

Cuaderno 62

Año 17
Número 62
Mayo
2017

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Cine documental

Fernando Mazás: Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 62

Fernando Mazás. (D&C, UP, Argentina)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Fernando Alberto Álvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás. Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.
Allan Castelnuovo. Market Research Society. Reino Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa. Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.
Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.
Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoamericana. Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes. Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano
Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragoza. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec. Perú.
Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.
Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.
Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.
Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.
Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.
Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.
Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey. México.
Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.
Elisabet Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás. Chile.
Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.
Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo. Argentina.
Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín. Colombia.
Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.
Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.
Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.
José María Doldán. Universidad de Palermo. Argentina.
Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Mayo 2017.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 62

Año 17
Número 62
Mayo
2017

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Cine documental

Fernando Mazás: Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Mayo 2017.

Cine documental

Prólogo

Fernando Mazás.....pp. 11-15

Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir*

Igor Dimitri Gonçalves.....pp. 17-27

La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental

Nerea González.....pp. 29-42

De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje*

Lucía Levis Bilsky.....pp. 43-53

Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto

Claudia Martins.....pp. 55-63

Edificio Master: la tecnología audiovisual como escritura étnica

Fernando Mazás.....pp. 65-75

La antropología visual

Carlos Gustavo Motta.....pp. 77-87

Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales

Gonzalo Murúa Losada.....pp. 89-105

El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina	
Antonio Romero Zurita.....	pp. 107-114
El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos	
Maria A. Sifontes.....	pp. 115-126
Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.....	pp. 127-146
Síntesis de las instrucciones para autores.....	p. 147

Resumen: Este breve prólogo pretende servir como introducción a una compilación de artículos que ensayan y reflexionan sobre el estatuto documental en la producción audiovisual contemporánea. A partir de la pregunta ¿Qué es el documental? La intención del presente escrito, lejos de intentar responderla y clausurar su significado, es la de utilizar este interrogante como catalizador para pensar a lo documental como un ámbito de pensamiento productivo, que en intervenciones colaborativas con los principales discursos teóricos, ha creado una serie de producciones híbridas que desafían a las categorías epistemológicas contemporáneas. Cada artículo a su modo explora la relación intertextual entre la noción de documental y su relación con diversos campos de la praxis cultural: la antropología, la militancia política, el psicoanálisis, la tecnología informática, la semiología y las teorías del discurso, las diversas tradiciones estéticas que abordan las artes visuales, y por supuesto, la historia del cine, ámbito al que comúnmente se le atribuye su origen. El conjunto de estas perspectivas termina construyendo de forma virtual, una visión sobre la tradición, la técnica y el estilo, de esta forma de ver (o mejor dicho, de construir) el mundo, a la que por consenso tácito se la ha denominado como documental.

Palabras clave: audiovisual - cine - documental - pensamiento - discurso - cultura - conocimiento - tecnología - ideología - política.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 14-15]

(*) Licenciado en Cinematografía con orientación en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine (FUC) en donde actualmente está realizando la Maestría en Cine Documental. Además es docente de Semiología y Teoría de la Comunicación, Semiótica del Cine y Guión I en dicha universidad. A partir de este año también se desempeña como docente en la cátedra de Escritura Audiovisual de la Universidad de Belgrano.

La siguiente compilación de artículos, cuyo objetivo es reflexionar sobre el “cine documental”, tiene un único y paradójico denominador común: su heterogeneidad. Esta situación está generada desde la concepción misma de la compilación por las diferencias que se desprenden de los perfiles de los autores de los artículos que la componen. Más allá del hecho que todos los autores pertenecemos a una clase social semejante (de la que en la actualidad, para acceder a los medios de producción y distribución, pareciera ser im-

posible escapar), se trata de un grupo de nueve autores, cuatro mujeres y cinco hombres de distinta nacionalidad, edad, formación, orientación sexual y posicionamiento ideológico político, cuyo único factor aglutinante es que todos somos o fuimos alumnos de la *Maestría en Cine Documental* de la *Universidad del Cine* y que por ende compartimos una preocupación específica por este modo de representación.

