloria... o juremos con gloria... o juremos con gloria...”, por lo que al espectador le toca la eisensteiniana tarea de agregar —sin ninguna gloria— el “morir”.

Hacia adelante, esta clase de montajes “ideológicos” serían muy utilizados en la *opera magna* de Solanas y Getino. Hacia atrás, es muy importante recordar que, según Vallejo, sus dos fuentes principales de conocimiento —del cine y del mundo— habían sido su maestro Fernando Birri y el tren *Estrella del Norte*.

Birri había logrado en *Tire dié* la crudeza del registro —los chicos descalzos corriendo a la par del tren— y la potencia de la metáfora —el tren como emblema del progreso que algunos no pueden alcanzar. Ese había sido nada más ni nada menos que el inicio de todo el cine social latinoamericano. Pero en *Las cosas ciertas*, y en todo el cine de Vallejo, el tren funcionaría también de dos maneras complementarias, una subjetiva y otra objetiva, que se cruzan virtuosamente. Por un lado, son las miradas de Ángel y el Pibe desde la ventanilla; por el otro, la mirada que los mira mirar. Por un lado, el tren es el emblema de las migraciones forzosas de los trabajadores golondrinas, que tienen que viajar de un extremo a otro del territorio, en busca de un trabajo que no llega a ser progreso sino más bien una mera y casi siempre dramática subsistencia. Por el otro, el tren es explícitamente presentado como lugar de enunciación del realizador (el propio Vallejo ha sido uno de esos pasajeros que miraron desde la ventanilla del tren a los niños que iban al “tire dié”, da lo mismo si en las afueras de Santa Fe o en Santiago del Estero); como fuente de conocimiento y, por tanto, como el lugar de una distancia que es vivida y transmitida con cierto dramatismo, porque es la distancia respecto de la realidad del propio pueblo (una distancia que el realizador intentará superar en la cercanía¹⁰ de su primer largometraje).

El tren es, así, como la cinta en movimiento del propio cinematógrafo (no es casual que las primeras imágenes que proyectó Lumière en 1895 hayan sido las de una locomotora arribando a una estación); pero no tanto como una cinta que nos hace ver una ilusión de movimiento, sino más bien como una cinta en la que, a través del movimiento, *vemos la realidad*. Y es también el desajuste entre la aldea

10 En el comienzo de su libro de memorias, escrito en los dos últimos meses de su exilio en Madrid, finalizado en abril de 1983 y publicado en Argentina en febrero de 1984, aparece como epígrafe del breve prefacio que lleva por título “Las motivaciones”, la siguiente frase de Juan Domingo Perón: “Estar cerca del pueblo, que aporta su misteriosa creatividad, que lo convierte —además— en testigo insobornable” (idem., p. 15).

y el mundo (el viaje como escuela de escepticismo), que forma parte de toda novela de formación que se precie y que, por las conexiones que suele establecer entre lo particular y lo universal, también llamamos desde hace mucho tiempo conocimiento (*theoria*).

El modo lírico-documental que asume, en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, esta mirada aprendida en el movimiento del tren, este tránsito entre lo conocido y lo desconocido, es tanto un modo de relación entre lo subjetivo y lo objetivo, como un modo de relación entre lo particular y lo universal —aunque no sean directamente homologables. Y es también un movimiento general de las formas: la música, los ángulos, los encuadres, la luz, el inicio y el fin de los planos, la dirección de los actores y el tipo de intervención en el guión o en las recreaciones. En todas estas decisiones, el cercano y profundo conocimiento que tiene Vallejo de los hombres y del paisaje de su provincia es quizá —y paradójicamente— lo que más universalidad le otorga a su film.

Significativamente, las únicas dos tomas de los primeros días de filmación que se conservaron en la edición final fueron una del inicio y una del final, que corresponden a las disoluciones de la fiesta y de la muerte. La del inicio corresponde a lo que sería el “tercer prólogo”: el primer prólogo es la propia autopresentación del Viejo Reales, con un primer plano de sus manos y su rostro; el segundo prólogo es un *travelling* de acercamiento que encuadra primero el cielo entre las hojas en contrapicado y que pasa luego entre las ramas de los árboles hasta llegar a la entrada del rancho; el tercer prólogo es una fiesta de noche, con música de cumbia y chacarera, que se armó con motivo del inicio de la filmación, y que Vallejo decide filmar en el acto, para testimoniar esa alegría y esa emoción, iluminado tan solo por cuatro “soles de noche” —uno de ellos sostenido por el sonidista Abelardo Kuschnir. La toma conservada del final es la de la propia muerte del Viejo, tal como él se la imaginaba, cayendo entre las cañas, “machadito, para no sentirla”. La cámara en mano, sin trípode y encuadrando con teleobjetivo, también parece emborracharse y tambalear, comprimiendo la perspectiva y respetando a la vez la máxima distancia posible con ese acontecimiento de suma soledad que es la muerte de un hombre.

Poco después del rodaje, el viejo Reales moriría de verdad, asesinado en el mismo lugar en el que había fingido esa muerte tanto más apacible. El plano de su cadáver, que cierra el film, ejerce un contraste impresionante, incómodo, casi polémico, con el célebre plano del cadáver del Che Guevara que cierra la primera parte de *La hora de los hornos*.

Así como, para Rocha, el *cinema novo* había aportado una *contribución afectiva* al conocimiento de Brasil, podríamos decir que el cine de Gerardo Vallejo aportó también una contribución afectiva al conocimiento del pueblo argentino, una documentación lírica en donde hasta entonces sólo se conocía, del pobre, su pobreza —así como de los que luchan muchas veces sólo se conoce su muerte. Por supuesto, no se trata de que Vallejo desdénara las estadísticas ni los documentales informativos; de hecho, él mismo consideraba que su obra más importante habían sido los *Testimonios de Tucumán*: dieciocho episodios acerca de la realidad tucumana que fueron transmitidos por televisión entre 1972 y 1974, y que lamentablemente se han perdido, la mitad en el mismo canal que los había puesto al aire originalmente, y la otra mitad quemada por la propia familia del director, en el comienzo de la última dictadura, y luego de que una bomba estallara en la puerta de su casa.

Ahora bien, en estos *Testimonios*, al igual que en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, los puntos de vista, los rostros y las voces que articulan los relatos son los de los propios protagonistas, y el narrador se libera a una filmación sin guión que, por un lado, independiza al cine de la literatura, y por otro lado deja hablar a la realidad misma, convirtiendo a su cine mucho más en un cine de *indagación* que en un cine de tesis.

Una verdadera apuesta por darles voz para proferir ideas de justicia e injusticia, representaciones y formas, modos de ver, sentir y decir, a aquellos que hasta ese momento solo habían gozado del módico privilegio de proferir gritos de placer y de dolor.



La persistencia de los condenados

Martín Iparraguirre

El activismo político y filosófico de César González convierte a su cine y a su figura en un caso único en la cinematografía argentina. Como muchos saben, se trata de un “cineasta villero”, mote que podría funcionar como un estigma sino fuera porque González lo transforma en una bandera reivindicatoria de su quehacer artístico multifacético: nacido, criado y residente actualmente en la que fuera villa Carlos Gardel, de Buenos Aires, este director se ha dedicado afanosamente a filmar ese fuera de campo del cine argentino que funciona como un territorio siempre amenazante y al mismo tiempo atrayente para nuestra sociedad del espectáculo.

No es que la villa miseria carezca de narraciones audiovisuales que la representen en el campo mediático y cinematográfico nacional, más bien ocurre lo contrario, pues en la última década ha habido una suerte de proliferación de series de televisión y películas que la abordan, aunque generalmente bajo un paradigma que González describe como portador de un “fetichismo de la marginalidad”, en uno de los textos más lúcidos que ha escrito para pensar la cuestión¹.

Ocurre que lo que distingue a este cineasta, escritor, poeta y filósofo formado en la cárcel y luego en la Universidad de Buenos Aires (UBA) no es su historia de vida, que en su adolescencia transitó por los caminos prototípicos que la sociedad les tiene reservados a los jóvenes de su clase social (pobreza, marginalidad, delito, cárcel), sino el programa político y estético que guía a su obra, donde ostenta una ambición insólita para el panorama cinematográfico argentino actual, pues en cierto modo retoma las utopías de los cineastas militantes de la década del ‘70, aquellos que entendían al cine como un arma de liberación de los pueblos a partir de un abordaje contra-hegemónico de las experiencias de los sectores populares, capaz de mostrar las condiciones de explotación, marginación y desigualdad en que se desarrollan sus existencias.

¹ González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión”, César González / Director de cine, escritor [blog], entrada del 21/06/2016, <https://camiloblajaquis.blogspot.com>, accedido el 22/11/2019.

Si uno tuviera que pensar en algún heredero actual de aquellos ideales del *Tercer Cine* de Fernando Solanas y Octavio Getino o incluso del *Cine Imperfecto* de Julio García Espinosa y el *Cine de Base* de Raymundo Gleyzer (por nombrar a tres de los movimientos más representativos de esa década convulsionada que aún sigue marcando nuestro presente), el nombre de González sería inevitable, no sólo porque filma la villa miseria y la multiplicidad de experiencias que la habitan como ninguno de sus contemporáneos, sino porque además lo hace desde una perspectiva política y teórica precisa que resulta absolutamente pertinente para abordar esas experiencias de vida. Una visión que se embebe en concepciones de autores clásicos de la filosofía política como Karl Marx, Michael Foucault, Gilles Deleuze o Jacques Derrida pero, más importante aún, se traduce en una posición precisa como cineasta que intenta unir la teoría con la práctica concreta de la propia realización cinematográfica, como empezaremos a ver en esta nota que, más que ahondar en el análisis de la obra del director, pretende brindar un marco de referencias para pensarla y entenderla en su propio horizonte de ideas.

I. Pueblos sobrexpuestos, cuerpos estigmatizados

César González es uno de los pocos directores argentinos que ostenta una formación sólida en filosofía política, dato que podría resultar baladí si no fuera porque desde esa posición asume su praxis artística: ya sea en sus películas como en sus escritos firmados bajo el pseudónimo de Camilo Blajaquis (en homenaje al revolucionario cubano Camilo Cienfuegos y al militante sindical Domingo Blajaquis, cuyo asesinato fue reflejado por Rodolfo Walsh en su libro *¿Quién mató a Rosendo?*), González asume una militancia explícita por deconstruir los modos de representación que el cine y la televisión contemporáneos tienen sobre la marginalidad, la villa miseria y las personas que la habitan, en base a un conjunto de paradigmas que intentan pensar sus modos de funcionamiento en las sociedades contemporáneas, y proponer en consecuencia otras formas de mirar y oír esos mundos.

Sus películas pueden no resultar agradables a la vista o al oído, acaso tampoco algunos de sus poemas. Una primera mirada impre-

sionista probablemente hallaría cierta precariedad estética en algunas de sus obras, que habilitaría un rápido juicio condenatorio, sin dudas equivocado porque evitaría enfrentarse a la verdadera propuesta de este autor. No sólo porque el gusto de todo espectador y lector suele estar condicionado por ciertas hegemonías culturales y paradigmas intelectuales que justamente son los que González pone en cuestión en su obra, con un dominio consciente de la puesta en escena, sino por un dato más simple y fácil de comprobar por su objetividad: sus películas buscan retratar la villa en toda su complejidad, sin esquivar sus costados oscuros y sin construir una mirada paternalista, sino más bien intentando mostrar la multiplicidad de experiencias y de posibilidades que la habitan. No hay idealización alguna en la mirada de González sobre esos mundos, como ya queda claro en su poema a la villa, publicado en *La venganza del cordero atado*², que es una descripción objetiva de una realidad:

Familias numerosas, o mejor dicho madres solteras con muchos hijos.

Los cascotes que inventan caminos así el barro no te muerde los tobillos.

Pilones de basura por acá y por allá. Esqueletos de autos robados ya desmantelados, saqueados y prendidos fuego. El sonido de un disparo en una esquina, diez disparos de respuesta en otra.

Charlas de vecinas a través del alambrado mientras cuelgan la ropa en la soga: "Che te enteraste que lo mataron a fulano". "Sí, y que a menga no le reventaron el rancho en la madrugada". La policía y sus cacerías.

La iniciación sexual bien temprana, los guachos, las pibas.

El comedor que se redujo a tan solo una merienda por día.

Los que se van a trabajar con sus bolsitos y sus bicis y sus ojos tristes y cansados.

2 González, César, *La venganza del cordero atado*, Editorial Continente, Buenos Aires, 2010.

La mayoría de la juventud que abandona la escuela sabiendo que San Martín lo único que hizo fue posar para el billete de cinco pesos.

Las madres que lloran la muerte del hijo en velorios propios y ajenos.

[...]

El guiso salvador del mediodía, el mismo guiso a la noche, lo que queda del guiso mañana.

Uno con las últimas Nike al frente, dos acá a la vuelta, diez en el fondo.

El micro que recorre los penales lleno de novias, de hijos, de madres y padres. La cumbia poniéndole ritmo a la miseria. El amanecer y los carros. El amanecer y los que todavía siguen de gira.

[...]

Es la villa, es otro mundo, es vivir apartado.

Basta ver cualquiera de las películas de su llamada “Trilogía villera”, formada por *Diagnóstico Esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) y *Atenas* (2019), para comprobar ese mismo ánimo por explorar la vida de las clases populares con la mayor fidelidad posible, sin rozar en ningún momento la mirada romántica que las burguesías bienpensantes suelen proyectar sobre ellas, sino captando sus condiciones reales de existencia. El inicio de *Diagnóstico Esperanza* es, en este sentido, elocuente, pues muestra un escenario casi apocalíptico en blanco y negro, dominado por un baldío plagado de basura, barro y carcasas de autos abandonados, mientras suena un tiroteo en fuera de campo. Cuando aparezca el color, aparecerán también los patrulleros para asentar la prepotencia represiva del Estado. Esos planos generales ya alcanzan para sentir y entender materialmente la vida en las villas, pues el espacio y el sonido reproducen las condiciones de violencia estructural en que viven sus habitantes. La siguiente escena amplía la mirada hacia el interior de la villa, siguiendo a un niño desde la espalda en plano secuencia: no vemos otra

cosa que destrucción, precariedad, basura apilada en calles barro-sas, llenas de agua estancada, suciedad y chatarra, el espanto del hacinamiento reflejado en cinco minutos de película. Aun así, en ese contexto, la primera acción narrativa de González será postular la posibilidad de una amistad auténtica entre dos niños, quienes encuentran en su compañía mutua momentos de alegría y una discreta felicidad; una dimensión de la vida prácticamente inexistente en las películas y las series que abordan estos territorios urbanos.

Por eso, para entender la visión de González hay que adentrarse primero en la lectura que el propio director hace sobre los modos de representación que el cine y la televisión contemporáneos dan de la villa. Es recomendable volver al texto “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”³, pues prácticamente constituye un manifiesto sobre su actividad cinematográfica. Entre otras cosas, González dice allí que las villas miserias y las cárceles de Argentina se encuentran en una situación de “sobre exposición” en el cine y en la televisión nacional: “Sobreabundancia de curiosidad y de formatos realistas”, que en realidad ofrecen al público “burdas copias deformadas y manipuladas con fealdad de la realidad”. “Lo que se nos aparece reiteradamente en la pantalla, con la máscara del realismo, son borradores de tratados zoológicos reaccionarios. Escritos con la lengua de lo bizarro y lo circense”, amplía el autor, quien enfatiza que “nos incitan (y excitan) a que clavemos nuestros ojos en imágenes que hacen un uso productivo en términos monetarios de la misma miseria que produce el capitalismo”.

Sin blandir el término, González delinea aquí un perfil claro de la *pornomiseria*, ese concepto ya clásico acuñado por Luis Ospina y Carlos Mayolo, un género en sí mismo dentro de la cinematografía latinoamericana, que termina naturalizando una representación de la pobreza servil, indigna, discriminadora y, sobre todo, muy rentable para el gusto de las clases medias y altas de la sociedad occidental, que para César encuentran cierto “goce libidinoso” en estas imágenes que hacen un espectáculo de la pobreza destinado a alimentar las fantasías colectivas construidas por esos mismos medios de comunicación sobre la marginalidad y sus territorios existenciales.

3 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

“Al igual que en muchos de los relatos mitológicos griegos, en donde hallamos mujeres con cabezas de serpiente, cuerpos mitad hombre y mitad toro, vemos a los pobres representados como entidades pseudo-animales. Un eslabón en la cadena de la evolución humana que se estancó en los tiempos del *homo erectus*. Esta doctrina es desplegada una y otra vez por el cine y la televisión. Bajo la excusa de exhibir una tradición naturalista, en la actuación de estos relatos se esconden personajes forzados a repetir estereotipos”, enfatiza González en su texto⁴, donde hace eje en la capacidad de producir ganancias a partir de estas imágenes: “Hacer una película sobre marginales es casi tan rentable como el hallazgo de un pequeño pozo de petróleo”, define el director.

Puede detectarse aquí un diagnóstico sobre el funcionamiento social que tienen estas imágenes de la pobreza en nuestras sociedades capitalistas, acaso el fondo de la discusión política que propone González y que intenta combatir desde sus películas. ¿Se trata sólo de un fetichismo con la miseria? ¿Cómo se explica ese “goce libidinoso” con el sufrimiento de los otros? ¿Qué mecanismos sociales pone en juego la espectacularización de la miseria? ¿Cómo funciona en la organización de las identidades sociales, en la administración de los deseos, los miedos y las pasiones colectivas?

II. La figura del pibe chorro

No resulta casual que las películas que integran la citada “Trilogía villera” de González estén protagonizadas por jóvenes pobres menores de edad. Ese universo generacional resulta la principal carne de cañón que alimenta las formas de discriminación y represión de las clases populares en nuestras sociedades contemporáneas, así como también los miedos y fantasías que las clases más acomodadas proyectan sobre ellos, promovidos por los medios de comunicación a través de su estigmatización con la figura del “pibe chorro” como constructo central. La obra de González trabaja directamente esta cuestión, por lo que creo que debe ser enmarcada en un conjunto de elaboraciones teóricas que tienen que ver con la idea de la sociedad

4 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

de control esbozada por Deleuze en su célebre texto *Postdata sobre las sociedades de control*⁵, concebida como superación y a la vez continuación de las sociedades disciplinarias descritas por Foucault en sus cursos sobre el poder⁶.

Como se sabe, la sociedad de control hace referencia a las sociedades en que actualmente vivimos. Si la sociedad disciplinaria se caracterizaba por producir sujetos normalizados a través su confinamiento en diversas instituciones (familia, escuelas, cárceles, cuarteles, fábricas, hospitales, etcétera) que permitían un control estricto de los individuos en espacios cerrados (con la figura del Panóptico como máximo emblema), la sociedad de control ya no necesita de ese estado de confinamiento de los sujetos para vigilarlos, sino que esa función se cumple a través de otras técnicas de control como la tecnología, la estadística y los medios de comunicación, que producen un tipo distinto de normalización de los individuos, no ya a través de sus cuerpos sino de mentes.

Deleuze escribía ya entonces que “no es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto, animal en una reserva, hombre en una empresa”⁷, algo que en nuestra época se ha convertido en una realidad evidente pues vivimos en un estado de control permanente a través de nuestras interacciones con los dispositivos tecnológicos, las redes sociales y el mundo virtual.

Ahora bien, la cuestión central para pensar el cine de González es que ese control no se realiza sobre todos los individuos de una sociedad de la misma manera, o al menos no se ejerce el mismo tipo de control desde las políticas del Estado sobre toda la población. Se trata de un punto central porque las políticas punitivistas emanadas desde el Estado en las *sociedades de control* no se aplican con igual énfasis a todos los estratos sociales: sus blancos principales son aquellas minorías desplazadas del sistema de producción y de

5 Deleuze, Guilles, “Postdata sobre las sociedades de control”. En Ferrer, Christian (comp.) *El lenguaje libertario*, tomo 2, Nordan, Montevideo, 1991.

6 Foucault, Michael, *Seguridad, territorio, población*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

7 Deleuze, Guilles, “Postdata sobre las sociedades de control”. En Ferrer, Christian (comp.) *El lenguaje libertario*, tomo 2, Nordan, Montevideo, 1991.

consumo del mercado que son consideradas portadoras de un *riesgo potencial* para el resto del cuerpo social.

Ocurre que las estrategias neoliberales de control social se basan en la creación de “grupos productores de riesgo”, en los términos de Alejandro De Giorgi⁸, quien intenta pensar el rol social que cumplen la pobreza y la delincuencia en nuestras sociedades contemporáneas: ante la situación de exclusión de la lógica productiva de una parte de la población, cuyos miembros no logran constituirse en sujetos productivos y sujetos consumidores, estos colectivos pasan a ser las clases peligrosas, sobre quienes se deben desplegar mecanismos de control a través de un conjunto creciente de tecnologías que buscan identificarlos y separarlos de las clases trabajadoras urbanas. El objetivo final de estas políticas punitivistas es la “neutralización” de los grupos considerados peligrosos a través de técnicas de “prevención del riesgo” que se cristalizan en nuevas formas de vigilancia, discriminación social y simbólica, segregación urbana y marginación carcelaria.

Es innegable que los dispositivos de seguridad van ocupando un lugar cada vez más importante en nuestras sociedades, donde la noción de “riesgo” pasa a tener un papel central en la definición de los grupos considerados “peligrosos”, así como también en las estrategias políticas dirigidas a controlarlos. De Giorgi presenta distintas modalidades para caracterizar a estos “grupos de riesgo”, aunque nosotros tomaremos sólo una para enmarcar la obra de González: aquella relacionada a la pobreza, especialmente la juvenil, que Esteban Rodríguez Alzueta sintetiza en la construcción social del “pibe chorro”⁹. Esta figura resulta central para entender las formas de visibilización que estos colectivos sociales tienen en los medios de comunicación contemporáneos, así como también las políticas de control que le son afines desde el Estado y las prácticas de resistencia que ellos pueden llegar a articular. Rodríguez Alzueta destaca que “el pibe chorro no existe, es un constructo cultural de una sociedad asediada por el miedo”⁸. En nuestras sociedades neoliberales

8 De Giorgi, Alejandro, *Tolerancia cero. Estrategias y prácticas de la sociedad de control*, Virus, Buenos Aires, 2005.

9 Rodríguez Alzueta, Esteban, *Temor y control. La gestión de la inseguridad como forma de gobierno*, Futuro Anterior, Argentina, 2014.

de control, los “pibes chorros” son caracterizados como “grupos de riesgo” porque son concebidos como un conjunto de individuos que, por determinados rasgos físicos, culturales y sociales, son considerados como portadores de un “riesgo potencial” para el resto de la sociedad.

Es importante insistir en que este concepto de “pibes chorros” no hace referencia a personas concretas que hayan cometido algún delito o estén por cometerlo, sino que caracteriza a los jóvenes de clases populares que son representados bajo esa figura en los medios masivos de comunicación. De hecho, los mecanismos de seguridad que se ejercen sobre ellos operan a través de la “prevención” y la “predicción” del delito, un concepto central para entender estas políticas que actúan sobre el “ambiente” y el “medio” dividiendo a las ciudades en distintos espacios según el concepto de “riesgo”, en base a análisis estadísticos del delito y la distribución geográfica de las clases sociales. Su objetivo final es “neutralizar” ese *riesgo potencial* que supuestamente portan estas personas *antes* de que se concrete en actos delictivos reales. Por eso, estos mecanismos de control no se ejercen sobre individuos concretos desviados (actuales o potenciales), cuanto sobre grupos sociales enteros como son los jóvenes pobres, al tiempo que no operan sobre la desviación efectivamente producida sino sobre la “desviación posible”, en palabras de De Giorgi y Rodríguez Alzueta.

“Las técnicas de intervención sobre potenciales ofensores o grupos en riesgo son estigmatizantes y albergan un mecanismo que puede ser descripto como una profecía que se cumple a sí misma”, alerta al respecto Máximo Sozzo¹⁰. Las prácticas persecutorias de la policía de Córdoba para con los jóvenes de clase baja son un claro ejemplo de este paradigma, que supo tener programas de televisión dedicados a escenificar la persecución de estos sectores sociales — como “Policías en acción”, tira de Endemol que estuvo años en el prime time de Canal 13.

Estos conceptos nos ayudan a pensar la función que cumplen la pobreza, la marginalidad y la delincuencia en nuestra sociedad contemporánea, bajo la idea de que los marginados del sistema son al mismo tiempo incluidos de otras formas, para cumplir ciertas fun-

10 Sozzo, Máximo, Inseguridad, prevención y policía, FLACSO, Quito, 2008.

ciones sociales. Para entenderlo mejor, podemos recurrir a la idea del *gobierno del miedo* porque, en efecto, las *sociedades de control* funcionan suministrando miedos a la sociedad: el “pibe chorro” y su estigmatización entran en esas dinámicas por las que el Estado le otorga roles sociales precisos a los jóvenes pobres que funcionan tanto como una amenaza para el resto de la sociedad por el “riesgo potencial” que supuestamente representan, como de ejemplo aleccionador de lo que puede sucederle a los individuos si transgreden las normas sociales y desafían el statu quo; el temor atávico a caer en la pobreza y la cárcel.

III. El cine como una práctica de resistencia

Pero el mismo sistema audiovisual que estigmatiza a los jóvenes pobres ofrece la posibilidad de articular prácticas de resistencia en su contra. Si tomamos a Foucault, podemos llamar “prácticas de resistencia” a los modos en que los sujetos resisten al sometimiento de los mecanismos de control: si cada relación de poder implica al menos en potencia “una estrategia de lucha” como sostiene el autor, entonces el propio cine puede constituir un espacio donde los sujetos encuentren “líneas de fuga”¹¹, intersticios que les permitan plantear una resistencia y construir una mirada autónoma que restituya su soberanía identitaria ante el resto de la sociedad.

El cine, como todos sabemos, es uno de los espacios privilegiados donde los ciudadanos construyen sus visiones del mundo, configuran sus imaginarios, interpretan los conflictos sociales y forman consensos sobre ellos: así como es una de las herramientas centrales de la *sociedad de control* para desplegar sus estrategias de dominación social, también puede convertirse en un arma de lucha de aquellos que son sus blancos predilectos para contraponer una resistencia a sus discursos estigmatizantes, posibilidad potenciada en los últimos años por la accesibilidad a los medios de producción que ofrece la tecnología digital.

Toda la obra de González puede ser entendida bajo estas ideas de lucha: incluso podría pensarse que la supuesta precariedad de sus

11 Deleuze, Guilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-textos, Madrid, 2006.

películas citada líneas arriba constituye una *anti-estética* del espectáculo, que se desmarca conscientemente de la perfección técnica que ostentan las películas y series comerciales que abordan la villa miseria (incluso cuando pretenden construir una estética “cruda” o “sucía” de la pobreza) para acercarse de otra manera a ese universo existencial.

El propio director apela al mítico Glauber Rocha y su “estética del hambre”¹² en el artículo que aquí revisamos¹³ como un marco conceptual y metodológico para afirmar que “las minorías tienen que crear, denunciar y hacer catarsis según sus propios criterios estéticos, no calcando lo general del estilo masivo [...]. Simultáneamente a la forma debe brotar la conciencia de clase, origen de toda libertad. Tomar los medios de producción es el primer paso hacia lo inconmensurable, pero no alcanza con que las minorías tomen las cámaras en sus manos si es para filmar lo que ya vimos como ya lo vimos”¹⁴. E incluso recurre a la cita de un representante de las panteras negras que figura en el filme *Simpatía por el demonio* (Francia, 1968), de Jean Luc-Godard, para proponer una “micropolítica” del arte y sostener que: “Necesitamos una sintaxis negra, donde los negros hablen su propio lenguaje. ¿Por qué los negros tuvieron que aprender el lenguaje de los blancos y nunca los blancos se esforzaron por aprender el de los negros?”¹⁵.

Se trata de una lengua cinematográfica bastarda que está articulada por González con una clave conceptual y otra realizativa en sus prácticas artísticas. La primera consiste en promover una cierta sensibilidad hacia aquello que se filma, tratando de reflejar la verdadera complejidad de situaciones que habitan simultáneamente en las villas miserias, promoviendo una cierta empatía con sus habitantes. “Yo lo que veo es una abundancia de películas sobre el tema, pero una escasez de sensibilidad. A la villa no se la filma para tratar que la sociedad comprenda que allí hay una sobredosis de balazos

12 Rocha, Glauber, “Estética del hambre”. En *Reseña del Cinema Latinoamericano*, Génova, 1965.

13 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

14 idem. op cit.

15 idem op cit.

y muerte, que se hacina a la gente para hacerla cumplir las peores tareas laborales. El punto de vista tiene el aura del espectáculo, está hipnotizado por la lógica del show”, sostiene el autor en una entrevista publicada por el sitio colectivo El Furgón¹⁶. Sensibilidad que, en última instancia, debe permitir a las minorías la posibilidad de “ser en cámara más que ‘ser representadas’ en ella”.

Pero esta filosofía está guiada también por otra clave realizativa que tiene que ver con el concepto de “cine pobre” esbozado por el crítico y filósofo Jean-Louis Comolli como un método y una ética de filmación, donde no hace falta más que una cámara y un pequeño equipo de colaboradores para hacer una película, puesto que “es lo más ético y coherente filmar de una forma pobre allí donde hay una sobredosis de pobreza”, sostiene González¹⁷. Además de aprovechar al máximo las posibilidades técnicas disponibles para realizar un filme, el cine pobre

te obliga a estar más vivo e intenso en los rodajes. Al no delegar funciones en empleados, al ser pocas personas en el set, se sale de la comodidad indirecta e inconsciente y ahí sí estás realmente en una película como en un campo de batalla, como decía Samuel Fuller. Y ese campo de batalla puede ser revolucionario si el director toma el arma con sus manos. Necesitamos directores soldados de primera línea más que altos generales planificando todo a la distancia. Que sean más atletas, las imágenes podrían ser más físicas, explorar en profundidad los efectos musculares de usar una cámara, hacer del cansancio del organismo parte de la sustancia de una película [...],

completa el director en su ensayo. Pocos conceptos más bellos del arte realizativo: hacer del propio esfuerzo físico de la filmación una parte sustancial de la película. Un esfuerzo de trabajo que supone una actitud simbiótica con aquellos espacios que se filman y los seres que lo habitan, que en la concepción del director está orientado a “hacer ficción con la realidad”, a diferencia de otros realizadores que “están obsesionados en trabajar con la fórmula invertida y dis-

16 González, César, en “Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros” (entrevista por Santiago Brunetto), 2016, <https://elfurgon.com.ar/2016/12/29/si-un-villero-exige-un-lugar-dentro-del-arte-despierta-sentimientos-muy-oscuros-y-miserables/>, accedido el 22/11/2019.