Pero esta heterogeneidad autoral, con sus respectivas visiones críticas personales, está en correlato con una proliferación de visiones críticas que justamente que a lo largo de las historias del documental, y especialmente en estos últimos veinte años, han puesto en cuestión todo intento de definición institucional del género. Mucho tiempo ha pasado y mucha tinta ha corrido en los estudios cinematográficos desde que en la década del '20, el crítico y cineasta escocés John Grierson, haya definido institucionalmente al género documental como "El tratamiento creativo de la actualidad". Esta definición canónica todavía sigue vigente en el sentido común del espectador como la definición de un tipo de discurso cinematográfico que se ocupa de representar una realidad determinada de la manera más neutral y objetiva posible, y que siempre aspira a la verdad. Es justamente el desafío y la puesta en cuestión de esta definición canónica del género la que nos ha inspirado a escribir y compilar estos artículos, donde la reflexión sobre el estatuto de la imagen audiovisual documental, es utilizada como puerta de entrada para reflexionar sobre ciertas categorías que sirven como pilares de la cultura y que son indisolubles de esta práctica discursiva, como son las relaciones entre la verdad, el poder y el conocimiento. Es por eso que recomendamos no exigirle a esta compilación una definición unificada, canónica e institucional de lo que podríamos llamar cine documental. Si no que en cambio, lo que emergerá al finalizar la lectura de la misma, será una serie de elaboraciones a partir de ejes problemáticos, sobre los que cada artículo pone un énfasis particular.

El primer eje que surge del análisis es la observación que, de todos los tipos de discursos y géneros cinematográficos, el documental es aquel que comporta un vínculo más estrecho y un compromiso mayor con el mundo histórico "real". En su definición más clásica, el documental como método de persuasión procede a partir de la exhibición de evidencia como soporte de la veracidad de su mirada. Por lo tanto, tradicionalmente, el documental ha buscado legitimarse a sí mismo como discurso que aspira a la verdad. Para lo cual, tradicionalmente, se ha servido de dos recursos simbólicos y estilísticos principales: el trabajo con imágenes de archivo y la entrevista con los protagonistas del mundo real representado. No obstante, pocos conceptos han sido más discutidos y revisados por la filosofía contemporánea como los conceptos de "verdad", "evidencia", "realidad" y "representación". Por ende, la reflexión sobre el registro documental es indisoluble de una reflexión sobre la dimensión ética e ideológica sobre la identidad del mismo. Sobre este punto se despliega una analítica de la imagen, donde el archivo lejos de ser una imagen objetiva, neutral e indicial de un acontecimiento, que se interroga sobre como el significado de las imágenes es definido pragmáticamente por su uso circunscripto a un circuito de enunciación y a un contexto semántico. Lo mismo ocurrirá con el poder performativo de la entrevista, cada vez más emparentada con el hecho teatral que con el comportamiento natural espontáneo. En segundo lugar, la desnaturalización de la mirada documental nos lleva a la reflexión sobre la articulación de esta práctica como discurso y su relación con la ficción. A esta altura de los estudios cinematográficos ya no cabe más duda que el documental es un discurso

ficcional. Pero entonces; ¿De qué tipo de ficción se trata y cuáles serían sus características ideológicas más representativas? En pos de esta empresa, lo fundamental es interpretar de forma pragmática, la naturaleza de los sujetos que participan tanto en la elaboración del film, como en el espectador ideal construido por el discurso. En otras palabras: ¿Cuáles son los presupuestos ideológicos que se ponen en juego tanto en la elaboración del film como en su recepción? ¿Cuál es la relación necesaria que hay entre el film como texto y el contexto en el que dicho film fue producido y será consumido? ¿Se puede hablar entonces de la posibilidad de existencia de una mirada realmente neutral y objetiva como base de este tipo de discurso?

Esta perspectiva que propone una desagregación semio-crítica del documental (que relaciona a la lingüística con la ideología) nos introduce al tercer eje problemático (que surge en estos estudios, que es el problema etnográfico de la alteridad. El discurso documental siempre supone una relación entre dos sujetos, que en sus posiciones estructurales representan una “mismidad” y una “alteridad”. El lado de la mismidad es el lugar del sujeto conocido y reconocido como identificable, es el yo o el nosotros, que generalmente es el detentor de los mecanismos de producción, es, por decirlo de manera más simple, el que observa y filma. En el otro extremo de la relación está el objeto de la mirada, el otro, el lugar de la alteridad que en el despliegue de su propia existencia nos interpela por la naturaleza de nuestra propia mismidad. Esta mismidad es la dimensión que reconocemos en nuestra propia identidad, la cual se resquebraja y se pone en crisis al ser confrontada y contaminada por la alteridad. La consecuencia de este tipo de análisis es la identificación y denuncia de una mirada hegemónica que enmascarada en una apariencia de neutral universalidad, promueve imágenes de mundo que promueven y soportan al orden simbólico vigente al mismo tiempo que reprime la insurgencia de nuevas formas simbólicas. El ojo clínico de la cámara se vuelve sexuado y pasa a estar culturalmente determinado, poniendo en evidencia como la práctica documental tradicional supone un ejercicio simbólico del poder. Surgirá entonces un nuevo modelo de enunciación etnográfica, basado en el modelo literario del discurso indirecto libre, donde se buscará componer en una modelo de enunciación conjunta las visiones de mundo del realizador y la del personaje, fusionando ambas realidades en un relato integrador. Yo se vuelve otro.

Por último, y no por ello menos importante, en esta compilación es tematizada la relación entre el discurso documental y la tecnología que lo soporta, es decir pensar al documental como dispositivo. Este es un tema de especial importancia en el contexto actual, donde sobre todo a partir del advenimiento de la tecnología digital y el internet, la tecnología audiovisual está atravesando un período transición y cambio que solamente tiene parangón con los comienzos del cine. Esta nueva tecnología supone innovaciones tanto en la poética del discurso como en su lógica de producción. La aparición de cine o video instalaciones consideradas documentales, como también los nuevos formatos para web de documental interactivo, han revolucionado la forma de organizar el discurso. La clásica película documental “mono-canal” (exhibido en una sola pantalla, como ocurre con el cine o en la televisión tradicionales), ya no es el modo exclusivo de producción sino que es una de sus alternativas.

La otra repercusión que esta transformación tecnológica ha tenido en el audiovisual, y que será de especial importancia en el documental, será que la proliferación y accesibilidad

de tecnología de registro liviana y posproducción digital de alta calidad y bajo costo, han revolucionado definitivamente los circuitos pragmáticos de producción y distribución de “películas documentales”, donde en los últimos años han proliferado una cantidad voluminosa de películas independientes que han sido registradas con cámaras fotográficas digitales y exhibidas directamente en la web. Este nuevo escenario de producción y distribución está produciendo un nuevo quiebre y un nuevo en la tradicional e histórica relación indisociable entre el cine documental y el estado, como fuente simbólica, productora y reguladora del discurso.

En suma, estos son a mi juicio los principales puntos de interés que hacen de esta reflexión heterogénea, asistemática y fragmentaria sobre el estatuto del cine (si es que acaso podemos seguir llamándolo de esa manera...) documental, un ámbito de pensamiento relevante en el contexto contemporáneo, ya que supone una forma creativa y vital de enfrentarnos y hacernos cargo de las fundamentales y recurrentes cuestiones que configuran esa imagen multiforme y muchas veces difusa a la que denominamos “Mundo”.

Abstract: The publication gathers several essays that reflect about the documentary in the scope of contemporary audiovisual production. Different authors propose to think documentaries as an environment of productive thinking that in collaboration with the main theoretical discourses have created several hybrid productions that challenge contemporary epistemologic categories. Each article in its own way explores the relationship between documentary essence and the different fields of culture: anthropology, politics participation, psychoanalysis, technology, semiology and discourse theories, different aesthetic traditions that approaches visual arts, and cinema history, These different perspectives help to build a particular vision about tradition, technique and style of this particular way to see this world called documentary.

Key words: audiovisual - cinema - documentary- thought - speech - culture - knowledge - technology- ideology - policy.