17 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

frazan de real algo que es una tibia ficción. Dicen mostrar la realidad de la villa o la cárcel, cuando partieron desde una atroz mitología y ni siquiera saben representar sus delirios con decencia. Invaden los territorios marginales no para hacer arte sino para tener orgasmos de misericordia. Presentan fenómenos, no personajes. Producen fábulas morbosas y por culpa de ellos circula un rígido malentendido sobre el tratamiento realista de la pobreza y la marginalidad”, completa González¹⁸.

IV. Cine villero, jóvenes en lucha

Gracias a esta filosofía realizativa, las películas de este director permiten entender en profundidad la experiencia de la pobreza. Rodadas al límite entre el documental y la ficción, están protagonizadas por las mismas personas que habitan las villas, aunque no necesariamente se interpreten a sí mismas. Pero ya sus cuerpos y sus lenguajes tienen una potencia de realidad que rompe con los paradigmas estéticos promovidos por el régimen audiovisual dominante en el cine y la televisión, las formas predominantes de representarlos. Esa fidelidad con el territorio y los seres que lo habitan caracteriza a todas sus películas, que esencialmente buscan narrar las complejidades de la vida en la pobreza, aunque sin quedarse en la mera exposición detallista de la miseria: los protagonistas de González son jóvenes en lucha, que persisten contra viento y marea en sus sueños de sobrevivencia, aunque consistan en mejorar mínimamente sus vidas. González no filma derrotados, primera gran distinción con las películas y las series *mainstream*, pues lo que le interesa narrar es la persistencia de los condenados aún en un contexto extremadamente nocivo y con todas las instituciones de la sociedad en su contra.

Tomemos como ejemplo *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), que en su trama central narra el derrotero de un joven que intenta conseguir trabajo pero que una y otra vez se topa con la ausencia de posibilidades y la discriminación social. La película constituye una exposición precisa de las condiciones de vida de los jóvenes de clase baja, tanto de los límites de sus horizontes laborales como de la más

18 Idem op cit.

pura materialidad de su existencia en las villas, a partir de distintos personajes que se encuentran siempre con un mismo panorama de exclusión, discriminación y ausencia absoluta de oportunidades. Se estructura de hecho como una especie de círculo, pues termina allí donde comienza, con el protagonista cartoneando en su precario carro, después de intentarlo todo, hasta incluso rozar el delito. Cuando el personaje consiga trabajo en blanco, será profundamente humillado, algo similar a lo que ocurre con la protagonista de *Atenas* (2019), quien se topará con una psicóloga social indolente que, en lugar de ayudarla a conseguir algún cobijo ante una situación de desamparo absoluto, antepondrá sus prejuicios de clase para maltratarla. Cuando el Estado aparece, lo hace como aparato punitivista o de control, intrínsecamente excluyente y discriminador. *Atenas* cuenta la odisea que debe atravesar la joven Perséfone (Débora González) tras salir de prisión, donde pasó una temporada de cuatro años y seis meses: ese sólo dato ya significa su condena en el mercado laboral, pero además se encuentra sola, sin familiares a quienes recurrir y en absoluta pobreza. Pero en ese contexto, César postula un espacio de sororidad, pues Perséfone encontrará amparo en Juana, una mujer un poco mayor de su misma clase social que mantiene un hogar pequeño pero digno a fuerza de lucha, aunque no la podrá salvar de conocer su ineluctable destino de clase, la prostitución como salida laboral para las jóvenes pobres.

Esa preocupación por filmar la solidaridad entre los excluidos como único amparo es otra de las particularidades que ofrece el cine de González, aunque generalmente la encuentre en pequeños gestos como compartir una comida, una cerveza con amigos o hasta la posibilidad de un trabajo, aunque se trate de un robo. Porque, por supuesto que el delito aparece siempre como una salida a mano ante la falta de oportunidades, aunque González nunca naturaliza la situación: si en *Diagnóstico Esperanza* (2013) la venta de droga funciona como el salvoconducto de una madre para sostener su populoso hogar y el robo como profesión para la mayoría de los hombres, también hay todo un trabajo sobre el discurso de los personajes que muestra el modo en que la figura del ladrón funciona como una identidad que, a la vez que los reivindica frente a la sociedad que los discrimina, también significa su propia condena, pues los obliga a

seguir el camino que el sistema les ha trazado como destino. En este sentido, González siempre ofrece otras lecturas —aquí, a través de un personaje que vive según la cultura rastafari en la propia villa y presenta toda otra perspectiva de vida para contraponer a ese ideario falaz.

Y es que esa multiplicidad de vidas y experiencias que se pueden encontrar en las villas es lo que caracteriza al cine del director, que aún en los peores contextos puede ofrecer momentos de liberación y de una discreta felicidad para sus personajes, aunque sea que la encuentren jugando al fútbol, compartiendo una suerte de amistad colectiva con la barra o incluso haciendo arte como el niño rapero de *Diagnóstico Esperanza*, que en los títulos finales del filme cantará:

Yo aprendí a ver pibes muertos, yo aprendí a ver pibes presos /

un tiroteo siempre por acá / eso para los chicos yo no lo quiero más
[...]

Mucha droga, muchos tiros, poco cariño [...] /

Yo me llamo Alan y soy de la Gardel / Te vengo a rapear a ver si entendés /

Te vas a enterar lo que pasa acá, te vas a enterar como bardea la yuta
/

Yo y mis hermanos, desde el corazón, te venimos a cantar sobre la fuerza de la unión.



Nanook y el gramófono

Germán Scelso



Nanook of the North (Flaherty, 1922)

Robert Flaherty filmó *Nanook del Norte* en el Ártico, un retrato de una familia de esquimales a través de su protagonista principal: Nanook. Era 1922. Mucho se ha escrito sobre este documental, sobre todo, acerca de su puesta en escena visionaria que ensaya ficción y realidad en un mismo nivel. Se ha escrito mucho acerca de sus descubrimientos formales, incluso bajo titulares como *el primer documental de la historia*, *el padre del documental* y otras elocuciones por el estilo. En este caso no me detengo en el modo de su hibridación narrativa, sino en el punto de vista etnográfico que enuncia la escena en la que Nanook escucha por primera vez el sonido de un gramófono. Nanook es el diferente, el salvaje. Para él, su arpón es un instrumento tecnológico que tiene sentido: un gramófono, no. Porque, claro, se puede comer un pescado: un gramófono, una cámara o una imagen, no. El hambre es más importante que el registro de la realidad del hambre.

El título de la película se emparenta con otros de la literatura y de la antropología de la época: *Tarzán de los monos*¹ o *Los argonautas del Pacífico Occidental*². Títulos y mitos urbanos para lo salvaje. Una tradición estilística de lo antropológico que radica en darle a los extraños, el nombre del lugar geográfico al que pertenecen según nuestros mapas, lejos de la ciudad³.

Los límites de lo geográfico son el horizonte de lo colonial, y la etnografía tiene un origen colonial; sus estudios y anotaciones tenían como objetivo conocer las fortalezas y debilidades de quienes se pretendía someter. Podríamos aseverar, entonces, con pluma panfletaria o de Grupo Dziga Vertov, que la etnografía tiene un origen policial, de aparato de Inteligencia. Luego, al igual que la evolución de la cámara filmadora y el cine, su perfil instrumental se tornó narrativo, y avanzó, con pretensiones de popularidad, hacia el comercio y el entretenimiento. Muchos de los libros de aventuras de aquellos años parecen enmarcarse en esta sensibilidad que cambia la impronta colonial utilitarista por la aventura exótica, vendida en ferias de atracciones para espectadores que pagan y se asombran y se ríen... del diferente⁴.

1 Burroughs, Edgar Rice, *Tarzán de los monos* [1912], Edhasa, Barcelona, 1990.

2 Malinowski, Bronislaw, *Los argonautas del Pacífico Occidental* [1922], Planeta Agostino, Barcelona, 1986.

3 Una tradición que tiene su famoso gag colonialista: Cristóbal Colón llama “indios” a los americanos creyéndolos pobladores de la India, y aún hoy se sigue llamándolos así.

4 “El cine descubre sus afinidades más íntimas no con la pintura, la literatura o el teatro, sino con el entretenimiento popular: cómics, ajedrez, cartas francesas y de Tarot, revistas y tatuajes. El cine no deriva de la pintura, de la literatura, de la escultura, del teatro, sino de la antigua brujería popular. Es la manifestación contemporánea de una historia evolutiva de las sombras, un placer por las imágenes que se mueven, una creencia en la magia. Su linaje está entrelazado, desde los albores, con los Sacerdotes y la hechicería, una convocatoria de fantasmas. Al principio, solo con la sutil ayuda del espejo y del fuego, los hombres invocaban visitas oscuras y secretas de regiones enterradas de la mente. En las sesiones de espiritismo, las sombras son espíritus que previenen el mal”. Morrison, Jim, *Notas sobre la visión* [1969], Mansalva, Buenos Aires, 2017. En todo caso, esta cualidad mágica no detuvo ninguna voluntad colonizadora, sino que la hizo devenir en burla circense, en sitios webs con películas a la carta que son rockolas cinematográficas, allí podemos pagar y observar sorprendentes imágenes en movimiento.

¿Qué hay de cómico en un salvaje?

En Nanook, una comicidad parecida a la que encuentra un adolescente cuando ve que su abuelo no sabe diferenciar *Instagram* de *Facebook*, o no sabe *googlear*. Eso ocurre en la escena del gramófono de la película de Flaherty. Nanook mira el artefacto, lo toca, no entiende qué sucede, y sonríe, al parecer nervioso⁵, por el sonido que emite este aparato del futuro. Una escena de simpática ternura colonial.

Este perfil colonial de la etnografía es lógico en países de tradición colonialista como Estados Unidos o Francia que, además, fueron el germen de la cámara cinematográfica y también de los primeros documentalistas-etnógrafos. En Argentina fue diferente, dado su perfil de país sometido más que de país colonizador. Sin embargo, Argentina sí fue colonial en el siglo XIX; lo fue en su propio territorio, terminando el trabajo de expansión territorial que empezaran los españoles al llegar a América. Juan Bautista Alberdi (lo cito escribiendo este texto desde la provincia de Córdoba) conjeturaba que la independencia argentina significó, no el final del coloniaje sino su sustitución: el reemplazo del coloniaje español por el coloniaje de Buenos Aires sobre las provincias. Siguiendo esta afirmación, que ilustra nuestra coyuntura “federal” aun en este presente, se podría decir que el coloniaje sobre las provincias criollas implicaba también la continuación del coloniaje sobre el indio. *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla es un texto de 1870 en donde el autor entremezcla elementos de etnografía colonial, literatura de expediciones y aventuras, y también propaganda política. El indio como mito urbano acerca de la pampa, *civilización* y *barbarie* como último dispositivo argentino de antropología colonial, fundamento del exterminio de negros, gauchos e indios en las Provincias Unidas del Sur. Ya en el siglo XX, el Estado argentino prosiguió su trabajo de expansión territorial bajo la forma de humillación cultural del indio. Es decir, no solo a través del continuo robo de sus tierras, sino por una humillación basada en el menosprecio de nuestra propia iden-

⁵ Esta reacción de Nanook es muy diferente a la del proto-humano de 2001: *Odisea del espacio* de Stanley Kubrick (Estados Unidos – Reino Unido, 1968), que al tomar un hueso descubre en un solo golpe de tiempo (la elipsis más larga de la historia del cine), el arma, la guerra, la caza y una máquina para navegar por el espacio.

tividad mestiza: no querer ser indios por querer ser solo europeos; europeos, de quienes ya nos habíamos independizado... En publicaciones y en cualquier imagen de lo nacional, se ven personas rubias y de ojos celestes más parecidos a alemanes o estadounidenses que a los pobladores mestizos de estas tierras. Qué identidad más contradictoria y confundida le mostramos a la madre patria, qué raro caso de eugenesia edípica⁶.

I. Culpa etnográfica

Con pluma de Grupo Cine Liberación, utilizo el ejemplo de Francia, potencia colonizadora por excelencia, y pregunto: ¿Cómo es posible que de las mismas entrañas donde nace el fervor colonizador, también vean la luz su contrapartida, las organizaciones no gubernamentales que prestan ayuda en las zonas devastadas por la violencia colonizadora? ¿Cómo se convirtió Francia en uno de los países más humanistas, dando asilo a perseguidos políticos argelinos o de dictaduras sudamericanas, Francia, que apoyó y adiestró a esas mismas dictaduras?

Francia también dio a luz a Foucault, de quien al escribir asimilo un dejo de su mecanismo genealógico. Quizás Foucault explicaría esta actitud filantrópica de su país, no como una culpa sentimental que le hace sentir compasión por el otro, sino como una estrategia de *marketing* colonizador. Si la evolución de los castigos gubernamentales fue desde su ejecución pública y ejemplificadora, a su política desaparecedora de cuerpos (cuerpos del delito y cuerpos del diferente), la sensibilidad social francesa podría ser solo un mea culpa que, sin perder los privilegios y riquezas obtenidos por su usurpación, le permite conseguir el perdón de los sometidos y redimirse

6 “Aunque pasen cien años, los rotos, los cholos o los gauchos no se convertirán en obreros ingleses [...] En vez de dejar esas tierras a los indios salvajes que hoy las poseen, ¿por qué no poblarlas de alemanes, ingleses y suizos? [...] ¿Quién conoce caballero entre nosotros que haga alarde de ser indio neto? ¿Quién casaría a su hermana o a su hija con un infanzón de la Araucanía y no mil veces con un zapatero inglés?” Escribía Juan B. Alberdi en *Elementos de derecho público provincial argentino* en 1853 (La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1917). Una visión muy diferente a la construcción nacional mexicana, por ejemplo, que creó sin prejuicios su paisaje identitario conformado por igual tanto por catedrales españolas como por templos aztecas.

de sus pecados ante el mundo, para, cual *gattopardo*, continuar ejerciéndolos.

¿Qué amor por el otro puede surgir de quien somete a otros, insensiblemente?

François Truffaut, otro francés, filmó *El niño salvaje* en 1970. Película de ficción inspirada en la historia de Víctor de Aveyron, un niño que en el siglo XVIII fue encontrado en los bosques cerca de Toulouse, donde aparentemente había vivido toda su infancia. La película avanza mostrando el absurdo de todo el conocimiento civilizado frente a la sabiduría simple de la naturaleza. Los médicos elucubran razonamientos de comedia frente a la belleza de un niño que, con melosa fotografía cinematográfica, observa la luz de una vela en medio de la oscuridad. El mismo Truffaut actúa en la película encarnando a uno de los doctores que estudia al niño; mostrando quizás su propia autoconciencia de ser francés eurocéntrico y su propio absurdo, una autoconciencia de clase que se repetirá más explícitamente como actitud en muchos documentales; una actitud de autores en busca de redención, que no se privan de exhibir su lucidez y sensibilidad al exponer sus defectos, antes de que otros se los señalen. Jean Rouch, también francés, había realizado experimentos de co-participación autoral con sus personajes, otro modo de redimirse, a través de la ficcionalización compartida, frente a sus queridos salvajes. La lista podría continuar. También se podrían enumerar otros desarrollos de esta buena conciencia y sus intenciones de curar las heridas que sus propios países ejercieron sobre sus objetos de estudio. Otros países, otros otros.

Si la culpa europea se redime frente al salvaje mitificando África, India y Latinoamérica, o en sus propias ciudades tomando la forma de inmigrante, *quinqui* o *yonqui*, ¿dónde despliegan su culpa los cineastas argentinos?

Las primeras películas de Jorge Prelorán fueron financiadas por un millonario estadounidense que era fanático de los gauchos. Pasó de documentales costumbristas, que bien podrían haber lucido como un cuadro étnico en el blanco living del millonario, a diseñar estrategias de respeto para filmar la intimidad de sus retratados. Muchos de sus títulos son herederos de la tradición literaria de Malinowski y

quizás hasta del mismo Flaherty; abundan los nombres de pila y las zonas geográficas.

El cine militante, desde *Tire dié* (Birri, 1960), pasando por *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Vallejo, 1968-74) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD* (Gleyzer, 1974), y hasta las películas de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, tiene un punto de vista etnográfico memorioso, combativo, y denuncia las injusticias que su misma clase social inflige sobre sus oprimidos... Raymundo Gleyzer, llevó su intento de redención hasta la pura entrega y sinceridad de su muerte; mejor dicho, de su asesinato y desaparición en manos de la dictadura⁷. Pero en el sentido conceptual de este breve ensayo, todo el cine militante no deja de ser una forma más de redimirse y de pedir disculpas al salvaje, en nombre de nuestro propio linaje colonizador.

¿Es malo ejercer la corrección política desde la culpa personal o desde una culpa de clase?

Glauber Rocha y Ospina-Mayolo podrían ser, ya como ejemplos latinoamericanos, un ataque hacia sus propias clases biempensantes, a través de la lucidez etnográfica de Rocha y aquello de que “el pueblo es el mito de la burguesía”, o a través del panfleto irónico de la “pornomiseria” de Ospina-Mayolo. Ambos ponen en duda el concepto de “pueblo” (“pueblo” que bien puede ser “indio”, “gaucho” u “obrero”), pero terminan siendo, también sus propias producciones, materia prima de consumo *inteligente* europeo y norteamericano. Parecieran ser consumidos, más allá de sus pretensiones intelectuales y cínicas, solo como un modo más sofisticado de la culpa, en este caso, compartida con sus colegas caucásicos.

⁷ Quizás el obrero en revolución sea el salvaje que viene a atacar a sus burlistas como en el final de *Freaks* de Tod Browning (Estados Unidos, 1932). Gleyzer, como etnógrafo-guerrillero, es muy probable que haya abandonado su culpa de clase entregándose a la proletarización, una noción conceptual y de acción que en la época evocaba la capacidad de algunos individuos de clases acomodadas, para abandonar su origen y volverse proletarios. Un ejercicio etnográfico-ideológico que se evidencia en los panfletos cinematográficos que son fundamentaciones de acciones guerrilleras como el ajusticiamiento del sindicalista Rucci en *Los traidores* (Argentina, 1973), o en el secuestro expropiador del cónsul británico Stanley Silvester en *Swift* (Argentina, 1971) de Raymundo Gleyzer.

Esta tendencia culposa se extiende y llega hasta nuestros días con matices que van desde la fuerte aparición de la primera persona en los documentales⁸, con su sentido de autoconciencia de clase como redención, pasando por la perfección compositiva de Pedro Costa y sus reminiscencias preloranianas para que la cámara no se interponga entre él y sus retratados, hasta el otro extremo con películas como *El Etnógrafo* (Rossel, Argentina, 2012), en donde el cámara es invisibilizado y un inglés se instala en la selva salteña, se casa con una india originaria, aprende wichi y tienen sus hijos, los cuales hablan español, inglés y wichi; una película que parece retratar un personaje que encarna al *buen ser humano*, y que tiene una posición antropológica emparentada con las prácticas colonizadoras jesuíticas, que proponían la convivencia del catolicismo con las religiones de los pueblos originarios, ahora bajo el mando del rey. La progresía del siglo XV quizás pensaba, con buena conciencia, que lo mejor no era colonizar y desaparecer las culturas sometidas (como lo hubiese hecho con sinceridad Napoleón), sino colonizar y dejarlas mantener sus lenguas y religiones, aunque siempre a expensas de la cultura española: seis siglos de reflexionar e intentar una buena conciencia y una sensibilidad hacia los colonizados. Un sueño eterno.

El estudio de los salvajes y los diferentes tiene sentido en tanto después pueden mostrarse sus apuntes o sus registros en el ámbito de la clase observadora. A lo sumo, las buenas conciencias asumen la bestialidad del ser colonizadores y lo contradictorio de la civilización, y se preguntan cómo suavizar esa bestialidad, cómo comprenderla para ejercer una colonización más humana. *El etnógrafo* también es el título de un cuento de Borges. En ese cuento Borges inventa un personaje que consigue alcanzar el ideal etnográfico humanista, el de igualar su punto de vista al punto de vista del objeto de estudio, sin presupuestos. Pero al hacerlo, ya no puede contárselo a su civilización. El cuento de Borges desenmascara todo el absurdo

8 El brasileiro João Moreira Salles es un ejemplo célebre y evidente de esta autoconciencia. En sus películas, tanto en Santiago (Brasil, 2007) como en *No intenso agora* (Brasil, 2017), pareciera estructurar allí su fuerza política. La voz en off de los autores como cuaderno de notas etnográfico y como declaración de confesionario: una actitud similar a la de quienes analizamos obras practicando también autoconciencia redentora en nuestros textos críticos.

ético y conceptual de siglos de discusión y experimentos sobre el punto de vista y la culpa colonizadora, extendida más tarde también en la culpa cinematográfica⁹.

9 “En la universidad le aconsejaron el estudio de las lenguas indígenas. Hay ritos esotéricos que perduran en ciertas tribus del oeste; su profesor, un hombre entrado en años, le propuso que hiciera su habitación en una toldería, que observara los ritos y que descubriera el secreto que los brujos revelan al iniciado. A su vuelta, redactaría una tesis que las autoridades del instituto darían a la imprenta. [...] Previó, sin duda, las dificultades que lo aguardaban; tenía que lograr que los hombres rojos lo aceptaran como a uno de los suyos. Empezó la larga aventura. Más de dos años habitó en la pradera, bajo toldos de cuero o a la intemperie. Se levantaba antes del alba, se acostaba al anochecer, llegó a soñar en un idioma que no era el de sus padres. Acostumbró su paladar a sabores ásperos, se cubrió con ropas extrañas, olvidó los amigos y la ciudad, llegó a pensar de una manera que su lógica rechazaba. Durante los primeros meses de aprendizaje tomaba notas sigilosas, que rompería después, acaso para no despertar la suspicacia de los otros, acaso porque ya no las precisaba. Al término de un plazo prefijado por ciertos ejercicios, de índole moral y de índole física, el sacerdote le ordenó que fuera recordando sus sueños y que se los confiara al clarear el día. Comprobó que en las noches de luna llena soñaba con bisontes. Confió estos sueños repetidos a su maestro; este acabó por revelarle su doctrina secreta. Una mañana, sin haberse despedido de nadie, Murdock se fue.

En la ciudad, sintió la nostalgia de aquellas tardes iniciales de la pradera en que había sentido, hace tiempo, la nostalgia de la ciudad. Se encaminó al despacho del profesor y le dijo que sabía el secreto y que había resuelto no publicarlo. —¿Lo ata su juramento?— preguntó el otro. —No es ésa mi razón— dijo Murdock. —En esas lejanías aprendí algo que no puedo decir. —¿Acaso el idioma inglés es insuficiente? — observaría el otro. —Nada de eso, señor. Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad. Agregó al cabo de una pausa: —El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos. El profesor le dijo con frialdad: —Comunicaré su decisión al Concejo. ¿Usted piensa vivir entre los indios? Murdock le contestó: —No. Tal vez no vuelva a la pradera. Lo que me enseñaron sus hombres vale para cualquier lugar y para cualquier circunstancia. Tal fue, en esencia, el diálogo. Fred se casó, se divorció y es ahora uno de los bibliotecarios de Yale”. Borges, Jorge Luis, “El etnógrafo” [1969]. En *Obras Completas*, vol. II, pp. 419-420.

II. César González y el gramófono

La vida moderna post-industrial, donde se produjo un extraordinario éxodo de la gente de campo hacia las urbes, podría haber sumado un nuevo objeto de estudio: *el obrero*. Ya no solo el indio y las culturas precolombinas que subsisten en las fronteras territoriales argentinas serían la fascinación de antropólogos y documentalistas, sino también los habitantes de las zonas industriales de la ciudad. *Juan de Talleres Oeste* podría haberse llamado una película que retrate a los obreros de este barrio cordobés, que lleva ese nombre porque en él se ubicaban los talleres ferroviarios de una época esplendorosa de la industria argentina. Pero durante los gobiernos peronistas de los años cuarenta y cincuenta, el obrero fue para la política de Estado, más que un objeto de estudio etnográfico, la figuración de la identidad nacional; fueron años en donde el *aluvión zoológico* se convirtió en el epicentro del poder socio-político. Pero este esplendor del salvaje que conquista la ciudad terminó con el bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955, en donde la fuerza colonial ejercida por las clases pseudo europeas argentinas, amedrentó de forma sangrienta a las mestizas, para devolverlas a la selva¹⁰.

La selva, en la ciudad, son las villas miseria. Y el documental social contemporáneo ha desarrollado, por igual, retratos de etnias alejadas de las grandes urbes y retratos de personas que viven en estas zonas de miseria dentro de las ciudades. En mayor o menor medida, siguen proponiendo una reivindicación de clase a través de *darle voz* a los desposeídos, y promulgan la sensibilidad y la responsabilidad del cine con la realidad. No es que crea que está mal ser sensible y responsable, por el contrario, la corrección política, aunque sea nacida desde la culpa, es mejor que la burla o que los genocidios. Tampoco pienso que esas películas no sean valiosas obras de arte, sino que —me parece entrever— el punto de vista nunca ha dado un giro, y siempre ha sido una herencia del colonialismo en el que se han erguido nuestras sociedades-observadoras. Algunos equipos de trabajo han desarrollado talleres en convivencia con villeros en las villas miseria (así como otros han realizado esos experimentos con

10 Argentina otra vez fiel a su tradición de voluntad colonizadora para con su propio territorio.

pueblos originarios), talleres en donde los villeros pueden aprender a filmar y a editar sus propias películas. Son trabajos colectivos que intentan sacarle al cine social el mote del punto de vista de clase, dándole la cámara a los villeros para que se filmen —lo que se llama en ciertos estudios críticos *autorrepresentación*. Se cree que así podría eliminarse la mirada miserabilista, o denunciadora, o redentora, pero en realidad el propio taller que promueve esa práctica está recortando o persuadiendo la realidad de esos filmadores villeros. El mecanismo no permite la aparición de un autor, porque un autor debería rebelarse contra esos talleristas, incluso también contra quienes escribimos sobre ello, y faltarnos el respeto en un acto primigenio de libertad.

¿Qué podría hacer un villero con una cámara?

Hace algunos años apareció en el panorama cinematográfico argentino César González, un autor nacido y criado en una villa¹¹; preso por delincuencia callejera, sufrió en carne propia no solo el hambre, sino también la frustración que se vive en la distancia que se abre entre los carteles publicitarios con objetos de consumo a la venta que invaden todo el paisaje sonoro y visible, y la posibilidad real de acceder a ellos. En algunas entrevistas o conferencias a donde González ha sido invitado, el director habla con resentimiento¹² acerca de la mirada estigmatizadora y miserabilista que tienen las películas hechas por las clases que no son clases villeras, sobre la villera. *César de la Villa Miseria*, podría llamarse la película de un gran etnógrafo. González se autodenomina “cineasta de origen plebeyo” en sus redes sociales. Su irrupción cinematográfica en el hábitat de las clases medias y altas, produce inquietud. Hay quienes quieren cuidarlo y otros que lo rechazan, así como hay quienes decimos, co-

11 González cuenta en alguna entrevista que su voluntad autoral no se gestó en un taller audiovisual, sino mientras estuvo detenido en el Instituto Belgrano de Buenos Aires y participaba de los talleres de Patricio Montesano, un mago que les hablaba de Rodolfo Walsh, el Che y los invitaba a reflexionar sobre la desigualdad social.

12 El resentimiento es una emoción comúnmente desprestigiada por el sentido común. En este texto se utiliza tratando de resignificarlo, con pluma queer, para disputarlo y convertirlo en fuerza que promueva una transvaloración, un punto de vista de clase, satírico, emparentado con el del anarquista Jean Vigo en *A propósito de Niza* (Francia, 1930).

rectamente, estar interesados en su mirada y no en su origen de clase. En cualquier caso, parece que lo tratáramos como si fuera el nuevo niño salvaje, uno que no viene de vivir doce años en el bosque francés alimentándose de bellotas, pero que tiene un todavía más fuerte potencial exótico: sabe filmar y editar películas. Le tomamos medidas, lo pesamos, lo sometemos a tests de inteligencia. Quizás podamos determinar con alegría y alivio, que el niño González es un villero inteligente y valioso¹³. Pero el bien-pensar etnográfico y cinematográfico parece festejar otra cosa: el punto de vista privilegiado de González, que podrá representar la villa miseria en el cine, sin el miserabilismo o la culpa a la que estamos acostumbrados, y ser el perfecto denunciador de su propia clase.

¿La villa filmada y editada por un villero está más cerca de la villa verdadera?

“Más importante que conocer es comprender”, citaba Beatriz Sarlo a Susan Sontag en un ensayo que afirma que la experiencia en primera persona no garantiza un testimonio ideal, más verdadero que el de quien no tuvo la experiencia. Se le da una garantía y autoridad exagerada “al que estuvo allí”, cuando quizás no tenga la suficiente distancia etnográfica como para poder pensar lo que vio, y elucubrar una interpretación sin estar mediada por apasionamientos enceguedores. Pero pienso que, tal vez y, por el contrario, precisamente en ese apasionamiento González podría encontrar una clave novedosa en cuanto a punto de vista y clase social: filmar etnográficamente y con resentimiento, a las clases altas; una tribu urbana que rehúye de las cámaras de registro.