Resumo: Este breve prólogo pretende servir como introdução a uma compilação de artigos que ensaiam e refletem sobre o estatuto documental na produção audiovisual contemporânea. A partir da pergunta: ¿O que é o documental?, a intenção deste caderno não é responder e clausular o significado do documental, senão utilizar este interrogante como catalisador para pensar ao documental como um âmbito de pensamento produtivo, que em intervenções colaborativas com os principais discursos teóricos, criou uma série de produções híbridas que desafiam às categorias epistemológicas contemporâneas. Cada artigo explora a relação intertextual entre a noção de documental e sua relação com diversos campos da práxis cultural: a antropologia, a militância política, a psicanálise, a tecnologia informática, a semiologia e as teorias do discurso, as diversas tradições estéticas que abordam as artes visuais, e a história do cinema, âmbito ao que comumente se atribui sua origem. O conjunto destas perspectivas constrói em forma virtual uma visão sobre a tra-

dição, a técnica e o estilo, desta forma de ver –ou construir– o mundo, à qual por consenso tácito se denominou documental.

Palavras chave: audiovisual - cinema - documental - pensamento - discurso - cultura - conhecimento - tecnologia - ideologia - política.

Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir*

Igor Dimitri Gonçalves *

Resumen: Cuatro películas del director alemán Werner Herzog son analizadas por sus características comunes en cuanto ensayos-filmicos de viaje. Estas obras, menos conocidas, medio metrajes, que supuestamente arriesgan menos, o por otras palabras, de búsqueda física de creación documental en el acto mismo de observación, sirven justamente para ilustrar su recorrido personal por las formas de hacer documental más “convencionales”. Este artículo sostiene qué: por un lado, en estas películas el autor hace uso de una puesta en escena que toma del naturalismo de Paul Rotha y su dispositivo romántico, entre otros autores; y por el otro, qué lo que les añade Herzog es necesariamente lo que las aleja de una definición contenedora. Es decir, para nosotros, el valor de estos ensayos filmicos reside en el uso de las herramientas clásicas que son resinificadas por la marca autoral. En el presente artículo se reflexiona sobre la dificultad en determinar modalidades y cerrar películas en definiciones, en el cine documental, partiendo del estudio de casos de un recorte de la filmografía de un autor.

Palabras clave: Werner Herzog - ensayos filmicos de viaje - *Fata Morgana* - *La Soufrière* - *Wodaabe* - *Jag Mandir*.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 27]

(*) Post-grado en Media y Periodismo por la Universidade do Porto, Portugal. Actualmente frecuenta la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine, Buenos Aires.

Introducción

A lo largo del trabajo me propongo analizar cronológicamente algunas de las películas documentales realizadas por el director Werner Herzog, entre un periodo que va desde 1971 a 1991. Son ellas: *Fata Morgana* (1971), *La Soufrière - A la espera de una catástrofe inevitable* (1977), *Wodaabe - Pastores del sol* (1989) y *Jag Mandir* (1991). Estas comparten elementos característicos de un cine que en este trabajo llamo “de viaje”, a través de los cuales las relaciono. Analizaré las cuatro películas del *corpus* en busca de un estilo común entre ellas, al mismo tiempo que reconozco la dificultad en concebir la obra de este autor dentro de un espectro de definiciones cerradas. Lo que intento es realzar los dispositivos propuestos en estas películas, en búsqueda de elementos de una firma *herzogiana*¹. Esta

sería caracterizada desde ya, tanto por la distancia conceptual entre sus películas a lo largo de su carrera, como también por una heterogeneidad de su obra. Este es un autor transversal a los “géneros”, no distinguiendo él mismo entre sus películas documentales de las ficcionales, apuntando a una *indeterminación*² de su cine, trabajando dentro de los límites de un concepto de *cine monstruo*³. Por supuesto que la identificación de esta *firma* trasciende nuestro *corpus* de análisis en este trabajo, sin embargo, a través de la comprensión de los rasgos característicos de sus documentales de viaje podemos partir a otros rumbos y, por contraste a otras películas suyas, entender de qué forma este autor se movió entre diferentes propuestas.

En el camino de encontrar esta *firma*, me planteo la pregunta, ¿qué es lo que tienen estas cuatro películas de Herzog que las tornan suyas?

Me enfocaré en el análisis de la voz en la puesta en escena, e intentaré comprender de qué forma el director se acerca al otro, cómo lo reconoce y habla con él, y sobre él. De qué forma su mirada lo coloca frente al evento presentado y a la otra cultura, y cómo relaciona esas culturas con la suya misma.

A lo que apunto en el presente trabajo es: poder ubicar estas cuatro películas entre una tradición naturalista como propuesta por Paul Rotha y una noción de cine etnográfico, en donde considero radican estas películas de viaje, y *a posteriori*, la modalidad poética del género documental, sugerida por la taxonomía de Bill Nichols.

Sostengo que entre las cuatro películas en análisis, existen puntos comunes que son de posible identificación y que son observables a la luz de los conceptos sugeridos. Así, estas películas toman elementos de las definiciones clásicas del documental, al mismo tiempo que las transportan a una concepción de un cine contemporáneo.

La noción de viaje me interesa particularmente por la propuesta del dispositivo que presenta dentro del género documental; su modo de filmar una cultura o evento, partiendo de un lugar de incertidumbre personal, en relación a lo que puede ocurrir y a lo que se puede encontrar. Se trata de un cine del contacto físico con el mundo, que tiene en cuenta que la producción y la relación que la imagen establece es única, como mimética del mundo, que “ha estado ahí”, y que supone un saber⁴, aunque esa siempre sea trabajada sobre la mirada autoral. En este tipo de cine se observa el viajar a un lugar con el objetivo de hacer un documental, a pesar del “no saber”⁵ previo, que obliga a “construir película” mientras se observa y descubre.

Al mismo tiempo que planteo el trabajo, me surge la duda en relación al motivo de este; ¿en qué medida podría tener interés ubicar el cine documental, “de viaje”, de este autor entre la tradición y las modalidades? –no tengo tanto interés en la rotulación *per se*, sino que intento comprender en qué medida es este director transversal, dónde radica su cine, y de qué forma lo talló y fusionó de ahí en adelante. En suma, cómo se transformó a sí mismo, y a este arte a su alrededor, a lo largo del tiempo.

La importancia de este cineasta reside en su valor central, en la transición entre un cine clásico de propiedades tradicionales, a un cine contemporáneo que arriesgó romper con concepciones preestablecidas, agitando el cine en otros lugares, dejando su huella en la historia de este arte. Este autor siempre tomó una postura irreverente en sus películas, apuntando a obras grandilocuentes, de contornos épicos, rozando el sublime por su acercamiento al mayor absoluto.

Antecedentes

Paul Rotha propone su teoría a principios del siglo XX cuando el documental aparece en oposición al cine de ficción. En oposición, entiéndase, colocando cuestiones en cuanto a su valor ético y de puesta en escena, ya que documental y ficción siempre coexistieron. Para este autor el registro de la “realidad” y el trabajo de temas naturales con materiales naturales, representan un principio constitutivo del documental. En el cine de ficción, por el contrario, se provenía de una puesta en escena teatral, y tenía en su base conceptual el hecho de que la cámara podía capturar los fenómenos fotográficamente en un celuloide sensible, y que eso era posible ampliar y reproducir con un fin comercial. Esto tenía como resultado directo dar más atención a los actores, escenario y trama, que al “método por que se produce su presencia en la pantalla”. (Rotha, 1936)

Como ejes orientadores de sus teorías, este autor tenía el carácter social y político del documental, la construcción histórica y la denotación del mundo de lo real como materia prima para el “tratamiento creativo de la realidad” (Rotha, 1936).

Rotha denomina sus clasificaciones del documental como tradiciones. Estas corresponden a una época, en la cual existía una voluntad de romper con las concepciones únicas de la ficción, y la voluntad de un acercamiento a lo “real”.

Las cuatro tradiciones que propone son: la Naturalista, la Realista, el Newsreel y la Propagandística. Más adelante desarrollaré sobre la forma como se aplican estas tradiciones al cine de Herzog.