El resentimiento de González podría darle una nueva energía creadora y política capaz de llevarlo a mirar a los burgueses como si fueran ellos los salvajes caricaturizados: viven en casas blancas y ha-

13 Como ocurría en Ciudad de Dios (Meirelles, Brasil, 2002), donde el protagonista pasaba de villero a hípster con épica de meritocracia. “Te pasean como un objeto exótico, mientras dicen: acá tienen un pibe que se recuperó del delito”. González, César, en “César González, poeta y cineasta: «La cárcel me enseñó a leer miradas»” (entrevista por Lila Glass), La quinta Pata, 2018, <http://la5tapata.net/cesar-gonzalez-poeta-y-cineasta-la-carcel-me-enseño-a-leer-miradas/>, accedido el 19/11/2019.

blan todo el tiempo de dinero, de espíritu emprendedor, y son progresistas en el mejor de los casos, mostrándose como empresarios con sensibilidad social porque dan de comer a cientos de familias (poco emprendedoras).

Porque es un error de narcisismo colonial creer que lo etnográfico solo está en *conocer*, *darle voz* o producir encuentros sentimentales con los marginales: una de las tendencias del cine contemporáneo argentino son directoras y directores de clases acomodadas que filmamos a nuestras propias familias o entorno, otros que realizan ficciones con sus amigos que hacen de sí mismos o de personajes parecidos a sí mismos. Todas estas películas son documentales etnográficos de su propia clase social¹⁴, con un nivel de punto de vista con las mismas características que el de González sobre su entorno: Gastón Solnicki podría ser, por ejemplo, en su documental *Papiro-sen*, y dicho con pluma caricaturizadora, un burgués filmando a la burguesía. Con otros ejemplos como el suyo, está superpoblada la historia del cine. Es decir, que desde el inicio del cinematógrafo la burguesía se ha filmado a sí misma tanto como ha filmado a las etnias o clases que sometía, pero lo que no se ha visto todavía es un villero filmando a los burgueses.

González filma en sus películas la sordidez de la pobreza, la sensibilidad y el amor, y también el accionar policial dentro de las villas, poniendo su energía y su mirada en el mal encarnado en hombres armados hasta los dientes que irrumpen en las villas como si se tratara de una ocupación militar. Con una mirada muy aguda y personal, pero que para poder acceder a festivales y muestras y llamar la atención de críticos y programadores, es una mirada que tiende a

14 El documental en primera persona *La sombra* (Argentina, 2015), de Javier Olivera, tiene un párrafo excéntrico, diferente a estas ficciones-autoetnográficas: presenta su punto de vista como un absurdo, su mirada con humor chapliniano sobre sí mismo, al recordar que en su millonaria casa de la infancia, el único contacto con la realidad exterior y la sensibilidad social, era a través de las empleadas domésticas contratadas por su familia. Quizás el mismo humor de Fitzcarraldo (Herzog, Alemania, 1982), cuando Klaus Kinski navega por el río Amazonas vestido de gala, con traje blanco impecable, haciendo sonar ópera en toda la selva con su gramófono. O como esa familia colonial francesa en *Apocalypse now* (Coppola, Estados Unidos, 1979), que vive sosteniendo todos sus modales elegantes urbanos entre animales salvajes, el calor penetrante y bajo la amenaza del Vietcong.

parecerse a la mirada de cualquier progresista de clase acomodada; lo que sí conmueve e inquieta al mismo tiempo, es que podemos sentir que debajo de esa mirada, en su caso, hay una energía rencorosa que podría convertirse en lucidez creadora y rupturista. Quizás ya no debería filmar solo policías en acción, puesto que la policía es solo el perro guardián de las clases acomodadas, y González, cuando habla, no parece tener ninguna simpatía por las clases acomodadas. Podría observar y filmar el comportamiento de las clases altas como lo han hecho históricamente con él, es decir, como si observara el comportamiento de animales salvajes en su hábitat. Lo revolucionario sería un villero filmando la cotidianidad de la burguesía con cinismo, burla o compasión, al borde a veces del miserabilismo.



Sentido de una contienda Sobre *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán

Laura Arese

Un breve escrito de Patricio Guzmán, fechado a finales de los noventa, recoge un hilo de reflexión que, aunque permite recorrer toda su obra, tiene un reconocible origen en los debates latinoamericanos de los sesenta y primeros setenta, años de su temprana formación como documentalista:

Desde su aparición, las obras documentales han sido formas de representación y nunca “ventanas de la realidad”. Un documental no es una “fotocopia” de la realidad sino más bien una interpretación de la misma. [...] Superada esta falsa polémica (objetividad contra subjetividad) ahora existe un mayor espacio de libertad para que los autores sigan defendiendo algo mucho más importante: el nivel ético del documental, es decir, luchar para que siga siendo un “instrumento de la ciudadanía”, un instrumento de “utilidad pública” (un derecho del ciudadano)¹.

El fragmento alude a los términos de una polémica de gran vivacidad en los albores del Nuevo Cine Latinoamericano, que hoy parecen haber perdido su actualidad. Se trata de la discusión sobre el particular vínculo entre el documental y el cine político o, para decirlo de otra manera, la politicidad transformadora del cine documental. Distintos referentes de la época destacaban la potencialidad del documental frente a la ficción, en el horizonte de los desafíos que debe asumir un cine revolucionario. Fernando Birri, Carlos Álvarez, Pino Solanas, Julio García Espinosa, se expresan en ese sentido: en las coordenadas actuales trazadas por las urgencias de un cine que no puede sino ser político, el documental tiene cierta potencia especial —cierta prioridad incluso, en relación a la ficción—, no sólo por su relativa sencillez técnica que se adapta mejor a la escasez de los recursos disponibles, sino también por su mayor proximidad al re-

¹ Guzmán, Patricio, “Los autores y la subjetividad”, en Patricio Guzmán [página web], <https://www.patricioguzman.com/es/>, accedido el 20/12/2019.

gistro a la realidad². García Espinosa, refiriéndose no sólo a él mismo sino al NCL, afirma: “es una suerte, sin duda, haber nacido al mundo de la imagen con un carácter documental”³. Este nacimiento designa la novedad de una “actitud ante la vida y ante el cine”, una actitud que es una vocación de “autenticidad”, frente a la “falsedad” de una gran parte de la ficción del cine mainstream y de los países centrales.

Esta afirmación de la prioridad del documental, que parece depender de una epistemología ingenua según la cual existiría la posibilidad de un acceso inmediato a la realidad que el documental, a diferencia de la ficción, viabilizaría más inmediatamente, adquiere un sentido particular —y actual— si se la resitúa en la perspectiva que Guzmán sugiere en este fragmento. El cineasta afirma allí que todo documental es una interpretación de la realidad, no es una fotocopia, pero en cuanto interpretación tiene una dimensión ética que es también su dimensión más honda. Es decir, como interpretación, el cine documental le debe algo a aquello que retrata: ser justo con la imagen que produzca. De este modo, el documental concierne especialmente a la urgencia del cine político, no porque sea capaz de una imagen más real, más fidedigna que la ficción, sino porque confronta directamente con el hecho de esta interpretación y su íntima dimensión ético-política. Guzmán desplaza de este modo el foco de la impugnación posmoderna de la pretensión autoritaria de obtener un acceso a lo real, para poner de relieve algo que su filmografía siempre presupone y repone como problema: que en el documental se trata no de conocer un objeto, sino de relacionarse (como cineasta y como espectador*s) con un sujeto; que el documental nunca habla sobre algo, habla de y con alguien o alguno/as. En otras palabras, designa en el cine una relación de la que se deriva una responsabilidad.

2 Cfr. Birri, Fernando, “El manifiesto de Santa Fé [1962]” (p. 3), Getino, Octavio y Solanas, Fernando, “Prioridad del documental [1971]” (pp. 461-463), García Espinosa, Julio, “Una imagen recorre el mundo [1975]”, (pp. 464-465), Álvarez, Carlos, “Postulados del tercer cine [1976]” (pp. 466-467). En Paniagua, Pablo Antonio (comp.) *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003; Getino, Octavio y Solanas Fernando, “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, *Revista universitária do audiovisual*, 15/09/2010, <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>, accedido el 30/11/2019.

3 García Espinosa, Julio, “Una imagen recorre el mundo” [1975], ídem.

Así, retomando la idea espinoseana de lo documental como una actitud que expresa una vocación de autenticidad frente a la falsedad generalizada, Guzmán sitúa en el corazón de la tarea documentalista una pregunta ético-política: ¿cuáles son las condiciones, las responsabilidades y los límites que impone esa relación que cada imagen documental entabla?⁴

Esta forma de la pregunta por la politicidad del documental permite poner en duda el alcance de las fuertes críticas que, como extensiones de la crítica a la ilusión de una supuesta auto-transparencia de la sociedad liberada del ideario marxista tradicional, apuntaron a una presunta ilusión de transparencia cinematográfica en el Nuevo Cine Latinoamericano⁵. Desde esa perspectiva, la pregunta por la politicidad del documental en los sesenta, parece depender de la ilusión de la posibilidad de registrar al pueblo en sí, de alcanzar una captura sin mediaciones. Si todo es interpretación, entonces ¿por qué seguir preguntándonos por los límites y posibilidades del cine como mediación específica, entre un pueblo, el cineasta, l*s espectador*s? Sin embargo, esos límites y posibilidades son urgentes y el explorarlos en clave ético-política, evita la prevalencia de una recepción puramente estetizante de las películas. No se trata de aferrarse a una ingenuidad metafísica, sino de evitar la

4 Una inflexión particular de esta pregunta se expresa también en el fragmento citado. Despunta allí una sugerencia que puede parecer extemporánea al imaginario de los sesenta y setenta: la idea del cine como derecho. Sin embargo, Guzmán retoma en estas notas una idea del “Manifiesto de los cineastas de Unidad Popular”, donde se sostiene “11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos. [...] en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia”. Cineastas Chilenos Venceremos, “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad popular”, en Mouesca, Jacqueline, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno* (1960-1985), Ediciones del litoral, Santiago de Chile, 1988. De entre los más conocidos manifiestos del cine militante de la época, este es el único en el cual se habla de un “derecho al cine”, singularidad que merecería ser explorada con detenimiento. Esto quizás no sea extraño en el país que eligió el camino democrático hacia el socialismo.

5 En esta dirección se expresa por ejemplo Frías, Isaac León, *El Nuevo Cine Latinoamericano* de los '60-'70, Universidad de Lima – Fondo Editorial, Lima, 2013, p. 181.

disolución de una pregunta central —la pregunta por lo popular—, que es tanto más significativa si se asume la opacidad constitutiva de todo proyecto emancipatorio.

A partir de este marco es posible extraer algunas referencias para volver a pensar *La Batalla de Chile*. Guzmán indica que para que esa relación, ese encuentro entre sujetos que es todo documental dé lugar, no a una verdad, pero sí a una comprensión o un sentido atesorable, el cineasta debe asumir un conjunto de opciones orientadas por un compromiso ético-político. En *La Batalla de Chile* no se trata sólo de representar al pueblo, sino al pueblo dando su gran batalla, con la complejidad de que resultó ser una batalla perdida. ¿Qué tipo de opciones narrativas son capaces (todavía hoy) de hacer justicia a la vastedad de la contienda, a sus contradicciones, a sus triunfos a pesar del fracaso, a sus dilemas, a sus posibilidades latentes, no realizadas? ¿Qué clase de opciones formales permiten (aún) reconocer con justicia aquello que fue y lo hacen presente sin reseca su elemento vital? Orientarse por estas preguntas para volver a ver una de las piezas documentales más importantes del NCL, sugiere ensayar un esfuerzo por detectar en ella esas opciones narrativas y formales, rastreándolas no en las declaradas intenciones del cineasta o en sus fuentes, sino en la obra misma. Lo que sigue son notas orientadas por esta inquietud.

I. Análisis y contemporaneidad

A comienzos de 1971 Patricio Guzmán vuelve a Santiago luego de una estadía de formación y trabajo en España, donde había producido sus primeros cortometrajes. Designado por Miguel Littin en *Chile Films*⁶, decide avocarse a producir sobre el Chile contemporáneo. El material de La batalla de Chile fue recogido para tres largometrajes documentales de ese período que finaliza con su exilio en 1973: *El primer año* (de 1972, sobre el primer año del gobierno de Allende), *La respuesta de octubre* (aparecida el mismo año, retrata el conflicto creado en torno a la huelga de transportistas conocida como “Paro

6 Empresa estatal chilena de promoción del cine. Allí Guzmán asume a su cargo un “Taller de Cine Documental”, parte de un proyecto experimental de formación para realizadores.

de octubre”) y lo que iba a ser una película sobre el tercer año de la Unidad Popular en el poder, rodada a lo largo de 1973⁷. Este último registro acompaña a Allende hasta su caída a manos del golpe y se interrumpe con la huida del país de todo el equipo, excepto del camarógrafo Jorge Müller, hoy desaparecido⁸. En el exilio, la película sobre el tercer año es descartada y el material es montado con vistas a abordar todo el gobierno de Allende desde el punto de vista de la contienda entre el poder popular y sus enemigos. El resultado es la trilogía compuesta por: *La insurrección de la burguesía* estrenada en 1975, *El golpe de Estado*, de 1976 y *El poder popular*, de 1979. En Chile, las tres son proyectadas por primera vez a ocho años del fin de la dictadura pinochetista, en 1997.

En distintas entrevistas⁹, Guzmán narra con detalle las vicisitudes del rodaje durante 1973. Cuando los integrantes del equipo co-

7 Esto fue señalado por Arnal, Ariel, “El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile»”, *Boletín americanista*, n° 66, 2013, p. 64. Durante esta época, Guzmán también se propone realizar una ficción de contenido político sobre Manuel Rodríguez, prócer de la independencia chilena. El proyecto fracasa, después de atravesar distintas dificultades. Cfr. Guzmán, Patricio, “Hacer la memoria de Chile” (entrevista por Pedro Sempere), *Araucaria de Chile*, n° 11, 1980.

8 Antes, Guzmán es internado por dos semanas en un campo de concentración en el Estadio Nacional. La primera estación del exilio es Francia, donde el cineasta no consigue financiamiento, por lo que decide buscar apoyo en Cuba. Allí realiza finalmente el montaje. Sobre esto afirmará más tarde: “Si hubiésemos terminado la película en Amsterdam, en París o en Venezuela, hubiera sido una película muy inferior a los resultados conseguidos. Porque [ella] se debe también a la influencia que la Revolución cubana ha tenido en nosotros”. Guzmán, Patricio, citado en Institut Valencià de Cultura, “La Batalla De Chile (I): La Insurrección de la Burguesía”, cuadernillo de la sesión 11 de Básicos de Filmoteca. *El Cine Documental*, 14/04/2016, <http://ivac.gva.es/banco/archivos/11-la-batalla-de-chile-1.pdf>, accedido el 30/11/2019.

9 Cfr. Guzmán, Patricio, “La Batalla de Chile: acción, movimiento, lucha de clases y ocaso de una revolución” (entrevista por Natacha Scherbovsky) *La Tinta*, 24/05/2017, <https://latinta.com.ar/2017/05/la-batalla-de-chile-accion-movimiento-lucha-de-clases-y-ocaso-de-una-revolucion-/>, accedido el 30/11/2019; Guzmán citado por Suárez López, Joaquín, “[Cine Crítico] La batalla de Chile”, 24/01/2012, <http://www.redroja.net/index.php/cultura-critica/689-cine-critico-la-batalla-de-chile>, accedido el 30/11/2019; Guzmán citado por Mouesca, Jacqueline, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile*, op. cit., p. 79.

menzaron a salir a registrar los agitados días de aquel tercer año, ven sus capacidades de registro sobrepasadas por los propios acontecimientos. La ilusión del “simple registro” se rompe en la experiencia (y no por obra de pruritos pos-metafísicos). Al terminar cada día de filmación, se enteraban de que habían estado en el lugar equivocado, porque algo había ocurrido en otra parte que quizás era más o igualmente importante. Decidieron entonces diseñar un esquema analítico que les permitiera orientarse¹⁰. El esquema identificaba los nudos centrales que organizaban los conflictos —uno económico, otro político, otro ideológico— y modos narrativos posibles para cada dar cuenta de cada uno —por casos, por confrontación de contrarios, cronológicamente. Así, la película se elaboró conscientemente a partir de un esquema de análisis e interpretación. La forma con que el equipo decidió acompañar el año más difícil del gobierno popular, no fue la celebración, el panfleto o la provocación. La urgencia que se imponía, tanto mientras se filmaba, como durante el montaje en el exilio, no era celebrar ni movilizar a las masas (que ya estaban movilizadas durante el registro). La prioridad —insiste Guzmán en las entrevistas— era analizar, comprender, revisar, ordenar los acontecimientos y reconfigurar su sentido. Esta renuncia a la función de conscientización normalmente asociada al documental político en el NCL, se destaca en la comparación entre *La batalla de Chile con El primer año*. Por esa renuncia, a pesar de que expone una batalla, la película no está completamente ganada por la tonalidad épica ni la voluntad de afirmación.

Este espíritu analítico, que busca recoger, reconectar, comprender los hechos en complejidad, se expresa a través de diferentes opciones formales. La más obvia es el narrador extra-diegético, que habla en un presente-pasado o un presente histórico. La voz en *off* introduce como perspectiva orientadora del* espectador* la posición de quien observa lo que sucede sabiendo ya su final, y produce así un efecto de distanciamiento en relación a lo narrado¹¹. Además,

10 En la entrevista con Natacha Scherbovsky (op. cit.), Guzmán destaca la importancia de los contactos con la prensa y, en particular de la revista Chile hoy, dirigida por la intelectual marxista Marta Harnecker, en la elaboración de este marco de orientación para organizar el registro de los acontecimientos.

11 En la primera versión de la segunda parte, *El golpe de Estado*, la voz la hace una persona con acento español, que incluso profundiza más esa

la austeridad de recursos expresivos y su uso preciso cuando aparecen, contrasta con la estética del *shock* propia de algunos referentes del cine militante de la época. Llama la atención, por ejemplo, la casi completa ausencia de elementos sensibilizadores clásicos, como la música extra-diegética, centralmente en las dos primeras partes. Una sutil melodía aparece en *El poder popular*, la tercera parte, aunque discretamente. Es una versión en quena de la marcha de la Unión Popular, “Venceremos”. Ariel Arnal señala que el recurso se utiliza con moderación en ciertos pasajes donde se busca subrayar un pequeño triunfo del poder popular¹².

Por otro lado, cabría entender además que la introducción de elementos vinculados a la sensibilidad en el final de la trilogía, dedicado como indica su título al poder popular, tiene que ver con que es parte de su tarea dar cuenta de la afectividad popular activada durante el proceso de radicalización del conflicto. El momento central de este retrato afectivo es el recital de Quilapayún y su interpretación de la canción “La batea”. Las voces y danzas de una multitud que acompaña en concierto ponen en escena una experiencia de felicidad colectiva, una afectividad no medrosa pero tampoco sacrificial, gozosa y arrojada. Hay algo de esa afectividad política que precisa ser comprendido. En continuidad con “La batea”, puede ser escuchado el obrero que, hacia el final de *El poder popular*, explica a su entrevistador, que está dispuesto a morir por Allende: “miedo yo no tengo [...] si yo muero por algo quiero morir defendiendo la causa nuestra, como obrero que hemos sido explotado toda la vida nosotros”¹³. El atento trabajo con la sensibilidad revolucionaria en formación desplegado con austeridad a lo largo del film, permite que

distancia. Luego, durante la digitalización de la película, Guzmán le incorpora de nuevo su propia voz. Según señala Arnal (“El cine como fuente para la historia”, ídem.) esta traducción del relato implica también una reescritura del guión, aunque no sustancial, pero que busca adaptarse a un vocabulario más cercano al tiempo presente. El intérprete sugiere que estos cambios, que modifican y atenúan las marcas que establecen distancias entre la película y lo narrado, quizás se deban a una reflexión del cineasta sobre las implicancias del documental como lectura del tiempo y en el tiempo.

12 Cfr. Arnal, Ariel, “El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile»”, *ídem*.

13 Cfr. *El poder popular*, 00:59.

esa disposición a la muerte gane inteligibilidad para un* espectador* actual acostumbrad* al rechazo por principio de todo lo que en política se parezca a una vocación auto-sacrificial. Así, los recursos sensibles contribuyen a captar una dimensión también sensible de la lucha, que permite comprenderla.

Por otro lado, da cuenta de este espíritu analítico el hecho de que, si bien el texto de la narración en *off* cuenta con pasajes explicativos, el film no sucumbe a la explicación y evita la linealidad de la cronología, cuya tendencia natural es sugerir derivaciones causales. La cronología, en efecto, no es el principio de estructuración de las tres partes; aunque con solapamientos parciales y no completos, las tres vuelven sobre los mismos hechos. Esta decisión desplaza el mero registro de los sucesos en favor de un abordaje desde tres puntos de vista distintos: la base social del golpe —la burguesía— en la primera parte, el poder militar y la arquitectura institucional del golpe en la segunda, y el poder popular en la tercera. Especialmente esta última evita la exposición cronológica para abocarse a la reconstrucción de la trama configurada por los hilos históricos que se entrecruzan en el 1973 chileno. Así, desde distintos ángulos se compone una imagen no causal ni lineal de un conjunto deliberadamente reconstruido con la intención de comprender.

La aproximación a los hechos que propone la película evita, por otra parte, una relación pedagógica con el/la espectador*. No hay en *La batalla de Chile* el exceso de didáctica que críticamente se ha señalado a parte del NCL. Desde la perspectiva de esa crítica, el llamado a empuñar la cámara como “arma de combate”¹⁴, recurrente en este movimiento, produce un paradójico acercamiento al cine opresor a través de la relación asimétrica entre una vanguardia, que sabe y explica, y un pueblo que no sabe y debe ilustrarse acerca de sí mismo y la verdad de su mundo¹⁵. Más allá del efectivo alcance de esta

14 Cfr. Álvarez, Santiago, “Arte y Compromiso [1968]”. En Paniagua, Pablo Antonio (comp.) *Cine documental en América Latina*, *idem*.

15 Esta crítica es en parte asumida, por ejemplo, por León Frías en relación a algunos referentes del NCL, Frías, Isaac León, *El Nuevo Cine Latinoamericano de los '60-70*, *idem*., pp. 94, 111, 180-181, 195; y en Silva Escobar, Juan Pablo, “El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 17, julio de 2011, pp. 1-21.

crítica y sus posibles matices, en efecto, un importante interrogante inaugural del NCL remite a esa dificultad: ¿cómo producir un cine popular que se sustraiga a la reposición de la pedagogía opresora?

La Batalla de Chile en cierto modo escapa a la dificultad por el hecho de que se filma en el propio proceso revolucionario. La película no aspira a lograr una “toma de consciencia” ni se construye como un llamado a la acción, en parte, justamente porque se rueda durante el proceso de radicalización acelerada de las posiciones políticas en el campo popular, y se monta, como dijimos, en el exilio, ante el paisaje del “después de la batalla” donde la necesidad central es comprender y comunicar lo sucedido. Así, no es Guzmán y su equipo quienes logran sortear el problema pedagógico, es la realidad la que, por un momento, disuelve el problema como tal.

En este marco, si bien hay premisas que son básicas y que el film transmite sin lugar al equívoco (por ejemplo, que la derrota de Allende fue la derrota del pueblo y se debió al poder de las fuerzas conservadoras), la trilogía, especialmente en su tercera parte, no deja prevalecer el tono aseverativo y la monumentalización de sus héroes populares. L*s protagonistas del poder popular no están estilizados sino expuestos en cuanto actores, en su fragilidad y potencia frente a la historia. Se recorren así tanto sus gestas como sus vacilaciones, sus triunfos a pesar de los fracasos y los dilemas irresueltos que se fueron configurando al interior del conflicto. El/la espectador* atent* recorre un complejo espectro problemático desplegado a medida que avanza la narración. El mejor ejemplo de esto es aquella pregunta central que el film explora sin resolver y que todavía resulta inquietante: la pregunta por la opción por las armas. ¿La batalla no se perdió, justamente, porque era la batalla de “un pueblo sin armas”, como afirma el propio título? ¿No debe buscarse allí una fragilidad fatal del proyecto allendista de transición democrática al socialismo?

Ahora bien, la prevalencia del espíritu exploratorio e interrogativo, no celebratorio ni pedagogizante que sitúa a la mirada del* espectador* a cierta distancia analítica en relación con los hechos, se compone de manera particular con ciertas opciones formales que provocan una experiencia de involucramiento o “estar en” la escena de los acontecimientos. Se trata de un efecto de cercanía que produce una mirada histórica capaz, paradójicamente, de preservar

cierta experiencia de “contemporaneidad”. Dos son los rasgos de la película que contribuyen a este singular contrapeso a la distancia: la renuncia al material de archivo y otras “imágenes mediadoras”, por una parte, y el privilegio del plano secuencia por sobre el montaje, por otra.

Prácticamente todo el material que compone *La Batalla de Chile* son imágenes filmadas por el equipo *Tercer Año* (nombre que adoptó el equipo de Guzmán por su último proyecto, no realizado). Incluso cuando recupera noticias televisivas, el equipo prefiere las imágenes tomadas por él mismo de los noticieros grabando la noticia en estudio y descarta las imágenes de la televisión. No sólo no hay aparición del archivo mediático, tampoco hay testimonios de activistas ya exiliad*s (con quienes Guzmán tuvo sin duda contacto en su propio exilio), ni entrevistas a historiador*s u otros especialistas que ofrezcan lecturas globales o comparativas (Marta Harnecker, por ejemplo, es una importante intelectual chilena que colaboró con Guzmán antes y después del exilio y que podría haber ofrecido algunas líneas de interpretación en este sentido). En suma, deliberadamente se evita la mediación de la memoria —tanto la mediática como la de l*s protagonistas— y del análisis especializado¹⁶.

La prescindencia de ciertas mediaciones usuales en el documental, permite reponer la condición del equipo de filmación de ser partícipes reales de los acontecimientos; subraya su posicionamiento

16 Hay algunas importantes excepciones a la regla de no introducción de material filmico de archivo: 1- las tomas del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen asesinado en el “Tancazo”, las cuales, como señalamos hacia el final, tienen un significado particular que justifica su introducción; 2- imágenes y audios relativos al día del bombardeo del Palacio de la Moneda que se han convertido en icónicas del golpe de Estado de Pinochet. Entendemos que su recuperación permite a Guzmán dialogar polémicamente con las representaciones por esa época ya mundialmente extendidas acerca del Golpe, a partir de la recomposición del sentido de estas imágenes que produce su introducción en el contexto de la película. 3- El debate televisado entre un joven del Partido Comunista y un señor mayor de la Democracia Cristiana. Quizás la justificación de esta introducción sea que permite exponer una oposición de contrarios que se presentaba con una vivacidad y una expresividad que el equipo no encontró en el material propio (pensemos no sólo en lo que dicen los dos interlocutores sino en la elocuencia de su expresividad corporal, en su tonalidad afectiva; irónica y desafiante de un lado, exasperada y rabiosa del otro).

físico y su compromiso real en el campo de la batalla. Se preserva así una experiencia de “estar en” y “ser parte de” los hechos que efectivamente atravesó el equipo. Sí, la voz en *off*, pero no los camarógrafos, ni reporteros y sonidistas, sabía más que l*s protagonistas de los hechos, y por eso las preguntas y la mirada con las que l*s interrogan son las decisivas del momento. Son intensamente contemporáneas.

Esta renuncia a las mediaciones tiene un correlato experiencial en el/la espectador*, que se ve reforzado por los largos planos secuencia que han sido celebrados como un rasgo sobresaliente de la película. Esos planos, largos a la vez porque se extienden en el tiempo y exploran con hondura el espacio, subrayan y provocan de otro modo el “estar en”. Aunque podrían haber sido cortados, dinamizados y pulidos por el montaje, los planos son conservados con poca edición y así legan algo de lo que parece destinado irremediablemente a desvanecerse con el fin de los acontecimientos: la experiencia de vertiginosa contemporaneidad. El efecto crudo de la cámara en mano no es el todo de este raro legado, ni su efecto indeseado (a veces los planos caen o van demasiado rápido porque el camarógrafo ha debido correr o se arrepiente repentinamente de detenerse en hacer foco en un rostro porque algo sucede en la asamblea o entrevista que produce un vuelco en la atención). Es posible entender esa preservación de la cercanía contemporánea como una elección más básica —de orden ético-político—, que La Batalla de Chile asume en relación al propio cine como testigo de la historia. Esta elección por los largos planos secuencia sugiere una exigencia para con el propio cine: para poder comprender una compleja trama histórica, la propia cámara tiene que volverse uno de los hilos que la componen. La cámara no sólo recoge múltiples miradas en asambleas, barricadas, reuniones callejeras; es, en cada escena, una de esas miradas¹⁷.

17 Pasolini ha destacado estos efectos del plano secuencia en oposición al montaje en el marco de un cine humanista y motivado por la comprensión de la realidad (que en este texto, está representado por el neorrealismo, en oposición al nuevo cine). En este marco, el plano secuencia expresa una perspectiva subjetiva y un tiempo presente que acercan al* espectador* a la realidad. Cfr. Pasolini, Pier Paolo, “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”. En AAVV, *Problemas del Nuevo Cine*, Alianza, Madrid, 1971, pp. 61-76.

Así, al tiempo que contrapesan cierta pretensión de omnisciencia que transmite la voz en *off*, los planos y la austeridad de mediaciones invitan al* espectador* a asumir una cercanía afectada en relación a los hechos; cercanía y afección que no anulan el análisis y la interrogación, sino que los posibilitan.

II. Testimonios y palabra política

Preservar cierta experiencia de contemporaneidad en relación a uno de los más grandes episodios de lucha social emancipatoria en Latinoamérica, es una rareza, si se tiene en cuenta aquel abismo histórico-político que, según Nicolás Casullo, separa el imaginario de las generaciones del fin de siglo de las de los sesenta y setenta. Lo que abrió tal abismo es el quebranto del marco de inteligibilidad que permitiría comprender los sentidos que movilizaban las subjetividades comprometidas con proyectos revolucionarios. Sugiere el filósofo que, por obra de la derrota de estos proyectos, y de los efectos profundamente despolitizantes de las dictaduras militares, el lenguaje con el que se expresaban aquellas luchas se ha vuelto opaco. En *Las cuestiones* el filósofo refiere al espacio que en la historia argentina media entre las décadas del sesenta y setenta y la actualidad, pero su reflexión podría aplicarse a hiatos históricos similares en otros países latinoamericanos. Sin duda, también a Chile, de lo cual presta testimonio lo que algunos han considerado una cuarta parte de *La Batalla: Chile, la memoria obstinada*, del propio Guzmán¹⁸. Dice Casullo:

El pasado negó su inteligibilidad crucial. Se distanciaron en abismo las dos épocas, se marginaron formas de un idioma político nacional que permitiese el diálogo crítico entre las décadas de 1960 y 1970 con las décadas de 1980 y 1990. Y eso no sólo por el terror dictatorial que lastimó psíquica y lingüísticamente el auto reconocimiento de un transcurso.

18 La película es de 1997. Ejercicio de memoria sobre la memoria, se trata de la crónica de una serie de reencuentros de Guzmán con quienes fueran protagonistas de *La batalla de Chile*, y un registro de reacciones de espectador*s contemporáneos que ven por primera vez la trilogía. Entre l*s jóvenes abundan el descreimiento, la conmoción, el extrañamiento y el asombro por algo que se descubre por primera vez.

Sino por lo que se precipita socialmente con el fracaso de un proyecto nacional de cambio histórico, a la manera de un Titanic que se hunde y arrastra política, ideológica y culturalmente un sentido de la contienda, de los actores, de lo popular y lo antipopular, de izquierdas y de derechas, de la nación, de lo que se disputa¹⁹.

Allí donde aparece, en *La Batalla de Chile* la palabra política se articula como acción y se detiene sobre las grandes encrucijadas de la coyuntura: ¿está bien la negociación con la democracia cristiana como estrategia?, ¿hay que profundizar el proceso de toma de fábricas, más allá del amparo legal?, ¿los “cordones industriales”²⁰ van más allá del gobierno, lo acompañan o deben considerarse parte de él? Estos problemas se entretienen con otros que se expresan en términos más generales: ¿cómo debe comprenderse el vínculo entre bases y dirigencia en un proceso de radicalización política?, ¿cómo pensar ese proceso cuando ese vínculo no se traduce en el de masas y vanguardia? Y, sobre todo, como decíamos, está la cuestión de la toma de las armas: ¿bajo qué circunstancias el camino constitucionalista debe ser puesto en suspenso?²¹ La Batalla de Chile no

19 Casullo, Nicolás, “Historia y memoria”. En Las cuestiones, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, pp. 229-273. Bastardillas son nuestras.

20 Los cordones industriales eran organizaciones comunitarias obreras que se formaron para apoyar al gobierno de Allende. Coordinaban tareas de trabajadores de una misma zona.

21 Esta, en particular, parece ser la pregunta central de la película y la trama sugiere una respuesta. La tesis que despunta es que, llegado cierto punto, las bases excedieron en radicalización política al propio poder estatal que en un principio las conducía. La excedencia del poder popular respecto de los canales institucionalizados, se muestra incluso con el apoyo de los obreros identificados con la democracia cristiana. En esta línea, entendemos la importancia del testimonio final de la película, un obrero que predice el final que efectivamente tuvo el gobierno: si no se toman las armas, afirma el entrevistado, advendrá un golpe. Podría entenderse que de este modo Guzmán expone una crítica interna al gobierno popular, recientemente derrotado, de parte de su propio pueblo. La exposición de ese posicionamiento, independientemente de si se lo comparte o no, es parte del “compromiso ético” de la película con su relato del que hablábamos al comienzo. Con todo, esa toma de postura no renuncia a otra dimensión de ese compromiso, quizás la más relevante para l*s espectador*s actuales y que destacamos hacia el final: exponer la grandeza del movimiento sin ocultar sus contradicciones, sus reveses, sus posibilidades no realizadas.

propone en abstracto estas preguntas, sino que las encuentra recorriendo la escena de conflicto en la que nacen. Ocupan esa escena no sólo las voces populares, sino también —sobre todo en las dos primeras partes— las modulaciones de la rabiosa oposición y aquella parte del pueblo que se plegó a ella. En la medida en que junto a sus protagonistas *La Batalla de Chile* repone esas preguntas, para l*s espectador*s actuales, el resultado es una rara pieza de preservación prematura de un lenguaje político que se formula y hace audibles los tonos y términos de una arqueologizada contienda. Cuando decimos lenguaje, también aludimos a su dimensión literal: la palabra “imperialismo” y “explotación” no aparecen como elementos de un marco teórico que requiere ser estudiado, sino que se hacen presentes en el modo en que l*s agentes se refieren y explican circunstancias concretas de sus vidas: “no llegan repuestos a causa del bloqueo imperialista”, explica un obrero. En suma, *La Batalla de Chile* hace audible un viejo lenguaje político porque permite ver el modo en que este configura prácticas, formas de hablar y comprender, dibuja esperanzas, descifra peligros, alimenta el arrojo.

Por otra parte, es notable también que, en la tercera parte —*El poder popular*— el portavoz central de la palabra política no son l*s dirigentes, sino las bases: obrer*s, campesin*s, “poblador*s” agrupad*s y no agrupad*s, algunas amas de casa. En proporción, la cantidad de tiempo que hablan personajes ignotos como esos —para quienes no es necesaria una leyenda que aclare su identidad, porque su simple estar en una fábrica o en la calle, ya da cuenta del lugar desde el que hablan—, es significativamente mayor que el de las grandes figuras públicas, como la del propio Allende. Por cierto, es llamativo que la elección de esas voces populares denota algunas limitaciones del esquema interpretativo con que *El tercer Año* se orientaba. Hay una fuerte identificación entre el pueblo y los trabajadores. Los entrevistados, en su gran mayoría varones, son filmados con frecuencia en sus puestos de trabajo, y sus discusiones giran en gran parte en torno a problemas vinculados a la producción. Una respuesta recurrente a la pregunta de cómo apoyar el proceso hacia el socialismo es, significativamente, “no abandonar el trabajo”. Aunque había movimientos diversos, como los estudiantiles y de mujeres²², por ejem-

22 El movimiento estudiantil, ligado a la cultura y a la discusión sobre

plo, un sesgo androcéntrico y economicista parece dejarlos fuera de campo.

Con todo, aún con sus sesgos y exclusiones, el hecho de que la película hoy produzca un efecto de reposición de la palabra política que, parafraseando a Casullo, contribuye a recomponer “un sentido de la contienda”, descansa en que esos personajes ignotos del pueblo son retratados *como agentes*. Una decisión central en este sentido —destacada con agudeza por Ariel Arnal²³— es evitar en todo momento subordinar sus palabras a la función de ilustrar tesis previamente formuladas por el cineasta, es decir, no utilizar los testimonios como “ejemplo audiovisual de los enunciados del narrador”²⁴. A su vez, la gran variedad de testimonios y los largos minutos dedicados a sus discursos dan cuenta de que no prima una voluntad de síntesis de lo que se percibe como una multitud de voces cuya riqueza reside, precisamente, en exponer más matices e inflexiones de las que podría transmitir el narrador *en off*. El cuadro complejo que conforma esa pluralidad —aún con sus exclusiones— permite atisbar lo que, en palabras de una de las entrevistadas, podríamos llamar cierta inteligencia colectiva. Las palabras y gestos que caracterizan los encuentros en los que campesinos y trabajadores urbanos expresan su alianza y dirimen sus conflictos, por ejemplo, son un destello concreto de esa inteligencia puesta en marcha.

La exposición de l*s protagonistas como agentes se logra también con la puesta en escena de las voces en su materialidad. No

socialismo en clave de reproducción cultural, y el de mujeres, vinculado a esa parte fundamental pero no paga de la producción que es la reproducción doméstica. Durante el gobierno de Allende se produjeron acciones y disputas en ambos frentes. En el educativo se intentó promulgar una reforma educativa llamada ENU (Escuela Nacional Única) que despertó la oposición de gran parte del estudiantado secundario y que, por presión de la Iglesia y militares, finalmente no se concretó. Los movimientos de mujeres permanecen activos y el gobierno produjo distintas medidas tendientes a la equidad jurídica y salarial, al tiempo que aparece la importante figura de Mireya Baltra como Ministra de Trabajo.

23 Arnal, Ariel, “El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile»”, *ídem*, p. 73.

24 Rodríguez, Ignacio “Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán”, *Imagofagia*, no 2, 2015, p. 4.

sólo escuchamos, también vemos a quienes hablan, y esa corporalidad no es un mero soporte de lo dicho, sino que tiene una potencia semántica propia. Así como no se limita a ilustrar la narración en *off*, especialmente en algunas escenas, la cámara además logra no repetir con la imagen la palabra de l*s entrevistados. Esto es en gran parte logro de la sutileza y avidez del camarógrafo Jorge Müller y su manera de yuxtaponer sonido e imagen. En las entrevistas la cámara abandona al entrevistado y busca otros encuadres; se demora en gestos fugaces, en objetos, personas que están en segundo plano, y ensaya así una especie de edición *in situ*, que produce distintos efectos expresivos. Por ejemplo, en una escena a un obrero se le pregunta su opinión sobre la coyuntura²⁵. La cámara no se detiene en él sino en un hombre que está detrás de él y que lo escucha y mira atento. El oyente está apoyado con un brazo contra una pared, su rostro es todo preocupación y atención por lo que dice el otro. No mira a la cámara. En su silencio se agolpan la consciencia de todo lo que estaba en juego, la dificultad del dilema político, la incerteza y por tanto también el arrojo. El gesto balancea y complejiza el énfasis y la seguridad con que habla el entrevistado; introduce un doblez que nos acerca más al nudo dramático²⁶. Otro momento en que el cuerpo toma un lugar central es cuando habla el presidente de la Sociedad de Fomento Fabril²⁷ y de la Confederación Única de Profesionales de Chile²⁸. El tiempo que se le dedica a este personaje incluye la manera en que pausadamente se presenta a sí mismo, aunque ese lapso podría haber sido ahorrado con una leyenda al pie en la edición. Interesa captar en esos segundos una gestualidad muy ordenada, cuidadosamente estetizada, que contrasta con las voces de obreros,

25 Cfr. *El poder popular*, 00:28 aprox.

26 Cuando se trata de representantes de la burguesía, en cambio, la cámara se mueve de otra manera. Por ejemplo, al comienzo de *El poder de la burguesía*, cuando se entrevista a una señora de buen pasar y opositora de la Unión Popular, la cámara se pasea indiscreta por los objetos de la casa, como buscando en esa materialidad un revés de las respuestas que la entrevistada ofrece. Arnal (op. cit.) ha destacado también este contraste.

27 Cfr. *El poder popular*, 00:11 aprox.

28 Cfr. *El poder popular*, 00:12:20 aprox.

campesinos y pobladores que intentan hacerse escuchar por encima de los sonidos del ambiente. De esta manera se retrata un contraste sensible muy expresivo. De un lado hay un “aparecer” que es desordenado, que se gana por arrebató y urgencia, sin vergüenza, pero también sin aplomo y demasiada preparación. Del otro están quienes saben aparecer con soltura y virtuosismo, para quienes el mundo de las apariencias es su natural dominio. De nuevo, el rescate de la corporalidad expuesta en la arena política, es parte de la preservación de la singularidad de l*s protagonistas como agentes de la historia. Esa singularidad es parte de lo que permite recomponer, insistimos con Casullo, “un sentido de una contienda”.

III. El cine en la historia

Uno de los motivos recurrentes que encontramos en el NCL, conectado con su pregunta por un cine popular, es un movimiento reflexivo que expone e interroga el propio dispositivo cinematográfico. El gesto reflexivo en muchos casos busca romper la ilusión de transparencia del cine del dominador (la ilusión de que existe una inmediatez entre espectador* y lo mostrado) e incita al* espectador* a tomar una posición crítica y activa en relación a lo que ve. En *El camino a la muerte del viejo Reales*, por mencionar una de las películas analizadas en los ensayos precedentes, en distintos momentos somos conscientes de la perspectiva y posición de quienes llevan la cámara, actitud que de algún modo interpela entonces nuestra propia toma de posición. O por poner un ejemplo clásico, *La hora de los hornos* de Pino Solanas (Argentina, 1968), otro gran documental del NCL, tematiza críticamente las imágenes filmicas, expone su carácter ideológico y genera una duda epistemológica en relación a los aparatos de cine.

En el caso de *La batalla de Chile*, no podemos decir que un movimiento reflexivo análogo sea central. Si bien se hace alusión a que los medios de comunicación en manos de la burguesía distorsionan la realidad, no hay un trabajo cinematográfico sobre esa distorsión, porque —como dijimos— esas imágenes no se utilizan. Tampoco se pone de manifiesto el propio artificio —el que utiliza *Tercer año*— como tal, aun cuando muchas veces veamos la cámara, al entrevis-

tador o el micrófono. Esas apariciones tienen más que ver con limitaciones técnicas (la cámara estaba enganchada al micrófono por un cable) que con una intención de exposición crítica. Además, cámara y micrófono no resultan discordantes con el estilo periodístico general que adopta el documental y por ello no son introducidos como medios de extrañamiento y autoreflexión, sino con naturalidad. Sin embargo, hay dos momentos en los que sí se expone y reflexiona tangencialmente sobre el quehacer cinematográfico. Aunque relativamente secundarios, vale la pena mencionarlos porque ambos sugieren una pregunta sobre el lugar del cine en la historia política de los pueblos. Esta es una pregunta que —de nuevo— fue central para el NCL y que no pierde actualidad.

El primero de estos momentos es el que relata la muerte del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, durante el intento de golpe frustrado que se conoce como el Tancazo. Henrichsen había ido a Santiago como corresponsal de un canal sueco, *Severiges Television*. El 29 de junio de 1973 es asesinado a metros de la Casa de la Moneda por el cabo Héctor Bustamante, uno de los militares sublevados bajo el mando de mando del Teniente Coronel Roberto Souper. La última toma que filma antes de morir es el disparo de su asesino. Mientras la cámara hace zoom, podemos ver cómo el militar empuña el arma, apunta y dispara. Gracias a la colaboración del propio gobierno e integrantes de *Chile Films*, la cámara es recuperada y llevada a Buenos Aires para su revelado seguro.

Las imágenes recorren el mundo con dos mensajes. Uno, el más obvio, es la denuncia contra el poder militar chileno, que meses después daría comienzo a la terrible dictadura pinochetista de casi doce años. El segundo, que nos interesa destacar aquí, es importante en particular para Guzmán y *Tercer año*. Tenía por contenido a un camarógrafo siendo partícipe de esa batalla. Las imágenes de Henrichsen eran la evidencia de que contar la historia jamás nos deja fuera de escena y que hay batallas que no admiten un narrador no involucrado²⁹. No por acaso, también a la memoria de Henrichsen está dedicada *La Batalla de Chile*.

29 Con algo de ironía Guzmán alude al hecho de que la pretensión del dispositivo cinematográfico de no ser parte de lo que sucede, es una ilusión que se paga muy caro: “A Henrichsen le ocurre algo muy extraño. Parece que

El segundo momento se encuentra en el final de la trilogía. En la última escena, aparece Patricio Guzmán entrevistando a un obrero. Es el único momento en donde vemos al cineasta de cuerpo entero, reconocible, junto a quien interroga (antes veíamos del entrevistador sólo un brazo, una cabeza tomada de atrás o el micrófono). La entrevista insiste en la pregunta urgente: “Dime una cosa compañero: ¿qué hay que hacer?” y recibe como respuesta una premonición de lo que pasaría: “si el gobierno no se desprende de ciertos compromisos, será liquidado”³⁰. Luego, y en un tono de voz más bajo, despreocupado del micrófono, escuchamos el término de la conversación. Es un intercambio breve, un saludo:

Guzmán: Nos vamos caminando, compañero. Nos vemos compañero, nos vamos viendo....

Obrero: Ojalá.... Y que salgamos adelante. Es ahora o nunca.

Las palabras de Guzmán se repiten de nuevo, y se superponen con la melodía dulce de “Venceremos”. Mientras las escuchamos, ya no vemos a ninguno de los dos. Vemos una llanura, una especie de desierto que parece anacrónicamente remitir a *Nostalgia de la Luz*. ¿Se volverán a ver? No lo sabemos. Parecen despedirse ellos mismos sin saberlo. *La Batalla de Chile* finaliza así con una toma que sitúa al

Henrichsen se siente protegido por la cámara. Algo que yo notaba también en Jorge Müller y en Bernardo Menz en el sonido. Cuando Bernardo tenía el micrófono puesto y oía a través de los auriculares y cuando Jorge miraba a través de la cámara, yo estaba entre los dos y pensaba: ¿cómo es posible que Jorge y Bernardo estén tan tranquilos en medio de una batalla callejera donde están cayendo piedras, piedras grandes a pocos metros? ¿Cómo es posible que Bernardo no tenga miedo en las situaciones callejeras? Bernardo grabó impactos de pedradas que caían a poco menos que a sus pies. Y Jorge seguía la caída de la piedra con la cámara, que pasaba por encima de nosotros a veces. Hay una situación extraordinaria que se produce cuando tú eres intermediario de los sonidos o de la imagen. Cuando tú ves el obturador pasando, el obturador nunca se deja de ver. Yo creo que a Henrichsen le pasó un poco esta situación, ¡porque hace un zoom a quien le dispara!” Guzmán, Patricio, “Hacer la memoria de Chile”, *idem*, pp. 142-143.

30 Nuevamente, la decisión de no apegarse a la cronología que ya señalamos, se expresa aquí como una rebeldía contra la derrota como última palabra. A pesar de lo que vaticinan los dichos del obrero, la imagen de Guzmán junto a él resulta un punto final de sentido muy distinto al que podría haber implicado la de la Casa de la Moneda destruida.

cineasta en el mismo cuadro que su protagonista, en la misma encrucijada con toda su incertidumbre. Esa despedida incierta sugiere el umbral histórico en el que no sólo l*s trabajador*s, también el cine político se encontraba: en el umbral de la pérdida de las condiciones de posibilidad de ese encuentro fugaz entre un pueblo y un cine.



Lo que está ahí y sus modos Reflexiones sobre *Nostalgia de la Luz* de Patricio Guzmán

Paula Hunziker

Cuando era niño, un gran búfalo de agua vivía en el solar vacío que estaba al final de nuestra calle, el que estaba lleno de hierbas que nadie nunca cortaba. Dormía casi todo el día e ignoraba a quienes pasaban por delante de él, a menos que se nos ocurriera detenerlo y pedirle una dirección. Cuando eso ocurría, se nos acercaba lentamente, levantaba la pezuña izquierda y señalaba la dirección correcta. Sin embargo, nunca decía qué señalaba, o hasta dónde debías caminar, o qué se suponía que debías hacer una vez allí. De hecho, nunca decía nada porque los búfalos de agua son así, detestan hablar. Todo eso era demasiado frustrante para la mayoría de nosotros. Cuando a alguien se le ocurría “consultar al búfalo”, nuestro problema solía ser urgente y requería una solución simple e inmediata. Al final dejamos de ir a verlo, y creo que poco después se marchó. En el solar solo se veía hierba alta.

Y es una pena, la verdad, porque cada vez que habíamos seguido su pezuña puntiaguda, habíamos quedado sorprendidos, aliviados o encantados con lo que habíamos encontrado, y cada vez nos hacíamos la misma pregunta: ¿cómo lo sabía?

Shaun Tan

La memoria es algo concreto. Aparece en los recuerdos. Uno la puede reconstruir con

muchas imágenes, con sonidos, con silencios.
Es un concepto concreto que aparece en el
interior de cada uno de nosotros. No tiene
dimensiones exactas. Puede ser tan grande
como un planeta o pequeño como una lágrima.

Patricio Guzmán

Es el modo de lo que está cerca, demasiado cerca, el de un sueño
callado que nos rodea, que está ahí ignorándonos o yéndose bajo
la amenaza de un para siempre, que destella por un instante y seña-
la, si sabemos preguntar, una dirección abierta a nuestras urgencias
simples e inmediatas?

Algo de esta idea, esto es, la idea de que el pasado está entre noso-
tros bajo formas que exceden el espacio de la representación vigi-
lante y diurna —allí, como “el cielo estrellado sobre mí” que cubre el
sueño de un Santiago de Chile iluminado por otras luces— constitu-
ye el espacio íntimo de la película de Patricio Guzmán, *Nostalgia de
la luz* (2010).

Documentalista que ha trabajado obstinadamente con la histo-
ria de Chile, y, en especial, con la experiencia popular del gobierno
de Allende y el golpe de Estado llevado adelante por Pinochet, Guz-
mán sorprende con un cambio en el tono y en los procedimientos
respecto de la aclamada trilogía *La Batalla de Chile* (realizada entre
1975 y 1979), cambio que algunos críticos han interpretado como el
producto de una educación sentimental europea del exilio no ajena
a los peligros de la estetización. En las páginas que siguen seguimos
otra hipótesis de lectura: *Nostalgia de la luz* supone un conjunto de
transformaciones que sin dudas reflejan el “paso del tiempo biográ-
fico”, pero sobre todo son el producto de una reflexión filmica sobre
el modo en que el tiempo “pasa” y actúa a través de la espacialidad
de un ahí material, de un quién que interroga y otro que responde,
y, en especial, de un conjunto de dispositivos que, como la memoria,
como el propio cine, nos permiten capturar su cercanía entre y en
nosotros. El momento claramente político en sentido amplio de esta
propuesta, tiene que ver con lo que Guzmán busca traer a la luz. Por
una parte, se trata de interrogar y buscar los dispositivos para ha-
cerlo (las entrevistas-telescopio que son el centro de sus películas,

las trasposiciones metafóricas entre lo que se habla y lo que se ve, las imágenes en movimiento), las marcas de la violencia del golpe militar de Pinochet. Su modo de inscripción en la sociedad chilena 30 años después de esa otra película que constituye uno de los testimonios más conmovedores de la “batalla” de ese pueblo contra las fuerzas reaccionarias. Por otra parte, se trata de señalar de manera abierta, metafórica —no es posible otra opción—, una dirección para nuestras urgencias más simples e inmediatas. Entendemos que esta dirección es una opción por un modo de ver (también por un modo de pensar y de escuchar), que es capaz de valorar lo que nace —lo que surge como algo nuevo, en su fragilidad— incluso cuando eso mismo haya sido martirizado por el signo máximo de la violencia que es el terror.

Un par de cuestiones al inicio, a riesgo de simplificar, sobre *La batalla de Chile* y su singularidad llena de diferencias y resonancias con *Nostalgia de la Luz*. Diferencia de tono y de urgencia: esa batalla es filmada al calor de los acontecimientos, en el horizonte de una derrota llena aún de esperanza y de vacilaciones. Resonancia de una pregunta. Sólo basta recordar el final: en ese momento aparece Guzmán de cuerpo entero entrevistando a un obrero, atrás está el desierto. Ese diálogo entre el obrero y el cineasta, busca situar al cineasta en la encrucijada histórica con toda su fragilidad. Como señala Laura Arese en su texto para este libro, el director nos deja escuchar la breve conversación que tienen al finalizar la entrevista: ambos se despiden, y allí queda la pregunta, en el aire, ¿se volverán a ver?, que es también la pregunta por el encuentro entre el cine y el pueblo. Suena, antes del desierto como paisaje final un “nos vamos viendo”, y un “ojalá”. El modo de ese encuentro nunca es unívoco, y la propia película se encarga de mostrarnos esto con lucidez y con amor: una película plagada de las vacilaciones de una batalla entre el pueblo con sus voces conflictivas, y sus enemigos, filmada además por un equipo, en las calles, en las fábricas.

Nostalgia de la luz ofrece otro recorrido, en varios sentidos. Como señala Guzmán en varias entrevistas, el camino de esta película no fue el camino que va de las calles de Santiago al montaje en el exilio, sino el camino que va del estudio lento y meditado al desierto de Atacama. En esas entrevistas que estoy parafraseando, efectiva-

mente, narra el origen de esta película en el encierro estudiantil de su casa, pensando en ese desierto y en su relación con “todas las otras cosas”: la astronomía, las mujeres de Atacama, la arqueología, la arquitectura¹. Es luego de una larga meditación solitaria, que sale a buscar a sus personajes: “creía que eran reales, pero no lo sabía”. Diríamos: de París al desierto de Atacama, y de éste nuevamente a Santiago, que está llena de luces falsas, que no ve las estrellas y los acontecimientos que cada noche “pasan” sobre sus cabezas, ni el desierto que asoma desde el norte.

Lo que no cambia, y esto es sin dudas uno de los aspectos centrales del documentalismo que lleva adelante Guzmán, es la fuerza de gravedad que adquiere en ambos films el hecho mismo de las entrevistas. Laura Arese señala esa lucidez de la cámara de Guzmán para abrir y soportar la voz encarnada de los protagonistas: no sólo escuchamos, sino que vemos a quienes hablan y esa corporalidad no es el mero soporte de una voz, sino que tiene una potencia semántica propia. De lo que se trata, por ello, en el cine, no es de conocer un “objeto”, o mejor, no en primera instancia, sino de relacionarnos con un sujeto: el documental nunca habla sólo de algo, sino que habla de algo (nunca nos olvidemos de eso) con alguien². Además, yo diría, no

1 Cfr. Guzmán, Patricio, en “Entrevista a Patricio Guzmán a propósito de su última obra *Nostalgia de la Luz*” (entrevista por Lorena Bordigoni), *Revista Documental*, n° 5, 2012. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/5/notas.html>, accedido el 19/11/2019.

2 Sobre este aspecto, es interesantísima la entrevista de Carlos Prieto: “Hace unos quince años comenzó por fin a asumirse la subjetividad. Aunque esa mirada subjetiva estaba presente desde los tiempos de Flaherty, hace casi un siglo, nadie se había decidido a reconocerla. Las voces en off se hicieron más complejas y literarias; la reflexión sustituyó a la pedagogía; el silencio y la pausa se impusieron a la yuxtaposición y el ritmo; se empezó a planificar de una forma más cinematográfica, abandonando el estereotipo del plano, contraplano, inserto. En definitiva, el documental se convirtió en una fuente de riesgo. Directores como Johan van der Keuken, Frederic Wiseman, Robert Kramer o Nicholas Phillibert comenzaron a adoptar estas innovaciones. Los nuevos documentales eran mejores porque utilizaban mejor el lenguaje cinematográfico. Las entrevistas se transformaron en secuencias, la información se transformó en reflexión y el documental despegó hacia una región más cinematográfica que pedagógica. Se produjo el divorcio con el reportaje. Cuando yo era joven los documentalistas viajaban mucho: Chris Marker rodó en Vietnam, China o Chile. Hoy día parece absurdo ir a filmar a un país lejano cuando puedes hacer una película sobre los árboles

podemos conocer nada en el mundo social y político, y más en general en el mundo de lo humano, si el sujeto que filma, en este caso, no se pone en juego como sujeto, poniendo a prueba una perspectiva, una interpelación, que también debe escuchar la interpelación de unos otros. Así, en cierta medida, lo dice él mismo al hablar de la película de 2010: “uno puede avanzar mucho en la teoría, pero si no están los personajes la película es apenas una hipótesis tuya, hablas tú solo y no hay nadie que apoye tu idea”³.

No obstante, las entrevistas adquieren otro trazo en *Nostalgia de la luz*. En primer lugar, los entrevistados no están con otros en espacios políticos, no hacen discursos, el tono de la palabra no es el discurso, sino algo más íntimo. Además, no se trata de la calle sino de espacios en donde, como en el Desierto de Atacama, “no hay nada y sin embargo está lleno de historia”. Aquí la cámara, que abandona a veces al entrevistado, a diferencia de *La batalla*, no lo hace buscando el rostro de aquellos que lo escuchan, o no escuchan, o están preocupados, y que delatan con ello el dramatismo de lo que está en juego en la experiencia política al borde del abismo, el arrojo, sino que se dirige al cielo, al desierto, a la casa, al lugar de estudio, que ya no está atrás o ausente, sino adelante, o mejor, entre nosotros.

Se trata, como antes, de poner en juego la perspectiva del sujeto, pero en esta obra el sujeto que filma, y que igual que *La Batalla de Chile* aparece en la voz en *off* (también toma el tono de algo contado a alguien, un relato), transforma lo político en algo “personal”. La película se abre con la imagen de la casa de la infancia: la narración no comienza con la batalla de un pueblo, sino con la infancia de un individuo, el propio Guzmán, y de un país, Chile, “fuera de la histo-

que hay en esta plaza, o sobre la vida de tu ciudad, tu calle, tu familia, tus amigos o tu gato; es decir, sobre las cosas más pequeñas y cotidianas. Esta corriente coincidió con la fatiga de la ficción. La gente se cansó de ver el mismo esquema de acción repetido una y mil veces en las malas películas de consumo. Poco a poco, los espectadores se acercaron a ese cine humano, dubitativo y reflexivo que es el documental moderno”, Patricio Guzmán, en “A vueltas con la memoria” (entrevista por Carlos Prieto), *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes*, n° 3, 2006. Dossier sobre Cine Documental. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/index.php?id=7>, accedido el 19/11/2019.

3 Cfr. Guzmán, Patricio, en “Entrevista a Patricio Guzmán a propósito de su última obra *Nostalgia de la Luz*”, ídem.

ría”, al “margen de la historia”, de pronto arrojados al centro de la tormenta revolucionaria, y luego, al horror de la dictadura. No obstante, no se trata de una película sobre la vida de Guzmán, sino sobre los modos oblicuos que puede adoptar la interrogación para conversar con aquello que indica sin describir (describir en cualquiera de las versiones horribles de un habla neutra y transparente), lo que somos. En suma, se trata de enseñar a ver —y de encontrar el modo, los dispositivos para poder ver y pensar sobre— aspectos profundos y poco visibles de la memoria, esa fuerza de gravedad que nos rodea en diferentes y asombrosas capas (existenciales, biológicas, cósmicas, históricas, geográficas, geológicas, astronómicas).