Grierson enumera tres principios, defendiendo la superioridad del documental frente a la ficción, apuntando las cualidades del mundo real, la escena nativa y los actores “originales”. Premisas que, por supuesto, coincidían con las de Rotha en la concepción de sus tradiciones. Antes de estos autores, todo un conjunto de “formatos” se pueden ubicar dentro de lo que se entendía por documental, pero que no son constitutivos de una historia del género, es decir, corresponden apenas a una expresión pre-documental. El hecho del registro es mencionado por Rotha. Las imágenes cotidianas puramente descriptivas, los films de viaje, algunas de las películas de fines propagandísticos; en resumen, el esfuerzo *amateur*, que no llega a satisfacer, ni los requerimientos del documental, ni la dramatización creativa de la realidad, ni la expresión del análisis social.

La presencia de noticieros es un punto que, en la teoría de Chanan, evidencia una pre-historia del documental. Nos dice que en las salas de cine francesas y norteamericanas se desarrollan líneas distintivas para el tratamiento de la realidad. Estos documentales primitivos anuncian un cambio en el registro de la historia, particularmente en el escenario de la Primera Guerra Mundial. Esto, según el autor, permitió que el cine se despojase de su “complejo de inferioridad cultural, ya que trascendió el entretenimiento barato para alcanzar prestigio patriótico” [Channan, 2007]. En otras palabras, este escenario permitió al cine pre documental entrar en la esfera de la opinión pública.

Para Rotha el noticiero es una tradición que tiene cierta similitud con el documental, esto en la medida en que cada uno lidia a su manera con el material real.

Es Nichols quien más tarde hace una distinción entre un tipo de documental de carácter expositivo, refiriéndose a la modalidad propuesta por él mismo, de las tradiciones noticieras, que para él “constituyen otro ejemplo” (Nichols, 1991). La razón para esto está

relacionada con el abordaje ético, y la responsabilidad con los elementos constitutivos del “mundo histórico”.

Todos estos autores reconocen a *Nanook, el esquimal* (1922) como la primera película considerada como documental. Esta pone fin a la prehistoria del género e inaugura la tradición naturalista romántica. Esta película la relacionaré más adelante con el *corpus* de películas propuesto.

Grierson nos dice también sobre el género documental, que en la época todos los filmes realizados en torno a la naturaleza hacían parte de esa categoría. Era el uso del material natural lo que marcaba la distinción entre ficción y documental. En las situaciones del cine de ficción, sus protagonistas imaginarios estaban superpuestos en los escenarios auténticos alternados con los sets de estudio. Las crisis dramáticas no surgían de las características naturales del ambiente, sino de las inclinaciones y motivos personales de los personajes ficticios. La tradición naturalista, el viaje y la aventura atrajeron por otro lado, fotógrafos y entusiastas independientes. Lo que sería una:

Evolución que va del uso de los exteriores en el film teatral, la épica del western y el *travelogue*, a las observaciones simples de las personas [...], y así a Flaherty y su tema idílico romántico del hombre en lucha con la naturaleza en los lugares remotos del mundo moderno. (Rotha, 1936).

También los conceptos de cine etnográfico, en el sentido de la antropología visual, podrían ser considerados antecedentes de este cine de Herzog. En su búsqueda se propone ir a los lugares alejados del occidente, en el intento de acercarse al otro, relacionando su propia cultura con la de las personas allí presentes. Poniendo énfasis en la exploración de la naturaleza de un fenómeno social concreto, sin intentar una explicación sobre ello, centrándose en un pequeño grupo social de personas, y interpretando él mismo los significados simbólicos en pantalla, sin intentar un análisis descriptivo. Por otro lado Herzog nunca intentó ser el observador etnográfico común, que coloca su cámara en escena esperando el despliegue de las acciones, sin actuar sobre ellas, él siempre insistió en “dirigir” sus películas, en criar personajes, aunque estos no lo sepan todavía en el momento del rodaje, la forma como estos los tratará en la película, normalmente a través de la utilización de la voz. Más aun, Herzog se opone personalmente a las líneas francesas del *cinema vérité*⁶, y del cine directo en su vertiente norte-americana, que proponían el “realismo” del cine al mismo tiempo que la expresividad autorral. En suma, estas películas son antropológicas en el sentido que van al encuentro del “otro”, pero no en la forma y momento de la observación.