I. De la tierra al universo y del universo al yo

Guzmán nos propone una reflexión sobre la memoria, pero no como deber, ni como imperativo, sino como una “fuerza de gravedad” de lo humano, y también de los pueblos⁴. La memoria es el lugar de preguntas fundamentales: ¿quién soy, de dónde vengo?, ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos? Además, no se refiere estrictamente al pasado reciente, sino que construye una figuración poética que juega con la relación metafórica entre el tiempo del universo, la historia humana, la historia de Chile, y la relación genética real de las segundas, respecto del primero.

4 En 2006, con motivo del demorado estreno, treinta años después, de *La batalla de Chile* en territorio chileno, Guzmán señala: “Por fin, el año que viene, vamos a estrenarla en los cines chilenos... ¡treinta y cuatro años después! No obstante, las cadenas de televisión todavía no se han decidido a comprarla. Aún nos enfrentamos al problema de un país que no quiere reconocer su pasado. Yo filmé a los escoltas de Allende en el año 1996, durante el rodaje de *La memoria obstinada*. Estaban asustados. No querían contar todo lo que habían vivido porque tenían miedo de que los calificaran de terroristas; ¡pero si lo que habían hecho era defender el Palacio de Gobierno con el Presidente dentro! Era la primera vez que los entrevistaban, pese a haber sido los últimos defensores de la democracia, y ahora eran pobres que se dedicaban a desabollar coches en un garaje. Para curar a una sociedad enferma es necesario reequilibrar estas cosas. No puedes vivir siempre mirando atrás, pero la memoria es la identidad. Uno no se siente más sano por olvidar los problemas del pasado. Si no eres consciente de eso, pierdes energía. Y, durante mucho tiempo, Chile no tuvo esa energía”, Guzmán, Patricio, “A vueltas con la memoria”, *idem*.

Así, el cielo, la tierra, el desierto de Atacama, y finalmente la ciudad de Santiago de Chile, se convierten en lugares de una indagación, de una búsqueda, de una pregunta, porque albergan “historias” que pueden ser exploradas teniendo en cuenta diferentes “escalas” o, diría “marcos temporales”: estelares, humanos, nacionales, políticos, naturales. Además, esas historias esconden-revelan el secreto de lo que somos (pero somos muchas cosas), y la revelación del secreto acontece gracias a una búsqueda indicial en un suelo y en un cielo que iluminan un presente habitado por los restos del pasado, por “lo que queda” del pasado. Adelanto algo que retomaré, respecto al planteo general del film: Guzmán mismo ha indicado que el espacio dominante o al menos inicial de su planteamiento es el desierto, dado que se trata de un lugar en donde “toda la existencia es pasado”. No obstante, hay que precisar que el pasado “es visible y al mismo tiempo imaginario”⁵, y que, por ello, “lo que queda del pasado” es algo que *queda para alguien*.

¿Cuál es el trabajo que en cada caso hay que hacer, o que Guzmán cree que hay que hacer con “lo que resta”, con el “resto”⁶? Como adelantábamos, se trata de un trabajo de memoria. La cultura, “la energía de un pueblo, su economía, su política, su divertimento”, dice Guzmán en otra entrevista, se asientan en la capacidad de ese pueblo y de su cine, en este caso, de hacer ese trabajo, en diferentes sentidos y direcciones⁷.

5 Guzmán, Patricio, en “Patricio Guzmán, a Museum of Amnesia” (entrevista por Vibeke Bryld), [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/26\)-entrevista-2](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/26)-entrevista-2), accedido el 19/11/2019.

6 Para este tema, ver el interesantísimo libro de reciente aparición de Rinesi, Eduardo, *Restos y Desechos*, Caterva, Buenos Aires, 2019.

7 Así dirige sus críticas a la clase política y empresarial chilena. De ellas señala que “no desea tener vínculos con la memoria histórica. Ellos quieren dar vuelta a la página. Borrar los recuerdos colectivos. Mi punto de vista es diferente. La memoria histórica es un concepto básico. Fortalece a los países que la ejercen. Genera mejores negocios, mejores planes de turismo, mejor educación, etc. Es una adquisición del mundo actual, como la ecología, los derechos de la mujer, la libertad de culto, la contaminación del aire y los océanos, etc.”, Guzmán, Patricio, en “Un diálogo con Berta Pérez” (entrevista por Berta Pérez), 6/2/2013, [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/25\)-entrevista-1](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/25)-entrevista-1), accedido el 19/11/2019.

No es casual que el comienzo de la película instale el documental en la tarea de mostrar el funcionamiento de un “dispositivo de observación a distancia”, que será uno de sus protagonistas centrales, el telescopio alemán de Santiago de Chile. Esta apertura señala varias cosas. En el sentido más obvio, deja asomar uno de los grandes temas de la película, que es el cosmos, pero también apunta al tipo de “trabajo” ligado al oficio de quien observa de manera lenta y minuciosa, en círculos, el universo. Además, se instala más sutilmente todo el tema del cine: es la cámara de Guzmán la que deposita su lente en otro observador, o más bien, en este caso, en su instrumento. Esto es, en una máquina que amplifica la mirada, que permite “ver la tierra desde la perspectiva del universo”, y de su historia. Finalmente, el tránsito de la apertura del telescopio, que es también un ojo que se abre a la luz, y la cámara de Guzmán que nos lleva a una figura fuera de foco que se vuelve nítida: luego sabremos que es el movimiento de las hojas en la ventana del hogar de la infancia. Como si el telescopio fuera una máquina del tiempo que nos conduce a la casa, del universo al yo, a la vereda y el frente, al Chile provincial *donde los presidentes se paseaban por la calle sin protección*⁸.

La película comienza con el fin de esa paz provinciana de un Chile fuera del mundo, por obra de una tempestad modernizadora: la tempestad revolucionaria y la revolución de la ciencia astronómica chilena. Una tiene su fin con “el golpe de estado de Pinochet”. Otra, sigue un curso inquietante en medio de la muerte y la destrucción. ¿Cómo es posible la cohabitación de un enorme desarrollo de la investigación del cielo y su historia —la instalación de enormes telescopios en el desierto de Atacama— y una des-habitación paralela de un pueblo y de su historia, su arrojo al desierto que no se interroga?

La escena del desierto amenaza con la emergencia del tiempo trágico; se abre ante nosotros como el espacio de un descalabro cultural y humano: muertos sin tumbas, tumbas sin nombres, abuelos que son padres, huesos que no restan, que operan como sinécdoques que reparan o destruyen —¿Un zapato es un hermano? ¿O no podemos aceptar eso? *No hay nada y sin embargo está lleno de historia, es un gran libro abierto de la memoria, una tierra castigada,*

8 Esta y otras frases destacadas con bastardilla a continuación corresponden a transcripciones de la película.

donde los restos humanos se momifican, y los objetos permanecen; que se puede leer hoja por hoja. Y junto al desierto están los telescopios, las “puertas del cosmos”, que también está lleno de estrellas y de historia, y que también se puede ver o leer hoja por hoja.

La primera entrevista muestra una conversación que interrumpe el juego retórico del paralelismo. Gaspar Galaz, el astrónomo chileno que es entrevistado en primer lugar, señala la inquietud que une al que busca algo en el cielo o en la tierra —¿De dónde venimos? ¿Dónde estamos? ¿Hacia dónde vamos? Sin embargo, algo corta la comparación, el juego fácil de las afinidades: hay algo en los secretos que alberga la tierra del desierto, que hace difícil la instalación de un “dispositivo de observación” y de una pasión colectiva por eso: como si nadie quisiera acceder al pasado próximo, a las marcas que ha dejado la historia en un país afectado por la dictadura militar.

Veamos paso por paso las traslaciones metafóricas y su disrupción: el pasado es el lugar de la interrogación de arqueólogos, astrónomos, geólogos, historiadores, la materia de la que están hechas las estrellas y los huesos es el calcio, estamos hechos de la misma materia que las estrellas. Además, el pasado “llega” al presente, querámoslo o no, como la presencia de una ausencia con la que “hay que trabajar”: como resto enterrado, como luz de un astro muerto, como efecto, como herencia, como don, como carga, como dolor y como amor.

No obstante, hay algo que obtura esa identidad material y el modo en que el “tiempo pasa” en esa materialidad y nos permite conocerla. En el caso de la historia humana, y la historia de Chile, llega también como “olvido”, y como olvido de un “quién”. Adquiere aquí una insospechada resonancia o eco, la idea arendtiana de que el crimen totalitario es un crimen contra la existencia: en su centro cabe encontrar la creación de las condiciones para el olvido absoluto, que consume ese estado del “ser un quién para alguien”; “como si nunca hubiera existido”. Por ello, el trabajo de la memoria es el trabajo de y con lo que los totalitarismos han intentado, sistemáticamente “dehacer” para que permanezca “sin resto”, en ese específico sentido de estar “fuera de la memoria” y de esa dimensión que indicábamos al comienzo, fuera del modo del “para alguien”.

La diferente modulación de la pregunta por el origen es fundamental: olvidamos lo más cercano (porque nos duele, porque nos condena, porque nos avergüenza, porque trae conflicto) y nos fasciamos con lo más lejano. Entiendo que, en esta clave, la película es todo un rodeo por lo que el astrónomo entrevistado designa como “escalas de nacimiento”. Un trabajo de y con la memoria de sus entrevistados, que se mueve entre estas escalas para poder llegar de manera poética, imaginaria, a elaborar un marco que haga posible que una hija de desaparecidos —una joven madre— “cuente por primera vez su historia de manera pública”. También nos prepara a nosotros para escuchar ese testimonio, que es otro nacimiento.

II. La entrevista documental como arte de tramar lo cercano y lo lejano

Como el trabajo de la astronomía, que depende de dispositivos como el telescopio, el cine requiere aparatos para mirar de otro modo “lo que hay”. El aspecto inquietante y asombroso del documentalismo de Guzmán es que “lo que hay” abarca mucho más de lo que, como señalaba hace muchos años un dramaturgo inglés, puede enseñar nuestra pobre filosofía. No se trata, por ello, sólo de señalar la centralidad de la memoria para la existencia de los pueblos y de los individuos, sino también de adoptar una imagen de ella que haga justicia a su complejidad: sus vacilaciones, sus contradicciones, sus conflictos, sus diferentes niveles, su ambigüedad. La tesis más general no es sólo la de la importancia del “pasado” para nuestras vidas, sino la de la complejidad de su estar en el mundo, entre y a través de nosotros.

A igual distancia del documentalismo “realista” y del cine de ficción, Guzmán entiende que su propio telescopio-cámara debe adoptar el modo de un montaje audiovisual-narrativo para mirar lo más cercano, la vida de los individuos, desde otras “escalas de nacimiento”. Una mirada atenta a estas escalas indica, para el director, que eso que llamamos “yo” es la punta de un iceberg; como esas composiciones de naturaleza y cultura que nos ha mostrado en el desierto de Atacama. Entrevistar es excavar en la memoria para mostrar esas capas, suscitar el recuerdo —y la reflexión sobre el recuerdo— de lo

que “permanece demasiado cerca”, o “demasiado lejos” para que lo veamos; que el resto aparezca como resto, como presencia de ausencia —como mensaje— que tiene que interrogarse y que nos interroga. Los entrevistados hacen así un verdadero trabajo de la memoria, en el que el pasado puede verse en su estar entre nosotros bajo modos sensibles —sonidos, silencios, imágenes, movimientos, además de palabras y relatos— que es necesario dirigir hacia nosotros, espectadores.

Es aquí, entiendo, que la película presenta la apuesta reflexiva más interesante: las preguntas, las aporías ligadas a lo que llega del pasado no ya como “objeto”, sino como algo que irrumpe en y a través de los sujetos.

La configuración de la trama parte de una afinidad propuesta por el director —una trama, tal vez urdida en la soledad parisina del autor, que intenta pensar en la “unidad abstracta” de ese desierto con “todas las otras cosas”: la astronomía, las mujeres de Atacama, la arqueología, la arquitectura. El marco está dado porque los personajes tienen en común que todos se dedican —o se han dedicado— a explorar el “pasado”. Además, todos son llevados a reflexionar sobre las correspondencias y las no-correspondencias entre la búsqueda del “pasado del pasado” y la búsqueda del pasado reciente. Es por la vía de esta invitación que la película ofrece un juego de espejos para comprender y hablar de la memoria como trabajo cultural complejo con lo que está ahí, bajo el modo de una ausencia: algo que hay que inscribir, marcar, convocar en el presente.

Las dos primeras entrevistas invitan a esa inscripción por la vía de la repetición y la diferencia de una búsqueda, realizada en la vecindad del desierto, entre el astrónomo y sus telescopios, y las mujeres de Calama con sus palas; tras los restos de un resto.

De un lado, el propio astrónomo nos invita a una reflexión sobre la primacía del pasado, que hace surgir una afinidad no esperada, una comparación poética y una metáfora que da la clave —una de ellas— del nombre de este film: la luz que recibimos proviene de astros que se extinguieron, sugiriendo así un modo astrofísico de la presencia de una ausencia, una luz del pasado que ilumina el presente. La transposición es increíble: nuestros muertos son como esos astros, hay un modo de permanencia en el presente de las ge-

neraciones muertas, una inscripción de la ausencia, una insistencia, y la película muestra los modos en que esta permanencia —incluso obturada— se inscribe en la memoria de los sujetos, y se abre paso gracias a un tipo de pregunta que pone en relación las escalas para mirar los “comienzos”, con el objetivo de ver mejor lo cercano que aparece como puro olvido.

Del otro lado, las mujeres de Calama, Viki Saavedra y Violeta Berrios. A través de ellas, la cámara capta algo a nuestro entender profundo y vital: que la obturación intencional de la inscripción de la ausencia (entre otras cosas, esto es lo que permiten los rituales mortuorios)⁹, adopta la figura, en los familiares, de una presencia avasallante que es dolor, silencio, necesidad de justicia y reconocimiento de las víctimas; una forma que da forma a la búsqueda sin cuartel de los restos de los restos de los familiares. El cine, en este caso, como reconoce el propio Guzmán, puede contribuir a mostrar su lucha, a iluminar su justicia. Pero también tiene que ser capaz de comprender y de imaginar un descanso para los sobrevivientes y los familiares. No nos olvidemos de una de las escenas finales: las mujeres endurecidas y dolientes de Calama mirando el cielo con el telescopio alemán, casi jugando, sonriendo, en una pausa fundamental en la búsqueda del desierto. El trabajo de la memoria, que es aquí un trabajo de duelo, requiere descanso, requiere juego, y requiere el reconocimiento de los otros, en su comunidad y en su diferencia —*no me puedo imaginar tener una hermana, un padre, perdido en el desierto, aunque sí puedo imaginármelos perdidos en algún lugar de la galaxia*.

Son las palabras de Gaspar Galaz, que el mismo Guzmán elige por su capacidad de escandalizarse ante el hecho de que la sociedad se interese más por los astrónomos que por esas mujeres que buscan los huesos triturados, astillados, de sus familiares en el desierto¹⁰; que muestra una gran sensibilidad y una curiosidad legítima por el enigma que le plantea Guzmán: ¿cuál es la diferencia entre su pro-

9 Este aspecto de la película es analizado en el estimulante texto: Di Giorgi, Gabriel, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica, Eterna Cadencia*, Buenos Aires, 2014, Cap. 5.

10 Sobre esta elección, cfr. “Entrevista a Patricio Guzmán a propósito de su última obra *Nostalgia de la Luz*”, ídem.

pia búsqueda y la de las mujeres de Calama? Lo dice de una manera muy sencilla, pero apunta a algo esencial. Ante la pregunta: ¿qué opina de las mujeres que buscan los restos de sus familias, al lado de sus grandes instalaciones astronómicas?, el científico responde que *hacen algo parecido, pero con una diferencia: nosotros podemos dormir tranquilos después de cada noche de observación en el mundo del pasado. Y al día siguiente volvemos al pasado sin conflictos. Yo creo que esas mujeres, dice, no van a dormir después de buscar esos restos que no encuentran.* Por otra parte, el diálogo con el astrónomo es un diálogo crítico sobre la pasión chilena por el cielo, tan lejano en el tiempo y en el espacio, tan inversamente proporcional a su actitud de lejanía con lo cercano: el estado de amnesia de lo social es descrito como una suerte de alergia, “si ya pasó tanto tiempo”, por el astrónomo ya convertido en sociólogo o antropólogo. Desde otra perspectiva, el arqueólogo Lautaro Núñez, estudioso de momias y restos humanos en el desierto de Atacama, avanza en la vinculación entre el olvido activo de las mujeres de Calama, del pasado reciente, y el horizonte de exterminio y esclavitud del siglo XIX, esto es: pone en relación, a través de su palabra, no solo la historia precolombina, sino a ésta y la historia de las minas y del exterminio aborígen que tiene como nombre el desierto, o que liga su metáfora a un largo ciclo de violencia enterrada que hay que interrogar.

El costado más primario de este trabajo de interrogación ligado a “hacer memoria”, y su sentido político central, de obstinada resistencia, se muestra en la historia de dos “científicos” sobrevivientes. Miguel Lawner, arquitecto y sobreviviente del Campo de Concentración de Chacabuco, lleva en su memoria el mapa del campo, del espacio del encierro: los mapas aparecen aquí como trabajos primarios de la memoria y como modos de resistencia, que permiten mirar el campo “desde fuera del campo”; la arquitectura brinda una escala de medición que hace posible una “libertad”. Por otra parte, Luis Henríquez, observador aficionado de las estrellas; de nuevo, el cruce con la pasión chilena por el cielo. Preso durante la dictadura, nos habla de y nos muestra en su simpleza un aparato cuya construcción les permite “mirar las estrellas” —uno diría también la luz— en el interior del campo; esto es, también, poder pensar y mirar el campo desde fuera del campo. El trazo de una libertad.

Y de nuevo la transposición metafórica entre la identidad y la diferencia: de las estrellas, y los mapas, a las palabras y los nombres, los nombres inscriptos en la pared del campo como mapas-sig-nos-estrellas-luz para llegar a un quién. Aquí, la cámara de Guzmán acompaña la vuelta de Luis al campo de concentración construido en medio del desierto: sigue con paciencia los pasos entre las barracas destruidas, la indicación de unas letras, la reconstrucción de unos nombres, la lectura en voz alta de los nombres escritos en la pared de sus compañeros.

En último lugar, Guzmán nos reserva a nosotros, espectadores, la palabra de dos científicos que son hijos, un hijo del exilio, una hija de padres desaparecidos. O también hijos científicos. Porque precisamente nos instala en la pregunta por ese entrecruzamiento.

Así tenemos, por una parte, el diálogo entre Víctor Gonzáles, joven ingeniero en software, hijo del exilio, que participa de la construcción de una máquina para poder escuchar la energía del Big Bang (el pasado más lejano que conocemos hasta ahora), y su madre. Nuevamente el “pasado del pasado”, se entrecruza con el pasado que está cerca, pero es la madre la que establece ese nexo. Una madre enfermera que ayuda a “sanar” a los ex prisioneros torturados en los campos. Es el único momento en que la película incorpora un diálogo explícito entre entrevistados, entiendo que porque aquí se trata de pensar en esa transmisión generacional misma como trabajo complejo, más o menos literal, más o menos metafórico. En ese marco, el hijo, al igual que su otro par astrónomo apunta a la unidad con su madre respecto del tipo de exploración: *los dos trabajamos con información del pasado, tratamos de sacar lecciones de lo que ha pasado y ahí construir futuro*. No obstante, la madre establece la diferencia, casi bajo la forma de reto amoroso: *las mujeres que buscan a sus muertos exigen respuestas de los que hicieron desaparecer a sus muertos, se encuentran en las calles de sus pueblos con los torturadores y asesinos, eso re-traumatiza*.

Por último, llegamos a la entrevista y la escena que Guzmán nos reserva para el final; que él mismo confiesa, es la que más le gusta, o en todo caso, la que lo convence de hacer su película: la entrevista a Valentina Rodríguez, otra astrónoma, hija de desaparecidos, que

desde muy niña vive con sus abuelos, unos abuelos que le *enseñan a mirar el cielo*.

Nuevamente la transposición de planos: la historia personal, la historia de Chile, la historia del universo. Pero aquí no se trata de dar prioridad, en esa voz, a una metafórica de correspondencias y de no correspondencias para pensar el terror y sus efectos, su inscripción en los cuerpos y en las vidas de los vivos, su diseminación que hay que perseguir y desenmascarar por medio de la imaginación, sino de pensar en cómo es posible la novedad, el nacimiento de los que siempre están llegando, incluso cuando eso mismo haya sido martirizado por el signo máximo de la violencia. La puesta en relación de diferentes marcos temporales —de diferentes escalas— posibilita aquí una genealogía real, y una comunidad material; pero se trata menos de un materialismo llano que de una metaforización de la naturaleza y su movimiento, “como si” contuviera esa comunidad de la materia que nace y se preserva a pesar de todo.

Un hecho no menor es que Valentina rechaza en primera instancia participar en la película. La visión del primer montaje, que contiene el resto de las entrevistas y la trama que se teje a través del propio montaje, es determinante para su decisión de hablar, como señala Guzmán¹¹. Por ello, entiendo que hay aquí un trabajo de articulación —insisto a riesgo de ser repetitiva que se trata de un juego que se monta sobre la identidad y la diferencia entre diferentes secuencias temporales y modos de exploración de esas secuencias— que hace posible el surgimiento de “una voz propia”.

Porque, la astronomía, pero también el montaje de Guzmán, le permiten pensar en una comunidad cósmica con sus padres: le aportan otra “escala de nacimiento”, una perspectiva que hace posible seguir viviendo, *estar junto a mis padres en una perspectiva cósmica*. Estamos hechos de la misma materia, y formamos parte —aun— de un nacimiento que se expande, como el agua del río al caer una hoja.

No obstante, se trata de una comunidad en la diferencia, una comunidad del resto que, decíamos, se constituye en una relación con el resto, con lo que queda del pasado —no deshecho, “como si nunca hubiera existido”— en la medida en que su dimensión de ser “para alguien” se realiza, incluso (y, sobre todo) como una ausencia de la

¹¹ Cfr. ídem.

comunidad. De eso se trata, tal vez, en todos esos dispositivos rituales de la cultura que buscan inscribir esa ausencia, para despedir y para recordar, para hacer un lugar en la memoria de la comunidad a los que ya no están. Ella lo dice así: *la astronomía me ha ayudado a darle otra dimensión al dolor, a la ausencia, a la pérdida [...] pensar que todo es un ciclo como ocurre con las estrellas que tienen que morir para que surjan otras nuevas estrellas, planetas, vida*. En esta trama, en este relato del universo, la ausencia cobra otro sentido: *me libera un poco de esta pena y de este dolor grande de sentir que las cosas se acaban y se acaban*.

No se trata, por eso, sólo de Valentina, sino de esa sociedad que, como dice la propia astrónoma, no ha notado nunca su “fallo de fábrica”. Darle otra dimensión al dolor, a la pérdida, por ello, no puede disociarse del *pathos* que anima esta película: se trata de inscribir la ausencia de Valentina en la comunidad —de sus padres, su infancia sin sus padres, de una vida sin ellos—, pero también, de inscribirla como ausencia de la comunidad, una ausencia con sentido para la comunidad.

III. Plegaria para un pueblo dormido

La película concluye con dos escenas que vuelven a plantear la apuesta del cine documental de Guzmán.

De un lado, el espacio de la pantalla es ocupado por la imagen pública de los desaparecidos, el “álbum familiar de Chile”. Sus rostros son acercados por la cámara y parece —por un instante— que nos vieran. De este modo, entre los restos y los rostros, se encuentra el cine, que aporta imágenes que hacen vivir, que dan vida a la sensibilidad de lo que está ahí callado, en las imágenes ya consagradas. La película es maestra en el misterio de ese arte de poner en movimiento, hacia nosotros espectadores, la imagen: acerca lo que está demasiado lejano, y pone a distancia lo que está demasiado cerca, permitiendo expresar así la vida que está ahí.

Del otro, volvemos al Observatorio donde comienza la película. En un tiempo desajustado por el olvido de un Santiago que duerme en la noche sin preguntas —la cámara nos muestra esa noche, el contraste de las luces urbanas y las del cielo—, la película termina

con el encuentro del astrónomo y de las mujeres de Calama: él las acerca a su búsqueda cósmica, y ellas toman un respiro a la vera del camino, mientras el polvo de la vida envuelve la escena.

Uno diría que las diferentes temporalidades de la película se juegan en esta escena. No obstante: ¿hay alguna que tenga preeminencia? ¿Cuál es el hilo de Ariadna que nos permite movernos en el laberinto de la historia y sus capas geológicas o astronómicas? *Comparados con la inmensidad del cosmos*, dice Guzmán, *los problemas de los chilenos son insignificantes, pero si los ponemos encima de una mesa serían tan grandes como una galaxia*. Lejos está esta idea de implicar una relativización de lo propio, o lo cercano, ese viejo mecanismo, tan viejo como la propia filosofía: basta recordar el ciceroniano “sueño de Escipión”, y su progresivo alejamiento—relativización de lo cercano, el consuelo brindado por la eternidad sin tiempo¹². Se trata más bien de reinscribirlo en una trama en cuyo centro se encuentra el pueblo chileno —y a través de él todos los pueblos— con sus cavilaciones, sus batallas, sus dolores, sus insistencias, sus olvidos, sus sueños y sus *aventuras nobles*.

Es ese sujeto, que es también el propio Guzmán, el que es interrogado. Porque contar historias, incluso las del universo, no nos deja fuera de la escena. Tal vez, la posibilidad de suscitar ese involucramiento en el espectador sea una clave secreta para despertar al búfalo de agua, que está ahí para nosotros, que nos mira por un instante y señala, si sabemos preguntar, una dirección abierta a nuestra impaciencia.

12 Marco Tulio Cicerón, *La República*, Alianza, Madrid, 2015, Libro VI.

» Consideraciones de una espectadora de *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman¹

Paula Maccario

En una entrevista de 2009 para *Criterion Collection*, Akerman relata su experiencia en la creación y realización de su película *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, cuyo impacto quedó firmado ya en el modo que fue recibida su *première* en mayo de 1975 en el Festival de Cannes (“La quincena de los realizadores”). Con respecto a la presentación del film, Akerman dice

[...] cuando mostraron la película en La quincena de Directores en Cannes, Delphine [Seyrig, la actriz protagonista] y yo estábamos sentadas atrás, y las personas se paraban y se iban de la sala. Podías escuchar los asientos golpeándose... allí fue cuando me di cuenta de que las personas no podían soportarla².

Efectivamente, la sensación, la reacción física que genera en sus espectadores *Jeanne Dielman* es insostenible. En los 201 minutos que

1 Este trabajo es el resultado de las conversaciones y clase dictada junto con la profesora Liliana Pereyra para el Seminario Cine, Política y Derechos Humanos, en la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), en noviembre de 2018. Quisiera agradecer a Liliana por las conversaciones y discusiones en torno a los temas trabajados aquí, y por poner a disposición su conocimiento, bibliografía y recorrido intelectual y extensionista para la realización de este texto. Indicamos aquí la bibliografía general utilizada para este artículo que no ha sido citada: Bergstrom, Janet, “Keeping a distance: Chantal Akerman’s *Jeanne Dielman*”, British Film Institute [página web], 15/10/2015, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/keeping-distance-chantal-akerman-s-jeanne-dielman>, accedida el 19/11/2019; Despentes, Virgine, *Teoría King Kong*, Melusina, Madrid, 2007; Filmscalpel, *Regarding the Pain of Jeanne Dielman* (video ensayo), EEUU, 2016, <http://www.filmscalpel.com/regarding-the-pain-of-jeanne-dielman/>, accedido el 20/11/2019; Federici, Silvia, *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2018; Solanas, Valerie, *Manifiesto SCUM. Sociedad exterminadora del macho*, Mansalva, Buenos Aires, 2018.

2 Akerman, Chantal en entrevista para *Criterion Collection*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIlg>, accedida el 19/11/2019.

dura la película, vemos a un ama de casa (Jeanne) desarrollando sus tareas del hogar en tres días, con el automatismo y alienación que conlleva la labor del hogar. Es decir, lo que hacemos y lo que vemos a otras hacer todos los días. Las palabras de Akerman sobre sus intenciones son contundentes: “cuando vemos a una persona haciendo la cama y levantando los platos cotidianamente, no vemos a las personas”, se trata de “acciones devaluadas de lo cotidiano” en la pantalla grande³.

La cámara es indiferente, filma sin otro objetivo más que el de *mostrar eso que hay*. Parafraseando a Dennis Lim, en una nota publicada en el *New York Times*, la indiferencia metódica del título da cuenta de la aproximación de la directora en este film consagrado como una de las primeras obras feministas de cine. La concreción de lo cotidiano, en escenas lo suficientemente extensas como para alterar la relación que los espectadores solemos tener con una película, es abrumadora⁴. Las acciones, que comúnmente tienen una función dramática en la pantalla, una justificación de algo que sigue en el relato, aquí no significan nada más allá de ellas mismas: lavar los platos, pelar papas, ir al mercado, y vuelta a empezar.

La invitación a conocer a Jeanne en sus fibras más íntimas comienza al anochecer de un lunes (lo sabemos por una conversación del día siguiente, “nos vemos el martes que viene”, coloquial y fijo, como se cumple cualquier cita semanal pactada). La primera vez que la vemos, la vemos en la cocina de su departamento, haciendo la cena. Luego, la vemos interactuar con un señor en la puerta del departamento en cual ella vive. La interacción, mínima, no cursa palabras: es más bien un ritual de conductas comunes, de buenos modales (ella recibe el sombrero y el saco del señor, se va de escena —cuelga las pertenencias en algún perchero de la casa, suponemos). Inmediatamente desaparecen tras una puerta, mientras la cámara se mantiene fija en el mismo lugar, dirigiendo las miradas sólo hacia el pasillo. Pasado un minuto de cámara fija, los personajes salen detrás de la puerta, ella busca las pertenencias del señor, se las entrega, él

3 Cfr. ídem.

4 Cfr. Lim, Dennis, “Then as Now, The Terrors of the Routine”, *New York Times*, 16/01/2009, <https://www.nytimes.com/2009/01/18/movies/18lim.html>, accedido el 19/11/2019.

le da dinero y saluda hasta la semana siguiente. Ella guarda el dinero en una vasija que tiene como centro de la mesa en el comedor.