Análisis de películas

Fata Morgana (1971) es una película que hace notar la presencia del director en el lugar alejado del mundo moderno occidental. Toda la película narra poéticamente el lugar desierto, la no existencia de vida, que progresivamente se vuelve humana, en su paisaje, con los destrozos de la guerra, en los sonidos y en la representación de la muerte. Presentando una estructura tripartita, la película avanza desde el aislamiento completo, al encuentro

con las personas presentes en ese lugar. Estas raramente son locales, autóctonas, y cuando lo son, no hablan de sí o por sí mismos. Es decir, los personajes “naturales” no se expresan en la película, no de forma comprensible para el espectador. Son sí, más bien, elementos representantes del lugar y que “ilustran” el paisaje. Los personajes a los que se les ha conferido palabra, son los propios compatriotas del realizador, alemán-parlantes ahí presentes. Representan lo que él mismo conoce, su propia búsqueda personal, de su identidad y cultura, en el lugar desconocido.

El planteo de la voz, la narración longa que se mantiene a lo largo de toda la película, da cuenta de lo que para él son esos paisajes, la “visión” de la creación en su estado puro, onírico, tocando el sagrado. En las películas de este autor la marca de lo sublime, como definido por Burke, se mantiene en diversos ejemplos.

En el año de 1977 realiza *La Soufrière - A la espera de una catástrofe inevitable*. Esta relata la historia de una isla en América Central, en las Antillas francesas, llamada Guadalupe, donde el volcán principal presenta evidentes señales de erupción y donde casi todos los habitantes se escaparon, dejando la isla desierta. Herzog llega con un equipo de camarógrafos al local del incidente, preparado para filmar una catástrofe que termina no ocurriendo. Las referencias que hace a la situación global, en el verano de ese año, de varios puntos del planeta que temblaban, contextualizan el evento y da las primeras señales de la magnitud de la explosión esperada, comparada con la fuerza de cinco o seis bombas atómicas.

La voz en la película habla desde la experiencia personal, al mismo tiempo que extrae elementos del mundo histórico que sirven como marcos referenciales. Dice, “el evento me fascinó inmediatamente cuando leí en el periódico que un único campesino pobre que vivía sobre las laderas del volcán se negaba a partir”. Así llega a Base-Terre al día siguiente, al extremo sur de la isla, un pueblo en la zona de peligro. Desde su observación denota señales que le llaman la atención, elementos que no cuentan necesariamente “historia”, sino que sirven como refuerzo de su presencia ahí, narran lo que él ve. Refiere en un momento: “La explosión parecía más cercana y los científicos habían huido”. Mientras enseña imágenes captadas de helicóptero, describe su sensación de estar presenciando “las últimas horas de existencia de aquél lugar y de estar filmando las últimas imágenes que se rodarían de aquella ciudad”. Aquí vemos como, al igual que en las otras películas en análisis, se trata el tema desde la inminencia de fin del lugar o de la cultura ahí existentes, y que él filma por necesidad de preservar.

En un momento el director aparece en cuadro, apuntando a las nubes de gases tóxicos mortales que se acercan por el aire. Esta puesta en escena es simbólica de una determinación ética de su parte, tanto para con el público como para con su equipo, siendo que se arriesga él mismo antes que sus compañeros para contar esa historia, que necesita ser registrada por última ocasión.

Hay una tensión constante en su narración y en la utilización repetida de la palabra “miedo”. También a través de este recurso, el director está constantemente llevando al espectador a ese escenario de incertidumbre y posibilidad de muerte, donde el volcán explotará en su potencia de proporciones épicas.

En un momento de la película admite la no-erupción del volcán como un fallo, y sus últimas palabras son sus propios sentimientos en relación a la experiencia, que caracteriza de “carácter patético”.