Sabemos que Jeanne es una trabajadora sexual: mientras hierva la cena, tiene sexo a cambio de dinero con su cliente. En los días siguientes, también, veremos otros clientes. Saca la toalla que posa sobre la cama para su trabajo, acomoda la cama. Se baña austera y meticulosamente con una esponja en la bañera, se viste. Pone la mesa para la cena: dos platos. Sabemos que Jeanne tiene un hijo, Sylvain, cuando vuelve de algún lugar (suponemos, la escuela, por su portafolios). Sabemos que es madre. Cenar madre e hijo, Sylvain se sienta en la punta de la mesa, ella no (¿cómo estarían dispuestos los lugares si fuera una hija?). Apenas cruzan algunas palabras, nada sustancial. Luego él se sienta a hacer sus tareas, y ella le lee una carta de su tía, la hermana de Jeanne, Fernande.

Sabemos, por la carta, que Jeanne es hermana y tía de un número desconocido de sobrines, sabemos que Jeanne es viuda hace seis años. Y que está bien así como está, aunque Fernande quisiera que viaje a Canadá (donde vive con su marido y sus hijos) para visitar, y tal vez conocer a alguien. Le dice que llegará un regalo por su cumpleaños. Luego, la carta lee: “a veces, cuando pienso en ti, mis ojos se llenan de lágrimas”. Sabemos que su hermana siente algo así como pena por ella (aun tratándola de valiente). No obstante, la correspondencia pasa desapercibida para la cámara, en el relato mudo de los días que compartimos con Jeanne.

Sabemos, también, por uno de los pocos diálogos que Jeanne sostiene con su hijo, que ella no estaba segura de casarse pero que “era lo que se hacía” y ella no quería continuar viviendo con sus tías, quería una vida para ella misma y quería un hijo. Cuenta Jeanne que luego de que el negocio de su difunto marido quebró, entonces se casó con él. Sus tías no estaban de acuerdo, lo consideraban feo e insuficiente, pues una chica linda puede hacer algo mejor. Sabemos que a Jeanne no le importó y se casó igual. Que su marido fuera feo no era relevante. Inmediatamente Sylvain le cuestiona su deseo sexual: “¿si era feo, querías hacer el amor con él?”, la respuesta fría, calculadora pero no cínica de la madre es radical: “feo o no, no era importante. Además, ‘hacer el amor’ como le dices, es meramente un detalle. Y te tuve a ti, y él no era tan feo”. Vale la pena pensar

en el resto de la conversación: “¿Te casarías de nuevo?”, pregunta el hijo, “no, ¿acostumbrarme a alguien más?”, “quiero decir, alguien a quien ames... si yo fuera mujer no podría hacer el amor con alguien de quien no estuviera profundamente enamorada”. Jeanne muestra aquí su lugar, el que ella ocupa por ella, “¿cómo podrías saberlo? No eres una mujer”. Se apagan las luces hasta mañana. Su hijo no sabe que la madre es trabajadora sexual, y entendemos que el juicio moral de Sylvain entiende que el cuerpo y el deseo de la mujer está directamente relacionado con un amor romántico para con su pareja, como dicta la tradicional y conservadora mirada hacia las mujeres con respecto al sexo. Sabemos que Jeanne no practica esa imagen de mujer, aunque la aparenta. Sabremos de su indiferencia para con los niños cuando cuida al bebé de una vecina: no le importa. Sabemos que Jeanne guarda apariencias de una mujer “bien” pero que no lo es, y pareciera no importarle serlo tampoco.

La dirección y constitución del film propone que nos acerquemos de a poco a la cotidianidad aburrida, pacífica (en principio) y solitaria de un ama de casa, madre, viuda y prostituta, de posguerra. Jeanne planifica cada minuto de cada día, hasta el punto de generar ansiedad, enojo, apatía en sus espectadores. Akerman explica que esta producción de rituales en la vida cotidiana, se asemejan a los que ella vivió rodeada de mujeres: “crecí rodeada de mujeres, veía todo eso... el estilo de vida de Europa del Este... saber y planificar todo lo que tiene que hacer, minuto a minuto, trae un tipo de paz y mantiene la ansiedad acorralada” —específicamente, se refiere a las mujeres judías, sobrevivientes de campos de concentración nazis, como su familia, “...todo se convertía en un ritual, creo que era para reemplazar el ritual judío”⁵.

A medida que los minutos avanzan y conocemos a Jeanne, nos enfrentamos a ella, la entendemos, casi cómplices del violento final con el que Akerman nos cierra la puerta en la vida de su protagonista.

En distintas entrevistas a la directora y en distintas notas con respecto al impacto de este film en las comunidades cinéfilas, se enfatiza su carácter feminista: da cuenta de las tareas de las mujeres, obviadas por el cine. No intenta mostrar una heroína o un *role-model*, ni una víctima de un sistema opresivo por su condición de mujer.

5 Cfr. entrevista de Akerman, Chantal para Criterion Collection, ídem.

Akerman no pretende hacer una película militante del feminismo (de hecho, se corre de los ismos, sostiene que la incomodan). No obstante, la indiferencia de la cámara, sin juicios morales que dirijan la mirada de sus espectadores a cierta representación de la vida de una mujer como la de nuestra protagonista, es la que nos invita a leer en clave feminista esta película. Pareciera provocarnos a propósito, situarnos en un lugar incómodo, insoportable, de *ver lo que hay* sin distracciones. Los sonidos del agua hirviendo, de la comida haciéndose, del lavado de los platos, el café con leche que merienda, los pasos de sus tacos y la ausencia de diálogos (con pocas excepciones para 3 horas y 15 minutos) terminan por aturdirnos.

Resulta interesante traer a colación las palabras que Sontag nos recuerda de Woolf en *Regarding the Pain of Others*, que, si bien tratan sobre el poder de las fotografías de la guerra, es posible extrapolar sus reflexiones a las crudas imágenes de *Jeanne Dielman*...: los actos representados por Jeanne no son argumentos, sino, en palabras de Woolf

“[...] crudas declaraciones de hecho dirigidas a nuestros ojos”. La verdad es que no son “simplemente” nada, y ciertamente no son considerados sólo como hechos... pues, como inmediatamente agrega [Woolf] “el ojo está conectado con el cerebro; el cerebro con el sistema nervioso. Ese sistema envía sus mensajes en un flash atravesando cada memoria pasada y sentimiento presente”⁶.

Continuando con las declaraciones de la directora sobre su experiencia en la realización de la película, nos dice que escribió el guión en dos semanas, “cuadro por cuadro sabía lo que quería” pues “estaba en mi sangre”, y que el equipo que precisó para la hacerla fue constituido en un 80 por ciento por mujeres (“porque quería mostrar que era enteramente posible”). *Jeanne Dielman* es una representación de un testimonio personal en términos de un perfil de mujer (por así decirlo): se trata de ficción, claro, pero nos provoca memorias comunes de los actos cotidianos, devaluados, alienantes de la labor guardada para las mujeres en el hogar. Akerman no protesta

6 Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2003, p. 53. Traducción nuestra. Sontag cita a aquí a Woolf en *Tres Guineas*, Godot, Buenos Aires, 2020.

contra el lugar que representa Jeanne, pero lo reconoce tal cual es y nos presiona a que lo soportemos. Oscilamos entre ser espectadores o cobardes inhabilitados a darle toda nuestra atención a lo que muestra la pantalla⁷.

Lejos de acompañar la pena que Fernande pudiera sentir por su hermana, o la indiferencia que manifiesta Sylvain por su madre (aunque se mezcla con un diálogo edípico en el que él confiesa que de niño no quería que su madre hiciera el amor con su padre, indiferencia a la constitución de su madre como persona —más allá y por fuera de la confesa maternidad deseada), como espectadores, y no cobardes, nos posicionamos con y contra Jeanne. No sabemos qué piensa, sólo podemos acompañarla en sus días. Sin embargo, seguimos con ella la tensión que comienza a acumularse, la sensación de suspenso que nos lleva hasta la “horrible lógica del final”⁸. La cámara, que aquí cumple la función de nuestros ojos, no tiene piedad, y nosotros, mirándola desde ahí, tampoco.

El último día que muestra el film es la clave que desencadena la cercanía entre cordura y locura de una vida alienada, anestesiada, cuando ya estamos comprometidos con Jeanne. El miércoles (que correspondería a la cronología de la película) ella se despierta antes de la hora debida y se descompagina la rutina que mantiene su ansiedad acorralada (como citamos de Akerman antes): el correo está cerrado, en el café al que concurre a la mañana la atiende otra moza que no es la de siempre, el café con leche le sale mal, no encuentra el botón que necesita para arreglar el saco de Sylvain. Pequeños detalles insignificantes que van acumulando la tensión de una mujer cuyos días giran en torno al cumplimiento disciplinado de esos detalles insignificantes: sabemos que algo va a suceder. Más aún, *esperamos que algo suceda*. Jeanne, con sus gestos apenas manifestados pero contundentes, nos impone la ansiedad que le genera no poder cumplir con sus deberes. Y finalmente llega el momento que esperábamos, donde *ella hace algo*, *ella hace que suceda algo*, a pesar de que ella hace mucho a lo largo del film (y lo sabemos porque la acompañamos). Hace algo por ella, que le pone fin a la ansiedad.

7 Cfr. *ídem*.

8 Cfr. Lim, Dennis, “Then as Now, The Terrors of the Routine”, *ídem*.

Consideraciones de una espectadora de
Jeanne Dielman de Chantal Akerman

Akerman dice que *Jeanne Dielmann* “es como una tragedia griega, aunque prácticamente no hay nada allí”.



Los días y los trabajos de Jeanne Dielman¹

Liliana V. Pereyra

I. Tres horas

Jeanne Dielman 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles (1975), es considerada en los ámbitos cinéfilos un (temprano) punto culminante en la filmografía de Chantal Akerman (fue su segundo largometraje, ella tenía 25 años) y una película imprescindible, una obra maestra indiscutible². Los comentarios, críticas y análisis sobre la película revisan sus búsquedas estéticas, técnicas, narrativas y al abordar estos aspectos suele ser inevitable que estos discursos se detengan en el tiempo. Me corrijo, que se detengan en la duración y el “tempo” de la película. El ensayo que presento a continuación no será la excepción.

Tal como expresa su ficha técnica y como lo resaltan todos los escritos que se han hecho sobre ella, *Jeanne Dielman* es una película de 201 minutos. Sí, más de tres horas. Esta cifra constituye un dato en sí mismo³, especialmente en estos nuestros tiempos que corren y que van acomodando nuestra atención/concentración/disponibilidad corporal a la duración de los episodios de las series; pero más allá de esta circunstancia, doscientos minutos constituyen una duración que, digamos, excede el promedio de una película estándar.

1 Quiero agradecer a Paula Maccario, con quien compartí el dictado de la clase del seminario *Cine, Política y Derechos Humanos* que dio origen a este artículo, por las charlas, discusiones e intercambios de ideas. También quiero agradecer por sus lecturas y sugerencias a Emma Song, María Bella y Ianina Moretti, quien, además -y junto a Malena Becerra- me ayudaron traduciendo las entrevistas en francés que menciono.

2 Koza, Roger, “Chantal Akerman, cineasta”, *Con los ojos abiertos* [blog], entrada del 2/2/2012, <http://www.conlosojosabiertos.com/mes-ficunam-2012-01/>, accedido el 19/11/2019.

3 Desde luego hay muchísimas películas “largas”, un ejemplo a la mano lo constituye *Avengers: Endgame* de Anthony y Joe Russo (EEUU, 2019) que tiene una duración de más de tres horas, pero avanzo en el argumento porque considero que la particularidad de la duración de *Jeanne Dielman* es que no se trata (sólo) de horas reloj.

Exactamente, *Jeanne Dielman* no es una película estándar. *Jeanne Dielman* excede.

En *Jeanne Dielman* se produce un efecto extraño: la extensión del tiempo de/en la película convive con su intensidad. ¿Cómo es posible conjugar en una superficie, en un relato, extensión e intensidad? ¿Se puede abarcar y apretar? En mi opinión la película lo experimenta y lo logra. Su extensión hace —tal vez contrariamente a lo esperado— aumentar su intensidad y esto sucede sin apelar a un tratamiento conocido de la tensión dentro de la trama. Ésta no “nos va llevando” hacia un posible desenlace, casi previsible. No, *Jeanne Dielman* hace otra cosa: no nos anticipa, no salta hacia adelante, no nos empuja hacia el final. Jeanne⁴ en *Jeanne Dielman* (se) reinicia, (se) reitera, (se) repite, reza cotidianamente, casi como un mantra.

De *Jeanne Dielman* también se menciona siempre/casi siempre que se trata de/muestra tres días de la vida cotidiana de una mujer de mediana edad, viuda, blanca, clase media, belga que vive con su hijo adolescente en un departamento de Bruselas y que además de ser una abnegada ama de casa, ejerce el trabajo sexual por las tardes para llegar a fin de mes.

Sí, *Jeanne Dielman* “es eso”, pero ¿para hablar de “eso” hacen falta doscientos minutos? ¿Tres horas? ¿Qué se trae *Jeanne Dielman*? ¿Qué es “eso”? Es aquí donde la película nos ofrece esa superficie extensamente intensa donde mirar(nos).

En relación al tiempo, la directora ha expresado que el espectador no debe olvidar el tiempo y ser engullido por la historia. “Creo que en mi cine”, dice, “el espectador nunca puede olvidarse a sí mismo y, por lo tanto, no puede estar en una relación de idolatría”⁵.

En su propuesta estética el tiempo es devuelto a los espectadores, no les es quitado por la película.

A menudo cuando la gente sale de una buena película ellos dicen que el tiempo pasó sin que se hubiesen dado cuenta. Lo que yo quiero es hacer que la gente sienta el paso del tiempo. Así que yo no tomo dos horas de sus vidas, ellos las experimentan y cuando ellos no sienten el paso del tiempo es

4 La película fue protagonizada por la actriz francesa, diva del momento, Delphine Seyrig (1932-1990).

5 AAVV, “Filmografía”. En AAVV, *Chantal Akerman. Una autobiografía*, Malba - Colección Costantini, Buenos Aires, 2005, p. 100.

como si esas dos horas de sus vidas se las hubieran quitado⁶.

Decíamos que casi sin excepciones se hace mención al hecho de que *Jeanne Dielman* “se trata” de la vida de una mujer que es ama de casa. Ama de casa y madre. Ama de casa, madre y ejerce el trabajo sexual.

Desde luego existen numerosas películas protagonizadas por amas de casa-madres-trabajadoras sexuales, pero la particularidad de *Jeanne Dielman* es que casi totalidad la película registra desde la altura (¿de los ojos de unx espectadorx sentadx?) y paso a paso las acciones que conllevan ese ser ama de casa.

Estamos ahí, en la cocina, en el pasillo, en el baño esperando para verla, no la seguimos con travelling, no vemos detalles en primer plano, se trata casi de una sucesión de cámaras fijas que van hilvanando lo cotidiano.

Durante más de tres horas vemos cómo se es ama de casa, prácticamente en tiempo real, en una “descripción obsesiva y en tiempo real de la alienación”⁷.

Ver a Jeanne tendiendo la cama, haciendo café, encendiendo la luz del recinto donde entra, preparando el cuarto de su hijo, haciendo escalopes, apagando la luz del recinto que deja, lavando los platos... una, otra y otra vez delicadamente, automáticamente, con la precisión de una relojera, de una neurocirujana, con destreza experta.

Tres horas de ver a Jeanne haciendo trabajo doméstico, desde planos fijos, francos, cercanos -pero no detalle-, un medio tono visual, sin música, sin anzuelos que lleven a otros lugares de la diégesis, casi inevitablemente nos hace volver sobre nosotros.

Recuperamos el tiempo, lo habitamos. La vemos y es difícil creer que estamos viendo lo que estamos viendo. Estamos frente a acciones que probablemente conozcamos, pero verlas, verlas y nuevamente verlas produce otro efecto. Vemos una calle, ¿y entonces?

En uno o dos segundos reconocemos una calle, un árbol.

6 Akerman, Chantal, en “Entrevista y homenaje a Chantal Akerman” (entrevista por Laura Bondia), *Revista de Cine Encadenados*, 2018 https://www.academia.edu/36543375/Entrevista_y_homenaje_a_Chantal_Akerman, accedido el 19/11/2019.

7 AAVV, “Filmografía”, p. 90.

Por lo tanto, mucho tiempo puede ser más que el tiempo del reconocimiento. Puede ser el tiempo del conocimiento, bah, de un poco de conocimiento, como de un poco de verdad⁸.

Es entonces ahí, en ese cruce que se produce entre la extensa intensidad del tiempo y las acciones domésticas sobre las que se detiene la mirada de la directora donde aparece *Jeanne Dielman* como experiencia. Como experiencia corporal. Ahí comienza la experiencia *Jeanne Dielman*.

Esta experiencia que pasa por el cuerpo y que hace algo con el tiempo de quienes miramos la película nos lleva desde la cocina, el cuarto, la mesa, el comedor de Jeanne hacia nosotrxs mismxs, hacia nuestra propia existencia. La película no nos entretiene, no nos distrae ni nos da nada más que ese tiempo donde mientras somos casi mironxs de Jeanne, estamos en nosotrxs. Es posible reconocer algo familiar en la rutina de Jeanne, algo que hemos visto o tal vez intuimos o nos contaron. Es posible también el ejercicio de cierto extrañamiento, frente a algo muy conocido que se hace objetivo y vuelve sobre nosotrxs como pregunta. Jeanne hace tarea y hace más tarea, ¿y qué piensa? ¿Y nosotrxs? ¿Miramos y qué pensamos? ¿Nos vemos allí? ¿Vemos a alguien más que a Jeanne?

Akerman muestra por primera vez —fuera de un registro documental— la rutina cotidiana de un ama de casa. Verla es agobiante. Un cuadro fijo con una mujer de espaldas que durante diez minutos lava los platos, tensa y problematiza la zona de lo que tiene sentido filmar⁹ y resulta una imagen difícil de digerir, deviene una imagen casi subversiva.

Akerman dice que Jeanne sentada en el comedor de su departamento, en el final de *Jeanne Dielman*, es ella, pero que esa presencia evoca a otras mujeres de otras épocas tal vez y pensar en ellas es posible porque el plano dura siete minutos. Es necesario el tiempo para volver sobre nosotrxs mismxs. Porque estamos ahí. Akerman, quieta también, la acompaña en sus misterios, nosotrxs también.

Y si el plano no estuviera ahí más que por algunos segundos,

8 Akerman, Chantal, “La heladera está vacía. Podemos llenarla”. En AAVV, Chantal Akerman. Una autobiografía, ídem., p. 34.

9 Cfr. Oubiña, David, “Ínfima bitácora”. En AAVV Chantal Akerman. Una autobiografía, ídem., pp. 15-24.

los segundos suficientes para hacer avanzar la narración, ¿tendría el tiempo de hacer pensar en todas esas mujeres y también en esos hombres sentados en algún lugar, en algún momento de su vida? No, estoy segura de que no¹⁰.

II. No es amor, es trabajo

Akerman, entonces, no nos roba el tiempo, lo suelta, para que hagamos con él, para percibir su peso, su densidad, su paso.

Aquellas evocaciones, entonces, hacen sus recorridos y yo hago con ellos. Abro el cuadro y veo que mientras Jeanne, en 1975, pone a hervir papas, Foucault en el College de France, dicta su seminario *Los Anormales*. Mientras Jeanne se quita el delantal y se seca las manos con un repasador, mueren Pasolini, Tosco y Franco y comienza el fin de la guerra de Vietnam. En 1975 Jeanne hace las compras y se estrenan *Derzu Uzala* y *Barry Lindon*.

En 1975, en Bruselas, Jeanne va al correo, compra carne, busca botones para un saco, mientras en Argentina tiene lugar el Rodrigazo y se firman los decretos de aniquilamiento.

Jeanne recibe un cliente y su sombrero y su sobretodo y su bufanda y luego recibe a otro cliente. Es el año Internacional de la Mujer declarado por la ONU, mientras ella prepara puré.

Allí me llevó *Jeanne Dielman*, no a otras épocas sino hacia ese tiempo de mediados de los '70. Mis recorridos me hacen ver su rutina cotidiana, lo complejo y aprendido de sus acciones enlazadas en su tiempo:

Todos hemos visto una mujer en una cocina, y de tanto verla, la olvidamos, olvidamos mirarla. Cuando se muestra algo que todos han visto ya, tal vez en ese momento se lo ve por primera vez. Una mujer de espaldas que pela papas. Delphine, mi madre, la vuestra o usted misma¹¹.

Akerman, quien en numerosas oportunidades manifestó que el suyo no es un cine feminista¹² sino hecho por una mujer, agrega:

¹⁰ *Ídem.*, p. 35.

¹¹ *Ídem.*, p. 36.

¹² "A pesar de que su obra gira alrededor del universo femenino, y aunque reconoce que el resultado de un film es finalmente político, Akerman no se

Delphine se había metido en el feminismo. Eso la volvía fuerte, combativa, pero de todas formas ella era fuerte, combativa hasta el final. ¿Cómo lo hacía?¹³.

Es aquí donde encuentro un nudo en el que *Jeanne Dielman* emerge como experiencia política incluso más allá de los contornos que su autora pensó para ella. Los efectos y las apropiaciones posibles de la obra salen de su control y hacen otros mundos.

Pienso a *Jeanne Dielman* dialogando específicamente con la Campaña Internacional por el Salario para el Trabajo Doméstico (WFH) que se lanzó en 1972 y fue llevada adelante por grupos feministas europeos y norteamericanos para quienes la cocina, el dormitorio, el hogar, centros de producción de la fuerza de trabajo, constituían partes fundamentales de la “fábrica social”¹⁴. Es 1975 el año de publicación de algunos textos fundamentales para esa campaña¹⁵, donde quedan expuestos sus fundamentos y sus proyecciones. Este movimiento se proponía “demostrar las diferencias fundamentales entre el trabajo reproductivo y otras clases de trabajo; desenmascarar el proceso de naturalización al que, debido a su condición de no remunerado, se le había sometido; mostrar la específica función y naturaleza capitalista del salario”¹⁶.

Durante tres horas vemos en tiempo real parte de la rutina de una mujer ama de casa. “Parte de”, porque Akerman nos eximió de “verlo todo”. A pesar de parecer demasiadas, esas tres largas horas

considera una cineasta feminista, sino una mujer que hace cine”. Costantini, Eduardo, “Chantal Akerman. Noche y día”. En AAVV, *Chantal Akerman. Una autobiografía*, *idem.*, p. 11. En el mismo sentido desarrolla su argumento Maccario en este mismo volumen. Cfr. por ejemplo el documental publicado por FilmStruck en 2018 de la serie *The Masters* “Director Chantal Akerman” (sic) disponible en https://www.youtube.com/watch?v=LVaW5O9fg_8&t=4s, accedido el 19/11/2019.

13 Akerman, Chantal, “La heladera está vacía. Podemos llenarla”, *idem.*, p. 50.

14 Federici, Silvia, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2013, pp. 24-25.

15 Nos referimos a los ensayos “Salarios contra el trabajo doméstico”, “Por qué la sexualidad es un trabajo” y “Contraatacando desde la cocina”, todos de 1975 y reunidos ahora en Federici, Silvia, *Revolución en punto cero*, *idem.*

16 Federici, Silvia, *Revolución en punto cero*, *idem.*, p. 25.

de rutina doméstica no son más de un diez por ciento del tiempo real *real* de tres días de trabajo doméstico. En ese artificio, en esa reconstrucción, ver el trabajo doméstico durante tres horas resultó agobiante... ¿y hacerlo 24/7, durante años? Todo eso que vemos nos dice algo, también, sobre lo que no vemos.

El tema es “la mujer de su casa”, su vida cuando ella está en casa, sus ocupaciones más apasionadas, lo que más le importa en el mundo. Digamos que debe haber millones de mujeres que llevan esta vida y es muy interesante que por una vez comencemos a mirarlo, es muy emocionante y desconcertante al mismo tiempo. Incluso habrá gente que dirá que eso no pasa, personas que en general son hombres que están todo el día fuera y que no saben qué pasa en su casa durante el día. He escuchado a hombres decir, pero “eso es absolutamente improbable”, “es una historia imposible”, “eso no existe”, “ninguna mujer es así” o “está loca”. Creo que es la primera vez que nos acercamos a esto, entonces la gente no cree en la verdad que hay en eso¹⁷.

En el mismo sentido la actriz expresa:

[...] estoy muy contenta de representar el punto de vista de mujeres, un punto de vista ante todo desconocido. Se sabe que en general son los hombres que hacen las películas, cualquiera sea la sensibilidad de ellos, es decir, hay directores que son muy sensibles, como Bergman por ejemplo, pero creo que cuando las mujeres hablan de sí mismas es una cosa completamente diferente. Por ejemplo en las películas lo que vemos, en general, son unos ciertos estereotipos de las mujeres como madre, como puta, como mala mujer, una gama bien precisa, en cambio desde un punto de vista como éste quizá veamos sobre la prostitución algo desde una perspectiva que todavía no se ha visto nunca¹⁸.

17 Seyrig, Delphie, en “Je fais de l’art avec une femme qui fait la vaisselle” (entrevista a Delphie Seyrig y Chantal Akerman) publicada por Archivo INA Culture, 1976, <https://www.youtube.com/user/Inaculture/search?query=akerman>, accedido el 19/11/2019.

18 Seyrig, Delphine, en entrevista, https://www.youtube.com/watch?v=dx7OrFe2s2M&list=PL9AwPhz_4Eek3KLyT1SmvLieVDDcvHEcW, accedido el 01/03/2019. Seyrig participó del movimiento feminista francés y fue una de las creadoras del colectivo “Las Insumisas”. En septiembre de 2019 el Museo Reina Sofía inaugurará una exposición dedicada a explorar el cruce entre cine, video y el feminismo francés de los 70/80. Agradezco

Haciendo público/visible/experimentable/observable el trabajo reproductivo (que incluye al trabajo doméstico), *Jeanne Dielman* se introduce en el centro de buena parte del reclamo feminista de la época: la problematización del trabajo reproductivo; y con este gesto entra en el corazón del cuestionamiento a la sociedad capitalista, evoca la historicidad de la escisión —consustancial al capitalismo— entre trabajo productivo y trabajo reproductivo, las escasas/nulas posibilidades de elegir una vida como mujer fuera del matrimonio y la maternidad¹⁹ y el lugar del sexo que —en términos de Federici— para las mujeres siempre ha sido un trabajo²⁰.

Trabajo reproductivo que ha sido históricamente invisibilizado, no sólo en su importancia, sino también en su materialidad, y que ha sido asignado a las mujeres, naturalizando que su ejecución corresponde a las mujeres por el sencillo hecho de ser mujeres. El trabajo doméstico ha sido expulsado a una suerte de sombra que impide que sea visto y visto como trabajo. Se lo ve como una obligación femenina, una devoción, como actitud natural. No ser remunerado es condición para este estado de cosas y refuerzo para su opacidad.

Jeanne Dielman muestra ese trabajo, lo hace muy visible y nos deja muy claro que es un trabajo, que las cosas no se hacen solas y —también— que Jeanne las hace a solas.

III. El sexo es trabajo

Y mientras Jeanne prepara escalopes en su cocina de Bruselas, Margo St. James, trabajadora sexual fundadora de COYOTE²¹ (EEUU)

esta información a Malena Becerra. Cfr. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/musas-insumisas>.

19 Cfr. Entrevista a Delphine Seyrig, *idem*, y Maccario, Paula, “Consideraciones de una espectadora de *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman” en este mismo volumen.

20 Federici, Silvia, en “El sexo para las mujeres ha sido siempre un trabajo” (entrevista por Alabao, Nuria), *CTXT Revista Contexto y Acción* (online), n° 195, 2018, <https://ctxt.es/es/20181114/Politica/22841/silvia-federici-el-sexo-ha-sido-un-trabajo-para-las-mujeres.htm>, accedido el 19/11/2019.

21 COYOTE (Call Off Your Old Tired Ethics) es una organización de defensa de lxs trabajadorxs sexuales creada en Estados Unidos en 1973 que tiene como antecedente a WHO (Whores, Housewives and Others). Cfr. Lamas, Marta,

y Griséldis Réal (Suiza, Francia), apoyadas por una abogada feminista, logran ser escuchadas en la reunión de trabajo de la Federación Internacional Abolicionista, auspiciada por UNESCO.

Y mientras Jeanne tiende la cama, revisa el correo, coge con su segundo cliente, en el fuera de cuadro, en junio las prostitutas de Lyon ocupan la Iglesia de Saint-Nizier. Se reconocen madres y prostitutas y dicen que el trabajo sexual es el medio que encontraron para hacer frente a los problemas de la vida²². En Jeanne Dielman el trabajo sexual es clara y evidentemente un trabajo en términos económicos: hace una tarea, cobra. A contramano del lugar asignado al sexo para una mujer en los parámetros de la (hetero) sexualidad capitalista:

La sexualidad es el descanso que se nos otorga dentro de la disciplina del proceso laboral. Es el complemento necesario para la rutina y la reglamentación de la semana laboral. Es una licencia para “ser natural”, para “dejarse llevar”, para que así podamos regresar más frescos a nuestro lugar de trabajo el lunes siguiente. El “sábado a la noche” es la irrupción de lo “espontáneo”, lo irracional, dentro de la racionalidad de la disciplina capitalista en nuestra vida. Se supone que es la compensación por nuestro trabajo y se nos vende ideológicamente como “lo distinto” al trabajo: un espacio de libertad en el cual presumiblemente podemos ser nosotros mismos —una posibilidad para conectar íntimamente, de “manera genuina”, en un universo de relaciones sociales en las cuales nos vemos constantemente forzados a reprimir, aplazar, posponer y esconder, incluso de nosotros mismos, lo que deseamos²³.

La continuidad entre trabajo doméstico y trabajo sexual en *Jeanne Dielman* es contundente. Cada uno tiene lugar luego y durante el otro. Pero al trabajo sexual que Jeanne ejerce no tenemos el mismo acceso que al trabajo doméstico. La puerta se cierra ante nuestros ojos, sólo podremos acceder, con el tercer cliente, a unos escasos

El fulgor de la noche. *El comercio sexual en las calles de la Ciudad de México*, Océano, México, 2017.

22 Lamas, Marta, *El fulgor de la noche*, ídem, p. 27.

23 Federici, Silvia, “Por qué la sexualidad es un trabajo”. En *Revolución en punto cero*, ídem, p. 45.

e inolvidables minutos²⁴. La película permite establecer relaciones entre sexo, sexualidad y economía, y deja interrogantes en relación al lugar que ocupan el placer y los afectos en las relaciones sexuales mediadas por el dinero.

Es una cuestión política fundamental reconocer que la prostitución —sobre todo para la mujer— tiene que ver con una condición estructural, con algo que está enraizado en la posición económica y social de las mujeres desde hace mucho tiempo. Desde el principio del capitalismo, las mujeres siempre han tenido que venderse, no solo en el mercado laboral, sino también en el mercado del matrimonio. El matrimonio con la cobertura del amor ha sido un mercado que implicaba la posibilidad de supervivencia económica. Entonces, prostituirse, de una manera o de otra, ha sido —y sigue siendo— el destino de las mujeres²⁵.

Jeanne no lo dice, pero coge con hombres de 5 a 5 y media, de lunes a viernes, para llegar a fin de mes. Jeanne está sola en su casa, pero en junio de 1975 las prostitutas de Lyon y Montparnasse, apoyadas por mujeres no prostitutas, por feministas y por amas de casa, están creando un movimiento (“Las prostitutas de Francia ocupan las iglesias”) que se extiende hasta Marsella, Grenoble, Montpellier, Toulouse, Cannes, París, llega a Italia...²⁶

Muchas trabajadoras sexuales han dicho que el movimiento de liberación de las mujeres de los años 70 que ha examinado mucho esta condición del trabajo doméstico ha dado poder a las prostitutas para movilizarse y para visibilizarse y poder decir: “somos trabajadoras”. Antes eran siempre las mujeres invisibles detrás de la puerta de los burdeles o en la calle de noche. Eran las mujeres de las cuales no se podía hablar. El movimiento feminista les ha dado la posibilidad de hablar y decir: “Estamos aquí. Somos trabajadoras, no nos llaméis prostitutas porque tiene connotación degradante, llamadnos trabajadoras del sexo”. El coraje venía del impulso del movimiento feminista que había empezado a contestar la

24 El tratamiento del sexo en esta película es casi la contracara del propuesto por la directora en *Je Tu Il Elle* (Francia, 1975), especialmente en aquella, también memorable, escena de sexo entre mujeres.

25 Federici, Silvia, en “El sexo para las mujeres ha sido siempre un trabajo”, *ídem*.

26 Lamas, Marta, *El fulgor de la noche*, *ídem*, p. 28.

sexualidad que la mujer vive en el capitalismo²⁷.

Tal como sucede con el trabajo doméstico, al que no conviene mantener encerrado dentro de casa, al trabajo sexual no conviene mantenerlo en el plano de las decisiones, gustos y arreglos individuales; resulta necesario, también, hacerlo (en) público para que no sea posible desatender su carácter político²⁸. El sexo encerrado es pasible de ser confinado a ámbitos que parecen estar por fuera del pensamiento y la práctica políticas, amparado este aislamiento en la intimidad. Pienso en al menos dos efectos: por un lado, al amparo de la intimidad es más difícil plantearle preguntas al sexo limpio entre sábanas limpias²⁹, y por otro lado, pensando el trabajo sexual, el gesto de empujarlo hacia lo (en) cerrado simultáneamente expone a las personas que lo ejercen, dejándolas aisladas y a merced de situaciones de abuso que quedan ocultas y en las que por tanto resulta difícil intervenir.

IV. En la casa y en la calle

Jeanne Dielman como experiencia, como experiencia corporal, como experiencia política. *Jeanne Dielman*, dejándome libremente disponer de mi tiempo mientras la veo, me permitió el ejercicio de evocar las luchas de las mujeres en los 70 con especial acento en la

27 Federici, Silvia, "El sexo para las mujeres ha sido siempre un trabajo", *idem*.

28 Nuevamente, el encierro hace que no se vean: también esto dicho en el plano social y también en términos estadísticos. Tal como en el caso del trabajo doméstico familiar, en muchas ocasiones los datos han sido contruidos por las propias interesadas. Vaya como ejemplo, próximo y reciente, el caso de la Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR) Córdoba que junto a estudiantes universitarixs de la carrera de Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba, durante 2018, construyó un instrumento que resultó la herramienta para la realización de un Relevamiento Económico Social, el que a su vez opera en la actualidad como insumo estratégico para construir las argumentaciones de la campaña recientemente lanzada por jubilación y obra social para lxs trabajadorxs sexuales. Cfr. Pereyra, Liliana, "El trabajo sexual es trabajo. El trabajo sexual es sexual", Ponencia presentada en las XII Jornadas de Economía Crítica y I Jornadas de Economía Feminista, Córdoba, 6-7/9/2019. Inédito.

29 Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2011, p. 296.

problematización del trabajo doméstico/trabajo reproductivo, en la denuncia por su naturalización e invisibilización y el comienzo de la organización de las trabajadoras sexuales, otras mujeres invisibilizadas, en una confluencia que las retroalimentó en la posibilidad de reconocerse como trabajadoras.

Decir que queremos un salario por el trabajo doméstico que llevamos a cabo, es exponer el hecho de que en sí mismo el trabajo doméstico es dinero para el capital, que el capital ha obtenido y obtiene de lo que cocinamos, sonreímos y follamos. Al mismo tiempo demuestra que todo lo que hemos cocinado, sonreído y follado a lo largo de todos estos años no es algo que hiciéramos porque fuese más fácil para nosotras que para cualquier otra persona sino porque no teníamos ninguna otra opción. Nuestros rostros se han distorsionado de tanto sonreír, se nos atrofiaron los sentimientos de tanto amar y nuestra sobresexualización nos deja completamente desexualizadas³⁰.

Esta confluencia hacía evidente el continuum entre trabajo doméstico y trabajo sexual en el que insiste Silvia Federici, entre el sexo doméstico, de la familia, y el sexo que se vende en la calle, y su abordaje entrelazado, casi cincuenta años después, sigue siendo pertinente.

El trabajo doméstico no ha desaparecido, y su devaluación, tanto económica como en cualquier otro de sus aspectos, continúa siendo un problema para la mayoría de nosotras, independientemente de que se reciba o no un salario por otro empleo³¹.

En la actualidad el trabajo sexual se constituye como uno de los temas especialmente parte-aguas dentro de los feminismos. Entre quienes consideramos indispensable el reconocimiento del trabajo sexual como trabajo y en consecuencia los derechos laborales de quienes lo ejercen, por una parte, y quienes, también desde el feminismo, entienden que la prostitución (así la llaman) es en todo momento, lugar y circunstancia una forma de explotación y violencia

30 Federici, Silvia, "Salarios contra el trabajo doméstico". En *Revolución en punto cero*, ídem, p. 41.

31 Ídem, p. 26.

hacia las mujeres, las posiciones resultan irreconciliables. En este sentido, y en lo referido al trabajo sexual, existen distintas posiciones que podemos enunciar cómo prohibicionismo, abolicionismo, regulacionismo y el reconocimiento del trabajo sexual como trabajo desde una perspectiva de derechos. Cada una de ellas supone diferentes posibilidades de agencia de las personas que lo ejercen, diferentes roles asignados al Estado y aún entre quienes reconocemos el trabajo sexual como trabajo existen diferencias en relación a la conveniencia o no de leyes específicas que lo regulen.

Hoy lxs trabajadorxs sexuales no están aisladas, no están calladas y no son invisibles. Un ejemplo local y contundente lo constituye AMMAR Córdoba que, con casi veinte años de trabajo como organización, ha logrado denunciar y detener diversas violencias institucionales ejercidas sobre los cuerpos de las trabajadoras sexuales y ha sabido, asimismo, constituirse y proyectarse como una organización social ineludible en el ámbito local y nacional, llevando adelante proyectos gremiales, sociales, es decir políticos, concebidos y contruidos colectivamente.

Sobre una cartografía polémica de la memoria. Sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós



Julia Monge y Sebastián Torres Castaños

Que la realidad se recorta entre faltas y restos, forma parte de esa suerte de evidencias que no por muy sabidas son igualmente admitidas o reconocidas. Índice de ello es que cada vez que se lo vuelve a decir explícitamente, cada ocasión en que se lo muestra públicamente, es motivo de intranquilidad. O debería serlo. *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós se encuentra en la bisagra entre esa constatación y ese deseo.

Queirós refiere que su encuentro con el cine fue aleatorio, casi como el nacimiento de Ceilândia, ciudad satélite de Brasilia en la que vivió toda su vida y escenario que tensionan sus filmaciones. Gente fumando, tomando sol y conversando en la puerta de la Universidad por la que pasaba de camino a su trabajo administrativo en la Secretaría de Salud de Brasilia, lo atrajeron a averiguar: dictaban Periodismo, Comunicación y Cine. Optando sin premeditación por el último, en 2005 hizo su primer corto, *Rap, o canto da Ceilândia*, ganador por jurado popular y jurado oficial en el Festival de Cine de Brasilia del mismo año, entre otros premios y distinciones. En 2006 forma junto a amigos vecinos el Colectivo de Cinema de Ceilândia (CEICINE) y producen dos cortos más: *Dias de greve* (2009) y *Fora do campo* (2010). *Branco sai...* es su segundo largometraje, cuyo hilo documental se extiende desde el interrogante que trama el anterior —*A cidade é uma só?* (2012)— y su apuesta por la ciencia ficción empuja al que le sigue *Era uma vez Brasilia* (2017).

Contingencia y necesidad fueron entonces las coordenadas en que CEICINE descubrió que tener que autogenerar sus recursos era la oportunidad para hacerlo desde un lenguaje y perspectiva propias, particularizando el resultado desde el mismo proceso: una reflexión sobre los medios y formas de producción desde la periferia, desarrollada como experiencia de transformación en que los efectos

de realidad y los efectos de ficción son contruidos¹. Testimonio y fabulación precisan por igual de un montaje, en el que, si además se encuentran, pueden trastocar la narrativa lineal que hilvana prolijamente proyectos, trayectorias y fines; o historia personal, discurso oficial y memoria social.

Para Queirós la memoria no es de por sí un factor de disrupción o resistencia; al igual que la identidad, puede ser opresiva o liberadora, todo depende de cómo se trabaje. Descubrió que, ante la cámara, la memoria de lo vivido puede volverse conservadora, tender a apaciguar, limar las asperezas; como si la única forma de arrojar una imagen o relato con cierta belleza, fuera confundir recuerdo y ensoñación. Volver a la memoria capaz de un enfrentamiento implica recuperar tras el desenlace la lucha de fuerzas, lo cual no conduce a anular ni negar la violencia sufrida y la pérdida, sino simplemente a no repetirlas: atravesar un dolor que no se olvida, que no suelta a los cuerpos y la ciudad que llevan sus marcas, con una experiencia que le construya un nuevo sistema de referencia. “Se trata de qué memorias y qué geografías”² —desde esta clave, sugerimos que *Branco sai, preto fica* propone una *cartografía polémica de la memoria*, en la cual los límites materiales y simbólicos entre el centro y la periferia, los cuerpos y la ciudad, el documental y la ciencia ficción, la política y las culturas, el pasado y el futuro, son alternativamente enfatizados y burlados, expuestos y re-trazados.

I. Ficcinar el documento

Queirós crece, como muchos de nosotros, con el cine de ciencia ficción. Menciona en algunas entrevistas a *Blade Runner* y *Mad Max*, cine futurista, apocalíptico, distópico. El género, por lo menos dentro del *mainstream*, es tan atractivo en sus proyecciones imaginarias como estereotipado en los recursos que suele poner en escena. Pre-rogativa del mundo desarrollado, las distopías —transcurran o no

1 Cfr. Coletivo de Cinema em Ceilandia [blog], entrada sin fecha, <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com>, accedido el 22/11/2019.

2 Querós, Adirley, en “Queirós Adirley. «La memoria al mismo tiempo que da un sentido de identidad, puede ser opresora»” (entrevista por Pinto Veas, Iván), la Fuga, n° 21, 2018, <http://2016.lafuga.cl/adirley-queiros/920>, accedido el 19/11/2019.

un espacio reconocible— solo acontecen donde la civilización y la humanidad han avanzado en dirección a su ruina.

En la distopía subalterna de Queirós, los recursos y el relato de ficción se funden en una misma trama y todo queda alterado, como si la ciencia ficción se replegara sobre sí misma para convertirse en otra cosa que, transgrediendo el género, la conduce sin embargo a su centro de gravedad en lo que tiene de crítica al progreso. El futuro es el tiempo que disloca el relato, pero se encuentra en la contemporaneidad más inmediata de las megaciudades latinoamericanas, en sus márgenes, como corolario de su mismo desarrollo. Los efectos de ficción otorgan visibilidad al presente, antes que desplazarlo a un imaginario trastocamiento absoluto del entorno.

Seguramente es en su paso por la carrera de cine donde entra en contacto con el documental social —género más académico, recurso para el ensayo, herramienta política, historia visual o incluso democratización del cine a partir del acceso masivo a las nuevas tecnologías—, que es el otro género que domina el film. Así, *Branco sai...* es un centauro compuesto por dos matrices en cuyo encuentro se produce uno de los largometrajes más sencillamente originales del cine brasileiro contemporáneo.

Si, por una parte, aparece como una ocurrencia tramada entre amigos en una noche de cotidiana creatividad, por otra parte, y sin evidenciar ninguna pretensión, dialoga con la larga historia del cine social latinoamericano: cine para el pueblo, cine del pueblo, cine subalterno, en los diferentes modos en que la pantalla fue el escenario de las discusiones sobre cómo representar a los pueblos (pueblos figurantes, ausentes, olvidados, etc.). Entre el realismo, que no agrega nada a lo vivido y bloquea la capacidad disruptiva del arte cinematográfico, y la estetización, que coquetea con una sensibilidad burguesa haciendo próxima la distante violencia y marginación —tensiones que atravesaron sendos debates—, Queirós, como el Barón de Munchausen, tira de la cuerda del cine y sale del pantanoso debate político y estético por arriba. Ni ficción histórica consensualista, ni ironía pugilística contra la pornomiseria, en *Branco sai...* a la historia real de la violencia policial, las imágenes documentales y los actores “no profesionales”, protagonistas de los sucesos que articulan la historia, se les otorga el raro derecho a ficcionar, en el pleno

sentido y libertad que ofrece la ciencia ficción, pero también en la aún mayor libertad que ofrece la imaginación lúdica, ese poder ser otra cosa que lo que se es, para mostrar, por otra parte, la manera en que ven su historia, su ciudad y su país. Quizás existan pocas producciones cinematográficas donde, de una manera tan simple y contundente, se ejercite esa idea de Rancière donde la potencia política del arte se encuentra en su capacidad de interrumpir el orden de lo sensible³, donde la distribución de las formas de ser y de hacer se ve trastocada por el derecho a la ficción, que realizan quienes deberían representarse según el lugar y las funciones socialmente asignadas. Es esa negativa a someterse a las diferentes formas del deber ser la que hace de este montaje entre documental y ciencia ficción mucho más que una maravillosa ocurrencia, convirtiendo al film en una incisiva reflexión sobre el cine.

Es Queirós quien encuentra una lúcida denominación, que de otra manera buscaríamos ensayar en vano: “etnografía de la ficción”⁴. Un trabajo con los actores-protagonistas (y acaso buscamos conjuntar dos términos que no dejan de referirse a un mismo rol) y su imaginación, restituyendo a la ficción en el orden del deseo, de su presencia efectiva, material, como cuerpos deseantes. Lo que testimonian es lo biográfico convertido en sueño de redención, a partir de una trama ficcional futurista que se aferra a una territorialidad propia, diferente al carácter universalista del cine de ficción. Habíamos mencionado a *Blade Runner* y *Mad Max*, y podríamos seguir con *El planeta de los simios*, *2001 Odisea del espacio* o *Brazil*, pero en todos ellos la crítica social se realiza desde el punto de vista de la humanidad, la civilización, el planeta. En Queirós, el registro de lo particular y lo imaginario, de lo uno en lo otro, encuentra en las luchas situadas, singulares, incluso personales, una “conciencia universal

3 Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM, Santiago de Chile, 2009.

4 Queirós, Adirley, en “Hago una suerte de etnografía de la ficción” (entrevista por Brodersen, Diego), Página 12, 18/09/2018, <https://www.pagina12.com.ar/142921-hago-una-suerte-de-etnografia-de-la-ficcion>, accedido el 19/11/2019.

minoritaria”⁵, puesto que lo que sus deseos reclaman por derecho, concierne a todos por entero.

II. Temporalidades múltiples

Es por el motivo ya señalado que los tópicos que atraviesan el film comprenden un amplio registro de posibilidades, cada una de las cuales nos conciernen por igual. Una de ellas, que involucra directamente al cine, aborda como recurso y tema al tiempo, pone en juego las múltiples temporalidades: interfiriendo en la linealidad de las cronologías, en la sobredeterminación del progreso y en la reproductibilidad de la memoria.

Tres fechas: 1986, 2012, 2070. Pasado, presente (del film) y futuro. Tres tiempos, cuya sucesión natural se ve interrumpida por su superposición en un presente que los contiene a todos, como momento del relato, pero también porque en cada tiempo hay siempre ya algo de los demás, de repetición, de precariedad y de violencia. Habíamos dicho: una distopía en presente, un presente distópico porque es el presente de los personajes el tiempo del encuentro entre la memoria y la imaginación.

1986, imperceptible postdictadura, represión en el Quarentão, juventud de Marquim y Sartana, de amistad, música y baile. 2012, la ciudad parece la misma, pero el presente de sus cuerpos porta las marcas de la represión, junto a las nostalgias por las noches de fiesta, recreadas en la radio clandestina de Marquim, lugar donde se va tramando una venganza lanzada hacia el futuro. 2070, año señalado para el viaje en el tiempo que emprende el investigador Cravalanças (acosado también por la añoranza de su familia, que ha quedado en su futuro-pasado) con el fin de reunir los testimonios de Marquim y Sartana para juzgar los crímenes del Quarentão; utopía de justicia desplazada hacia un porvenir tan precario como el presente, premonitoriamente acechado por el fracaso, cumplido por el ascenso de un gobierno de derecha evangelista que interrumpe la misión y cambia su objetivo⁶. Breve reseña de un tiempo fuera de quicio, ofre-

5 Deleuze, Gilles y Guattari, *Felix, Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2002, p. 108.

6 Recordemos que el 10 de diciembre de 2014, la Comisión Nacional de la

cido por la ficción, que anuda la historia, la memoria y el futuro con el sobrecogedor peso de la repetición y los destellos de un constante deseo de su interrupción, manifiesto en la dimensión más negociada de la vida diaria, hasta que desborda los circuitos de lo cotidiano. Un deseo, también atravesado por dos temporalidades diferentes, la justicia del Estado y la justicia de la acción, ambas frágiles, ambas ralentizadas, ambas caminando por el borde de lo posible.

Pluralidad temporal, multiplicada en todas direcciones por la ficción cinematográfica, que traza un cuadro tan complejo como agudamente crítico sobre esas dos figuras que forman parte de la historia latinoamericana: la memoria y el progreso, cada una de las cuales tiene su anverso y reverso, por lo que dificultosamente resulten términos que simplifiquen el antagonismo de nuestra modernidad periférica. Una memoria del progreso, podríamos decir, en lo que porta de promesa hacia un avance sostenido, pero siempre retardado para el occidente periférico, y constituyendo un archivo de los efectos normalizadores y violentos del proceso civilizatorio de la nación, de los espacios y sujetos sometidos, excluidos y eliminados como restos prescindibles de los proyectos modernizadores. Pero también, un insumo desde el que se tejen las resistencias y la cultura popular. Porque en *Branco sai...*, ni siquiera el futuro ficcional es un afuera del cual proviene la salvación. Así, no solo pone en juego estas tensiones estructurales del tiempo, a través del sincretismo de los géneros documental y ficcional, sino que lo hace en esa materialidad misma del tiempo que se despliega en su narración y en cada uno de los personajes, mostrando que cada cuerpo es un punto de intersección, portador de ese campo de fuerzas en pugna, pero también punto de fuga para la imaginación y la acción.

Temporalidad poscolonial, estructuralmente dislocada, y posibles alianzas que se tejen en el interior de esa temporalidad. Y que contienen también una multiplicidad de afectos, en donde cada quien vive la singularidad de su propio cuerpo, de su relación con el medio y con el pasado. Marquim, más nostálgico ante un pasado

Verdad entrega a la presidenta Dilma Rousseff el informe realizado sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar en Brasil, donde permanece en vigencia una Ley de Amnistía para los criminales de Estado.

perdido, Sartana, con un impulso de “recuperación” (una fortaleza de lo cotidiano antes que un optimismo amnésico), ambos se vinculan con su comunidad, enlazan su historia con una historia común y se asocian de diferentes maneras con el presente. Las estrategias de lo cotidiano se chocan con la afectividad perturbada de Cravalanças, en cuyo viaje temporal emerge inmediatamente una “nostalgia de futuro” (de su familia, su trabajo), como si un desplazamiento abrupto en el tiempo produjese los efectos desestabilizadores de la locura; un desquicio que, sin embargo, contiene las razones de una misión justa.

Modos en los que el tiempo y la subjetividad se anudan: en lo que cada cuerpo puede, y en las posibilidades de la resistencia y la batalla, contra un tiempo destinado, lineal y aparentemente irreversible. Así como, de diferente manera, aunque igualmente compleja, se anuda el tiempo y las instituciones políticas: Cravalanças, agente “tercerizado”, proviene de un Estado futuro que se mantiene en la precariedad, pero también un Estado que emprende la tarea de reafirmar un juicio al pasado Estado represor, ante el cual surge una oposición de derecha evangelista que termina por desplazar al gobierno.

Aunque la figura del ascenso al poder de una derecha religiosa es un motivo presente en la literatura y los films distópicos (sin duda, una proyección de los fascismos de comienzos del siglo XX), que siempre contienen ese poderoso juego con la imaginación anticipatoria y con la profecía cumplida del cine de ciencia ficción, su contenido eminentemente político y el terrible presente de Brasil bajo el poder de Bolsonaro, coloca a *Branco sai...* en ese registro temporal de la angustia adivinatoria. Sin embargo, el film no encuentra su potencia en una apuesta profética, ni su valor radica en la desgracia de su cumplimiento. Antes bien, su mirada crítica y su atenta lectura reposa en la perspectiva que introduce para pensar las tensiones presentes en las alternativas políticas latinoamericanas de inicios del siglo XXI, en su apuesta —frágil y contradictoria— de hacer converger la memoria histórica y el progreso (desarrollo), social y político. Y, en particular, en los encuentros y desencuentros con una política cultural de los sectores subalternos, con sus voces, su imaginación y las potencias estratégicas que tejen ese poder de los sin poder, que la etnografía de la ficción de Queirós pone en acto.

III. Imaginarios urbanos

Los acontecimientos y las biografías se tejen a su vez con una “urbanografía” que singulariza las tensiones entre centro y periferia. Atravesando la repetida confabulación entre represión política, precarización económica, segregación social e incluso *apartheid* estético, la relación entre Brasília y Ceilândia descubre una versión particular del vínculo entre la utopía y sus residuos tangibles.

Construida en cuatro años (1956-1960) movilizandoc cincuenta mil obreros, Brasília consumaría a la vez el viejo proyecto de interiorizar la capital del país y el ideal de estar edificando un futuro que acogería por igual a funcionarios y a esos mismos trabajadores. En menos de una década la prolijidad del Plano Piloto ya contrastaba con la multiplicación de favelas en que quedó desplazado el servicio del servicio público; las cuales a su vez fueron removidas hacia las “ciudades satélite” por la “Campaña de Erradicación de las Invasiones” que en 1971 ejecutó la dictadura militar. Ceilândia, tomando precisamente su nombre de la sigla de aquella campaña (CEI...), nace entonces para Queirós como el resto material de un proyecto de modernidad que fracasó, permaneciendo como su espejo roto, su distorsión inasimilable. En Brasília la voz de mando invierte la frase, pero los efectos de orden son los mismos: *branco fica, preto sai*.

Esa coexistencia negada —la exigencia de los pasaportes subraya el corte fronterizo tanto como la demarcación de identidades territorializadas— se asume en una experiencia del espacio que en el film logra sortear por igual el determinismo y la idealización. Los pasaportes pueden falsificarse, la bomba vía aérea transgrede los límites que controlan el tránsito de los cuerpos, el sonido se propaga hasta donde aquellos no llegan, pero el paisaje local que acompaña la preparación de la venganza no expresa presunción: calles desiertas, edificios en ruinas, chatarra acumulada; el hormigón de un puente que interrumpe la perspectiva y priva a Sartana contemplativo de un cielo nocturno que debería ser infinito. Los refugios personales comparten también esa atmósfera, más próxima a la guarida que al hogar, donde la soledad se conecta con otros ausentes —recuperados en un álbum de fotos— o presencias diferidas —los oyentes de las transmisiones radiales de Marquim. La música, sin embargo, se

presta como soporte de los traslados temporales y anímicos hacia vivencias en común: el relato de la Quarentão recuerda una pista abarrotada, Cravalanças cantando mientras repara la nave al rayo del sol evoca quizás la rutina en los campamentos durante la construcción de Brasília, el murmullo del mercado atestigua un tránsito de personas y cosas que en la mayoría de las tomas parece inexistente.

Filmar en Ceilândia es para Queirós y su equipo una forma de habitarla y contarla como una experiencia más que un trazado regional y su historia como una de sus dimensiones de sentido, transmutando la geografía en esa suerte de etnografía en conflicto. La imaginación de la ciudad parte de la modernidad fracasada, pero articula una modernidad inacabada, no saldada, porque “vuelve a un discurso moderno de identidad, territorio, colonialismo” —“la perspectiva política nace a partir de lo local”⁷ y el cine puede intensificar su incorrección en tanto no es tributario de las lógicas de la representación política. “El cine no es tributario de nada”, incluso si trata de la desigualdad social, de la cuestión racial, la estética es su embate diferencial; el tema general lo puede plantear cualquiera, “lo que importa es la forma en que se cuenta”⁸. Pero la estética no es la mera continuación de las disputas “de contenido” por otros medios; instituye las contradicciones que éstas no se pueden permitir como apuesta contra la normalización de la percepción: *da lugar* a dimensiones de encuentro no convenidas —el rap y la *dança do jumento* se alían en una revancha cultural sin suponer un referente unificado de “la” cultura—; materializa *temporalidades* subjetivas a contrape-lo de las transformaciones urbanas, sociales y generacionales —una Ceilândia de clase media que manifiesta hacia su vecina favela Sol Nascente las mismas actitudes que otrora le devolvió Brasília, an-

7 Queirós, Adirley, en “Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós” (entrevista por Andrade, Fabio; Furtado, Filipe; Arthuso, Raul; Guimarães, Victor y Gomes, Juliano), *Cinética. Cinema e crítica*, 2015, <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>, accedido el 19/11/2019.

8 Queirós, Adirley, en “Entrevista com Adirley Queirós: historiador do futuro” (entrevista por Seraphico, Amanda), *Revista Beira*, 2015, <https://medium.com/revista-beira/na-manha-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queiros-para-d2541b63eb28>, accedido el 19/11/2019.

tigua enemiga con quienes los más jóvenes prefieren negociar— y puede intercambiar, como resultado, el reparto de los *efectos sensibles* —generar complicidad a espectadores ajenos y extrañamiento a los próximos.

Esas tensiones situadas fuera de cámara, que bien podrían escaparnos, aparecen sin embargo en la pantalla llevadas a escala: son los cuerpos de Marquim y Sartana los que construyen como su correlato esa versión de Ceilândia; son los que hacen a la memoria capaz de dramaturgia.

IV. La corporalidad de la memoria

A diferencia de las memorias conflictivas que deben disputar su entrada en el imaginario colectivo a la vez contra el olvido oficial o la demora de la justicia y contra la inmediatez del sentido común, cuando un cuerpo entra en escena captura inevitablemente la atención y se convierte en el centro de referencia de las relaciones con las cosas y el espacio. En *Branco sai...* esa desigualdad se transforma en composición de una táctica de combate: los cuerpos son el caballo de Troya de la memoria.

“No quiero hablar más de mi accidente... Si ustedes hacen cine, yo quiero volar”⁹ —la condición de Marquim para protagonizar una fabulación de su historia marcada por la violencia, actualiza a su modo la alianza entre *ethos* guerrero y poesía: lo que tienen en común el arte de la estrategia y el séptimo arte es que pueden hacer que todo arda. El roce entre documental y ciencia ficción es lo que prende la primera chispa: pasan de ser sustantivos a verbos encarnados en la amputación y en la movilidad artificialmente recobrada; la prótesis de Sartana y la silla de ruedas de Marquim tienen la ambigüedad afectiva que nos transmiten sus existencias cotidianas. Por un lado, una suerte de detención, de suspenso, una falta que se hace tangible por todo lo que a su alrededor la señala —Sartana siente que con su pierna le fue mutilada a la vez la ciudad. Por otro, un ritmo reinventado, lento como lo son siempre los procesos de duelo de-

9 Referido por Queirós en “Queirós Adirley. «La memoria al mismo tiempo que da un sentido de identidad, puede ser opresora»”, *idem*.

sacompasados con la vida que continúa, pero aun así venciendo a la paralización.

Aunque muchas tomas son de un solo personaje y su alrededor, el cuerpo logra funcionar también a la inversa que la amputación: como una metonimia de toda la constelación de cuestiones políticas, sociales, culturales que traza el film; la gestualidad sumamente sutil de los rostros incita mil conjeturas sobre lo que estará pasando por su cabeza, sobre las fuentes históricas de su sensibilidad. Ese juego de presencia-ausencia, de evocación del pasado e indeterminación del futuro próximo, malogra la posible mirada fetichista. El peso de toda una historia de opresión está sin duda cargado en esos cuerpos —que ya no bailan— pero no ha podido tampoco hacerlos implosionar.

Los ascensores, el auto adaptado, el hackeo de la pierna ortopédica, todo ello está atravesado por la transformación del padecimiento en intervención; son los objetos y el entorno los que van a sufrir las modificaciones en función de las necesidades del cuerpo y no viceversa. La misma confrontación con las ideas de fijación y pasividad se plantea alterando el sentido de ser víctimas desde una condición irreversible a un hecho ante el cual todavía es posible reaccionar. La represión estatal es lo suficientemente brutal y condenable como para tener que amplificarla a costa de reafirmar en sus secuelas físicas un estado de impotencia definitivo; se puede optar en cambio, sin minimizarla, por radicalizar la duración de la resistencia, su siempre actual poder de oposición. Despacio se elabora la pena, pero también es la cadencia en que se rumian las conspiraciones; de hecho, a los espectadores se nos descubre bastante tarde que se estaba preparando una bomba. Según Queirós, al equipo también: el tubo iba a ser una especie de correo entre la casa-estación radial subterránea y el exterior, pero alguien lo vio iluminado y, aprovechando la exigüidad del guión, sugirió que podía ser una bomba¹⁰. Y así la habitación devino bunker, el Dj nostálgico un insurgente y el conducto de comunicación un artefacto explosivo.

10 Queirós, Adirley, en “Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós”; ídem.

Resuenan las palabras de Marquim: no se puede no recordar lo inolvidable, pero por qué conformarnos con describir lo que pasó si el cine es capaz de tanta maravilla.

V. Tecnologías periféricas

Las formas del tiempo, subjetivas y objetivas, de los personajes y la historia, se encuentran desplegadas también en la objetualidad del tiempo, materializada en la temporalidad de los objetos y, en particular, en los objetos tecnológicos, como paradigma del desarrollo y la caducidad, la innovación y los desechos, la metrópolis y su periferia.

Subjetividad objetivada en las cosas, en su propiedad, su uso y su intercambio. *Branco sai...* tiene del futurismo la imaginación sobre la tecnología, del documental el objeto-recuerdo, y del presente el intercambio informal de una ciudad que vive de los desperdicios de la metrópolis, de los saberes del reciclaje y el pirateo, de la reutilización de los restos que expide el progreso, en la verosimilitud y el realismo de la vida suburbana contemporánea.

Los cuerpos de Marquim y Sartana ya son cuerpos tecnológicos, ortopédicos. El ascensor fabricado por Marquim para ingresar y moverse en su casa que, como la de Sartana, es una colección de materiales, colores y formas diferentes, anexados en el collage arquitectónico que compone el paisaje de Ceilândia. La radio de Marquim, con tocadiscos y vinilos que consigue en un mercado popular, en permanente reparación, pero también con viejas computadoras y modernos sistemas digitales de grabación, con los que reproduce la música de su pasado en el Quarentão y graba las pasadas y nuevas expresiones de la música marginal de protesta y comercial popular. La pierna ortopédica de Sartana, prótesis técnica que él interviene, repara y rearma, así como recolecta otras piezas en una chatarrería para otros miembros de la comunidad. La entrada futurista de la tecnología digital del hacker, que, en una habitación plagada de viejos aparatos de audio y video, le ayuda a piratear el programa propiedad de la empresa de ortopedia, para que Sartana pueda reprogramarla. La imprenta clandestina, que imprime los pasaportes falsos. La nave o cápsula del tiempo de Cravalanças —un viejo container, rasgo

industrial y comercial moderno convertido en promesa de futuro, devenido su vivienda precaria.

Pasado, presente y futuro nuevamente son activados para hacer del film una narración de la permanente interacción de los individuos con los objetos tecnológicos, introduciendo un registro cultural para plantearnos esa vinculación entre la civilización, el progreso, las formas de vida y la cuestión social. Como si el mundo de la vida, marginado del desarrollo, se encontrara siempre -y más que cualquier otro- construido prótesis sobre prótesis. Pero todo desplegado sobre el trabajo del reciclaje y el valor de uso, diferente al modo en que “recursos humanos” y “recursos tecnológicos” son intercambiados y consumidos por el capitalismo urbano. Diferente, pero no ajeno, porque en esta política cultural de lo desechable, donde se sostiene y recrea la existencia comunitaria, se encuentra también el vínculo oculto con la gran ciudad.

Los restos son, por otra parte, una paradigmática figura del pasado que acecha al presente, restos desaparecidos, enterrados, desechados, cuya presencia espectral reclama su restitución, su recuperación. Acaso parte del trabajo de la memoria en *Branco sai...*, implique esa ardua labor de recuperación y reparación, que no restituye el pasado tal cual fue, pero le tiende una mano, porque de otra manera permanecerá sepultado por los vientos del progreso.

En este barroquismo popular, no solo se pone en movimiento esta multifacética trama de representaciones. El film *Branco sai...*, la materialidad del film de Queirós, es la “presentación” misma de un cine marginal, donde la ausencia de presupuesto es transformada en una brillante estrategia de reciclado y recuperación de recursos, para hacer aquello que parecería estar vedado para un cine periférico: la ciencia ficción. En un tiempo en donde los recursos tecnológicos tienden a homogeneizar toda discusión sobre los medios necesarios, para la política, para la cultura, para la dominación como para la resistencia, Queirós lanza un desafío que trasciende el ingenio creativo y nos interroga sobre la demasiado concesiva aceptación de un diagnóstico de época. Los medios son más que meras herramientas, en ellos también se encuentra una memoria social y cultural, formas de vida, modos de resistencia.

VI. Una lucha cultural

Montar un nuevo sistema de referencia para la experiencia, decíamos al comienzo, posibilitado desde el derecho a la ficción. La movilidad y multiplicación de las coordenadas espacio-temporales abre el goce de lo lúdico, pero devuelve, también, una afrenta: contra la prolijidad de las representaciones, contra la amnesia que roza la amnistía, contra la simplificación de las pasiones populares, contra “el colonialismo del buen gusto”¹¹.

La bomba sonora, improvisado y magistral desenlace, condensa la combinación ficcional, pero no metafórica, entre guerra y cultura, donde adquiere toda una densidad política la crítica a las formas “democráticas” de transformación social. Las tensiones entre justicia y venganza, el encuentro entre lucha de clases y batalla cultural, toman el cielo por asalto sin romantización ni cinismo autocomplaciente. Lucha cultural, que tiene ecos gramscianos latinoamericanos, pero sorteja sus dos extremos: el intelectualismo urbano y la mistificación popular, falsamente antagónicos, porque yermos para la lucha. La belleza de la ensoñación se troca por la belleza de una memoria capaz de combatir: Marquim incendia el sillón en una catarsis personalísima, pero esa imagen basta para encender el desasosiego de todos los poderes que se pretenden inconvertibles, a la vez que la llama de todas las resistencias.

La música, recurso privilegiado de los traslados sensibles en el film, es también un recurso de los traslados sociales según refiere Queirós¹²: una oportunidad de trabajo, de ganar más dinero; todo el que no hay para desarrollar el proceso soñado de filmación que para el director debería extenderse por años para que la fábula realmente se adhiera a los gestos y costumbres, a los espacios, y el producto final juegue con la fidelidad y el sesgo propios de un retrato. Y, sin embargo, el film lo consigue por otros medios: porque el rodaje se desarrolla en Ceilândia, porque los protagonistas de la historia real y

¹¹ Queirós, Adirley, en “Entrevista com Adirley Queirós: historiador do futuro”, *idem*.

¹² Queirós, Adirley, en “Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós”, *idem*.

la ficción son los mismos, porque la crudeza y la magia son sus condiciones de existencia antes que un montaje ante la cámara.

Recordando en su nombre la incisiva actualidad de la exclusión y la represión, *Branco sai, preto fica* hace una apuesta generosa y abierta a la historia del cine y la periferia. Nos deja pensando si el cine es el que puede ampliar las posibilidades de la experiencia o si en cambio son las posibilidades del cine las que resultan enriquecidas con la experiencia de la periferia: *peligrosa, divina y maravillosa*¹³.

13 Entrevista al Colectivo Ceicine – Coletivo de Cinema de Ceilândia. *Zagaia*, nº 2, 2013, <http://zagaiaemrevista.com.br/article/entrevista-coletivo-ceicine-coletivo-de-cinema-de-ceilandia/>, accedido el 19/11/2019.



Todo lo sintético se desvanece en el aire. Sobre *Field Niggas* de Khalik Allah

Por Agustín Berti

America's problem is us.
We're her problem. The only
reason she has a problem is
she doesn't want us here.
Malcom X

I. Recuerdos que montan un poco

Los recuerdos suelen tomar la forma de una película: un recorte y reordenamiento selectivo del flujo del tiempo, un montaje que omite las horas muertas y privilegia los picos sensoriales, sean estos una epifanía visual (un atardecer, el rebote de una luz que encandila o subyuga) o el registro de una acción (el movimiento de la mano al sacudir el mate antes de la primera cebada, la confusión acelerada de un tiroteo). También, las películas son la materialización de recuerdos ajenos: la percepción cinematográfica, al menos la convencional, en una sala oscura, rodeados de extraños, pendientes de lo que sucede al frente en el rectángulo donde en la luz se disponen encuadres fotográficos, un flujo temporal al que nuestra percepción se pega. Del mismo modo, emulamos estos ritos analógicos en las situaciones domésticas en las que nos predisponemos a ver una obra cinematográfica, por oposición al discurrir ininterrumpido de la realidad televisada: cerramos las cortinas, suspendemos el trajín cotidiano o bien lo damos por clausurado por lo que queda del día. (Cabe acotar que no recordamos de manera televisiva, ya que la televisión se parece demasiado a la imposibilidad de pensar que aqueja a Funes,

el memorioso¹, atrapado en la percepción absoluta de un presente permanente).

Gran parte de la potencia mimética del cine descansa en la sincronización de la imagen en movimiento con la banda sonora: la reducción del volumen de lo real a la bidimensionalidad del plano fotográfico, se contrapesa con el registro sonoro. En el caso del documental esto además consolida su valor indicial respecto de la realidad². Además, al menos en su versión más ingenua, su relación con lo real no está guionada ni manipulada por el montaje. Esa ilusión de transparencia, del cine como una ventana al mundo, fue siempre discutible, incluso desde los orígenes del documental, cuando Flaherty decide construir medio iglú para filmar la vida doméstica de Nanook, el esquimal, con la suficiente luz para que las cámaras de la década del '20 pudieran capturar *lo real*. La sincronidad entre imagen y sonido además emula *la percepción humana*, lo que es reduccionista en tanto hay muchas formas de percepción humana. A las formas constantes de percepción humana *diferente* como en los casos de hipoacusia, ceguera, o de daltonismo podemos sumar también las de la percepción inconstante bajo estados alterados sea por drogas o enfermedades (o ambas). El cine ha explorado, con mayor o menor felicidad, lo que sucede más allá de las puertas de la percepción. Por mencionar apenas algunos ejemplos muy conocidos: el viaje de ácido en el cementerio en *Busco mi destino* (Hopper, Estados Unidos, 1969), la escena del lobby del hotel en *Pánico y locura en Las Vegas* (Guilliam, Estados Unidos, 1998), o la dispersión del policía novato al que inducen a fumar PCP en *Día de entrenamiento* (Furqua, Estados Unidos, 2001). Tres modos muy diferentes de intentar representar de modo *realista* la percepción en un estado alterado,

1 Borges, Jorge Luis, "Funes el memorioso". En **Artificios**, Alianza, Madrid, 1995, pp. 123-136.

2 Y por eso irrita tanto más el doblaje en estos casos, como puede pasarle a cualquiera que escuche la voz de María Rosa Gallo repitiendo lo que dicen las santafesinas humildes de *Tire Dié* (Argentina, 1960). Birri al menos opta por dejar de fondo el registro original, como salvaguarda ontológica del registro fotofonográfico.

pero sin suspender la ilusión cinematográfica ni perder la linealidad narrativa. Sin interrumpir el flujo³.

Nada de eso ocurre en *Field Niggas* (2015) de Khalik Allah. La representación cinematográfica del estado alterado por efecto de cannabinoides sintéticos propone una posición tanto ética como estética que permite sustentar una política (y una técnica) de las imágenes y del territorio. El entramado entre raza, clase y espacio urbano se presenta en la película mediante un desfase constante entre sonido e imagen en movimiento. El efecto del procedimiento sorprende porque choca de frente con las nociones de representación cinematográfica usuales. Sostener ese desfase durante la hora de metraje del film (salvo un breve fragmento televisivo con audio y sonido sincronizado) genera una incomodidad insólita en el espectador que obtura el regodeo miserabilista de cierto documental biempensante. A priori, uno puede pensar que el flujo audiovisual se asimila al flujo de la conciencia de sus representados: los habitantes marginalizados de una esquina de Harlem bajo efecto del K2, Spice y otras variantes de canabinoide sintético⁴. Algo de eso hay, pero no se agota en una percepción empática. Intentaré abordar esa incomodidad y su impacto estético-político desde cuatro aspectos convergentes: *retrato, espacio, velocidad e índice*.

II. Elogio del método: retratos tambaleantes

...water can flow or it can

3 En tanto el tema aquí es la ilusión de un realismo de la percepción, cabe dejar fuera del recuento el viaje involuntario del Dude en *El gran Lebowski* (hermanos Coen, EEUU, 1998).

4 No es casual que la difusión del abuso de los cannabinoides sintéticos haya sido descripta en la prensa como una epidemia zombi. Cfr. Miller, Michelle, "Synthetic marijuana overdose turns dozens into 'zombies' in NYC", CBS News, 13/07/2016, <https://www.cbsnews.com/news/synthetic-marijuana-overdose-turn-dozens-into-zombies-in-nyc/>, accedido el 19/11/2019. Equiparar los habitantes marginalizados con zombis, no es una operación discursiva trivial: matar al zombi no es matar, en tanto ya está muerto. Para una discusión sobre la figura del zombi como justificación para una tanatopolítica, cfr. Platzek, José, "Vida zombi. Biopolítica y muertos vivientes", *Síntesis*, n° 6, 2015, pp. 304-326.

crash. Be water, my friend.

Bruce Lee.

La posición ética de Allah nunca se explicita en *Field Niggas* pero sí se hace evidente en entrevistas y textos del director. Un primer intento de conceptualizar la película es entenderla como fotografía filmada. Es decir, aceptar la suspensión de la narración y abrazar el flujo audiovisual que propone como una forma de *retrato*. La película es en este punto complementaria (e inseparable) de sus fotografías callejeras publicadas en *Souls Against the Concrete*⁵ y en su sitio web⁶. Desde la aparición del daguerrotipo el retrato es la conservación objetiva de la imagen de quien posa ante la cámara. La imagen congelada de un momento. Y aquí cabe una pequeña deriva ante un olvido histórico que solemos naturalizar ante la multiplicación de las *selfies* y otros modos de imagen trivial y ubicua: la fotografía no se reduce a la instantánea, que es apenas una de las tecnologías de captura de la luz. La sensibilidad de la placa de vidrio del daguerrotipo y de las distintas formas de fotografía durante gran parte del siglo XIX requerían un tiempo de exposición prolongado. En este sentido, no capturaban un instante, sino que preservaban una fisonomía que se había detenido el tiempo suficiente ante el lente para ser registrada. Casi doscientos años después, Allah se impone una demanda similar. Sale a la calle de noche con una cámara analógica, sin flash y además utiliza rollos de 125 ISO. Quien alguna vez haya sacado fotos con cámara analógica recordará que a menor ISO mayor calidad de imagen, pero también menor sensibilidad a la luz. 125 ISO es ideal para sacar imágenes de día, con mucho sol, o con un buen flash, o con lámparas

5 Allah, Kallik, *Souls Against the Concrete*, University of Texas, Austin, 2017. De hecho, David Walker afirma: “His critically acclaimed 2015 documentary, called *Field Niggas*, is essentially a film version of *Souls Against the Concrete*” [“Su documental de 2015 aclamado por la crítica, llamado *Field Niggas*, es esencialmente una versión filmica de *Souls Against the Concrete*”]. Cfr. “How Khalik Allah Bent the Rules of Street Photography, and Found His Vision”, *Photo District News*, 19/7/2019, <https://www.pdonline.com/features/photographer-interviews/how-khalik-allah-bent-the-rules-of-street-photography-and-found-his-vision/#gallery-1>), accedido el 19/11/2019.

6 Cfr. Allah, Kallik, “Photography”, <http://www.khalikallah.com/>, accedido el 19/11/2019.

potentes. Obtener un retrato de alguien tambaleante bajo efecto del K2 a la luz del alumbrado público requiere no sólo pulso firme y pericia técnica, exige también buenas dotes sociales. Allah conversa con sus retratados, pide su permiso, entabla una relación y los convence de posar. En entrevistas, Allah se ha referido a este método como el “ministerio de la cámara”, convencer a sus modelos de que se acerquen a la esquina donde hay más luz para poder retratar a aquellos que la sociedad invisibiliza: “[it] is bringing light without a flash. Entering dark spaces of the mind and looking at them. That’s the only way a problem can be resolved: by looking at it. Not looking is how problems are preserved”⁷. *Field Niggas* complejiza el método en base a *retratos filmados*⁸. La cámara se detiene sobre quien retrata contra toda gramática filmica convencional, en ralenti, desnaturalizando aún más el flujo visual, y desacoplando el audio, que incorpora registros sonoros que pueden ser de quienes están frente a la cámara o no, dificultando también la identificación entre discurso y sujeto. Si se tiene en cuenta que se trata de una población que sufre el acoso policial, la obstaculización de la identificación tiene resonancia política: obtura la atribución de identidad de la video-vigilancia⁹. El desfasaje anonimiza, preservando a las personas. El detenimiento en modo de retrato tambaleante también forma parte de la interrupción del tráfico: ante el lente de Allah posan quienes interrumpen el flujo urbano, quienes hacen nada.

7 “Es llevar luz sin un flash. Entrar a los espacios oscuros de la mente y observarlos. Esa es la única forma en que se puede resolver un problema: observándolo. No observar es el modo en que se preservan los problemas”, Colberg, Jörg M. “Into the Light: Khalik Allah”, *Conscientious Photography Magazine*, <https://cphmag.com/khalik-allah/>, accedido el 19/11/2019.

8 Su técnica más fotográfica que cinematográfica ha sido definida como “visual portraits of people on the street – filming their faces for several seconds as they pose as if for a still camera” [“retratos visuales de gente en la calle – filmar sus rostros por varios segundos mientras posan como si fuera para una cámara fotográfica”], “Black Mother review – an epic odyssey through Jamaican identity”, <https://www.theguardian.com/film/2018/oct/31/back-mother-review-khalik-allah-jamaica-documentary>, accedido el 19/11/2019.

9 Algo análogo hace Sylvain George con los migrantes en *Figuras de guerra* (Francia, 2007-2010). Cfr. Berti, Agustín, “Huellas borradas, personas recuperadas”. En Arese, Laura y Svetko, Fernando, *Cine, Política y Derechos Humanos*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 127-128.

III. Ocupación y circulación: La esquina contra la calle

Y esquivando balas con mi bicicleta
Voy a casa de mi puntero a buscar mi yerba

Cristian Gabriel Álvarez Congiú

Hay un vínculo entre el “retrato visual” de Allah y la miniserie de HBO *The Corner* de David Simon (Estados Unidos, 2000)¹⁰. A priori ambas pueden parecer estéticas radicalmente divergentes: donde la segunda narra, la primera deriva; la segunda expande y la primera condensa. Pero ambas se construyen laboriosamente a partir de la confianza ganada a base de permanencia en la esquina: Allah en la de Avenida Lexington y la calle 125, en Harlem; Simon y Burns en las calles West Fayette y North Monroe, en Baltimore. *The Wire* (Simon, Estados Unidos, 2002-2008), hermana mayor de *The Corner*, hace una suerte de geología social para narrar en capas el fracaso de la democracia estadounidense y la crisis de la ciudad ante el neoliberalismo: su personaje es Baltimore. Es, acaso, la única representación posible del sublime urbano posindustrial que requiere un método escalonado de disección. Por el contrario, en *The Corner* y *Field Niggas* no se intenta abordar la complejidad de lo urbano, sino apenas poner en pantalla su síntoma: los rostros de quienes se llevan la peor parte de la crisis de la polis. Para ello recurren a dos géneros morosos, expulsados de las retóricas cinematográficas convencionales: la crónica y el retrato. Ambos son corales y no encauzan el flujo de la atención, subvirtiendo así la expectativa del espectador. Lo obligan a detener la mirada en aquello que se prefiere no ver, pero evitando la abyección o la culpa. “Tengo llaves en mi bolsillo. Estoy aquí afuera porque quiero”, dice una voz que registra Allah: “Éste es mi barrio. Éste es mi código postal. Pero la gente malinterpreta y te estereotipa. ‘Oh es un vago, o es un fumón o es un heroinómano’”.

10 La miniserie está inspirada en la extensísima crónica de David Simon y Edward Burns *La esquina. Un año en las trincheras del negocio de la droga*, Principal de los libros, Barcelona, 2011.

La transformación de un problema de salud pública en un problema penal se enmarca en la disputa por el territorio urbano entre capital y población. La oposición entre calle y vereda resulta una oposición entre la velocidad del progreso (y el imperativo de la circulación que impone el automóvil) frente al obstáculo que suponen quienes ni si quiera caminan. Los negros del campo retratados por Allah (por oposición a los house niggas asimilados) encarnan el atraso respecto de la modernización que suponen el flujo urbano y la suburbanización de la vida:

This new order integrated the whole nation into a unified flow whose lifeblood was the automobile. It conceived of cities principally as obstructions to the flow of traffic, and as junkyards of substandard housing and decaying neighborhoods from which Americans should be given every chance to escape. Thousands of urban neighborhoods were obliterated by this new order [...] ¹¹.

El lamento de Berman por la pauperización del Bronx de su infancia a causa de la obra pública se prolonga en la opresión por el cemento que Allah registra en el Harlem, setenta años después. Quienes hacen visible la disputa son esas permanencias tambaleantes, bajo efecto de las drogas. Y la cámara de Allah, que propone una política de la imagen para esa permanencia.

IV. Ralentí: los hombres en la multitud

Yo estoy nomás,
me va tapando los ojos
la eternidad.
Manuel Castilla

¹¹ “Este nuevo orden integró a toda la nación en un flujo unificado cuya sangre vital era el automóvil. Concebía a las ciudades como, principalmente, obstrucciones al flujo del tránsito, y como basureros de vivienda por debajo del estándar, barrios decadentes de los que los estadounidenses debían poder recibir todas las oportunidades posibles para escapar. Miles de barrios urbanos fueron obliterados por este nuevo orden [...]”, Berman, Marshall, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Penguin, Nueva York, 1988, p. 309.

Los devaneos, quejas, peleas, amenazas y súplicas de la gente de la esquina se entrelazan en un fondo sonoro asincrónico con los intercambios con el director, cuya voz comienza a ser reconocible después de unos minutos. La imagen se detiene sobre sus retratados tambaleantes en una cámara casi fija que se bambolea con ellos. Son los “field Negros” aludidos por Malcom X justo antes de romper con la nación del Islam de Elijah Muhammad en su célebre “Mensaje a las bases”:

On that same plantation, there was the field Negro. The field Negro — those were the masses. There were always more Negroes in the field than there was Negroes in the house. The Negro in the field caught hell. He ate leftovers. In the house they ate high up on the hog. The Negro in the field didn't get nothing but what was left of the insides of the hog. They call 'em “chitt'lin” nowadays. In those days they called them what they were: guts. That's what you were — a gut-eater. And some of you all still gut-eaters.

The field Negro was beaten from morning to night. He lived in a shack, in a hut; He wore old, cast off clothes. He hated his master. I say he hated his master. He was intelligent. That house Negro loved his master. But that field Negro — remember, they were in the majority, and they hated the master¹².

La condición de desposeídos de quienes habitan la esquina se inscribe desde el título así en una tradición política. Y su posición en el sistema de clase y raza norteamericano reemplaza la plantación por la prisión. La sobrerrepresentación de presos afro-descendien-

12 “En esa misma plantación, estaba el negro del campo. El negro del campo —ésas eran las masas. Siempre había más negros en el campo que negros en la casa. El negro del campo sufría el infierno. Comía las sobras. En la casa comían las mejores partes del chanco. El negro en el campo conseguía sólo lo que quedaba en las entrañas del chanco. Lo llaman los chinchulines. En esos días los llamaban por lo que eran: las tripas. Y eso es lo que ustedes eran: comedores de tripas. Y algunos de ustedes aún lo son. El negro del campo era apaleado desde la mañana hasta la noche. Vivía en un rancho, en una choza; usaba ropas viejas, descartadas. Odiaba a su amo. Yo digo que odiaba a su amo. Era inteligente. Ese negro de la casa amaba a su amo. Pero esos negros del campo, recuerden, eran la mayoría, y ellos odiaban al amo”. Malcolm X, “Message to Grassroots”, 10/11/1963, <https://teachingamericanhistory.org/library/document/message-to-grassroots/>, accedido el 19/11/2019.

tes en el sistema penal estadounidense aparece subrepticamente, en las historias de cárcel:

—¿Qué cárcel era?

—Sing-Sing. Al norte.

—Así que te encerraron, ése sí es un tiempo real de prisión.

—Sí.

—¿Por qué estuviste en Sing-Sing?

—Por muchas cosas, robo, violación de propiedad privada, mucha mierda... Salí el 2003. No tengo ningún caso, estoy bien, estoy limpio.

Y es uno de los motivos de la epidemia de cannabinoides sintéticos: lo fuman porque no aparece en los test de orina periódicos a los que se somete a quienes están en libertad condicional. La marihuana sintética fluye por el cuerpo sin ser detectada e impide que los vuelvan a mandar a Sing-Sing, Attica u otros complejos penitenciarios del Estado. La propia política penal induce a una crisis de salud pública. Y la metáfora del encierro se extiende de modo oscilante a la esquina misma: “Estoy atrapado en la 125 ahora”; “Y solo estoy viviendo la vida bajo sus propios términos. Relajando en la 125”; “La 125 es una prisión. Es una prisión. Sin las puertas”.

V. Ritmo y sustancia: Desacoples ontológicos

The wild effects of light enchaind me to an examination of individual faces; [...] in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, a history of long years.

Edgar Allan Poe

Presentar los límites del derecho a la ciudad de los sectores populares empobrecidos en el contexto del neoliberalismo implica en la estética de Allah explorar modos no normalizados de estar en la ciudad. Así, el impacto del consumo de K2 se imbrica con el mandato de la circulación permanente y la modernización del asfalto impuesto por el capitalismo contemporáneo a los habitantes de las urbes. La captura de la plusvalía solo es posible a partir de la captura del excedente que genera el flujo urbano. El tiempo ocioso en la vereda termina por oponer a policía y vecinos, a desocupados y ocupados, a peatones y conductores. El registro disruptivo y, por momentos, incómodo de Allah, escenifica la permanencia en la vereda y la per-

cepción alterada para revisar las distintas experiencias de la ciudad y los modos conflictivos de habitarla. El único momento en que esta decisión estética se altera es con la inserción en pantalla dividida de un recorte del noticiero televisivo donde se muestra el caso de brutalidad policiaca que terminó con la muerte del vendedor ambulante Eric Gardner el 17 de julio de 2014, durante la etapa de producción de *Field Niggas* y *Souls Against the Concrete*, acompañado por un texto donde se detalla el caso. El montaje alterna ese fragmento (en el que audio y sonido se sincronizan) con planos que retratan policías blancos e intimidantes.

Poner en pantalla el conflicto sin licuarlo implica no subordinarlo al flujo narrativo. Esa es, entiendo, la posición ética y estética de Allah que se sustenta en su método. La presentación de las vidas de la esquina no equivale a la captura de una biografía ni a un rescate documental. El registro profundamente indicial se presenta en sí mismo como un estado alterado, que no por eso renuncia a la percepción de la realidad. En ese desacople, en su morosidad, reside su potencia política para poder mirar de frente lo que la circulación urbana pasa de largo. La asincronía de imagen y sonido para retratar a quienes no parecen estar en el mundo permite volver a poner ante los ojos del espectador la tensión entre las vidas retratadas, el espacio que ocupan, su temporalidad particular obstruyendo el flujo urbano, y su imposible captura mediante la luz y el sonido.

Durante el segundo semestre de los años 2012 al 2018, quienes escriben en el presente volumen dictaron el seminario de grado “Cine, política y derechos humanos” en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. El objetivo general de este seminario fue realizar un trayecto de reflexión en torno a algunos tópicos relativos a los derechos humanos y la política tomando como punto de partida y objeto de análisis obras cinematográficas. La propuesta pretendía construir un registro diferente tanto del de la crítica especializada de cine, como del análisis cinematográfico académico, abriendo los films como instrumentos de reflexión filosófica, política e historiográfica. De este modo, la apuesta común a todas las ediciones del seminario consistió en ensayar formas de escritura y reflexión desde las humanidades, que no tomen a los materiales fílmicos como meras ilustraciones de ideas ya visitadas, sino como lugares de producción de sentidos que encuentran en el registro cinematográfico posibilidades singulares y a veces únicas.

Como resultado de las investigaciones desarrolladas en este marco de trabajo se produjeron los libros *Cine, Política y Derechos Humanos* (2014) y *Cine, Política y Derechos Humanos II: conversaciones sobre cine de Córdoba* (2016). Este tercer volumen que ahora presentamos, *Cine, Política y Derechos Humanos III*, recoge las investigaciones producidas en el último seminario que tuvo lugar en 2018, organizado en torno a varias problemáticas de la representación fílmico-política de ciertas vidas que habitan o se producen y reproducen como tales en los márgenes: existencias negadas, que se excluyen o no se cuentan -en ninguno de los dos sentidos más corrientes de la operación humana de contar.