También las películas *Wodaabe - Pastores del sol* y *Jag Mandir*, anteceden el fin de algo, de una cultura y su inminente amenaza de destrucción, y la póstuma necesidad personal en relatar eso. Podría decir que Herzog se auto impone un cierto “deber” frente a situaciones que requieren solución, aunque se muestre resistente a las interpretaciones ideológicas que le puedan ser atribuidas. Desarrollaré este tema más adelante en el trabajo.

Wodaabe, cuenta la forma de vida de un pueblo nómada en el desierto africano, entre Níger, Mali y Burkina Faso. La escasez de agua y recursos torna la vida en este lugar inhóspito muy difícil, colocando así la cultura de estos individuos en posición de posible extinción. Al mismo tiempo, Herzog resalta constantemente las características de belleza de esta tribu, sus rituales exóticos, todo lo auténtico que se puede perder si esta tribu desaparece o se ve forzada a buscar otra forma de vida.

Jag Mandir es otra película sobre una cultura que se desvanece en el olvido. Un *Maharana* hindú, dueño de vastas propiedades y un castillo magnífico, construido encima del agua y en riesgo de hundirse con el tiempo, teme por el desaparecimiento de su cultura y convoca un gran festival para celebrarla. Manda a llamar artistas de todos los lugares de India y hace una ceremonia de varios días, donde son demostradas las más diversas formas de expresión de su cultura. Herzog está en el lugar, convocado por el propio anfitrión, y filma el festival, la belleza de los cuerpos en sus movimientos fantásticos, al mismo tiempo que narra en voz off lo que a la brevedad se habrá extinguido para siempre.

En las dos últimas películas observadas Herzog se encarga casi por completo de la narración voz en off. Existen momentos largos de contemplación de los rituales, momentos en que la música de fondo acompaña los eventos tejiendo el nivel dramático, pero en estas, el director nunca abandona totalmente la narración de lo que él mismo ve, su presencia extranjera en estos lugares, ya que rara o ninguna vez confiere la palabra a los intervinientes.

Entre la tradición naturalista, el carácter etnográfico y la modalidad poética

La tradición naturalista, tal como el *newsreel*, en el sentido determinado por Paul Rotha, proponían ya el espíritu aventurero de la búsqueda ultramarina, por los lugares desconocidos y exóticos, sobre los cuales el público deseaba saber. Flaherty es el primer documentalista “romántico”, el primer con la sensibilidad en su mirada para captar de forma plena los modos de vida de las personas en su lugar “natural”. Esto fue visible en su película *Nanook, el esquimal* (1922). Este es uno de los directores que viene de la línea de los antecedentes exploradores, que buscaban el mundo alejado del occidente, para traerlo en forma de películas. Lo que lo distingue de los anteriores documentalistas, es entonces, su mirada sensible.

Lo que pretendo en la primera parte de este tópico es establecer la ligación entre estos primeros documentalistas románticos, y las cuatro películas de “viaje” que analizo. Al mismo tiempo que intento establecer esta relación, que intento acercar estos autores, un impulso me aleja en la dirección contraria. Es decir, Herzog se distancia del modo de hacer cine presente en *Nanook* al mismo tiempo que guarda elementos de esta.

¿Qué sería entonces lo que existe en común entre las cuatro películas propuestas en el corpus de análisis y la de Flaherty? Sin duda que, el deseo de viaje, de traer ese mundo distante

al occidente, y su espíritu de aventura, su mirada romántica de quien parte al desconocido para intentar acercarse al otro, comprenderlo, y traer el “retrato” de su cotidiano.

La escuela inglesa propone una mirada ética sobre el documental, al mismo tiempo que “creativa”. Las películas que llegaban eran usadas como formas de dar a conocer los escenarios y sujetos “naturales”, en un formato que suscitaba más curiosidad que propiamente aspiración a mirarlos de cerca, estableciendo la relación constante, “ellos y nosotros”. Ya Trinh Minh-ha, referida por Catherine Russel en su libro *Experimental Ethnography, The work of Film in the Age of Video*, criticaba el *film* etnográfico, por su concepción dividida del, “ellos allá” (los sujetos de la etnografía) y “aquellos acá” (en el cine, mirándolos). Más que intentar un acercamiento al otro desde las miradas antropológicas, del *cinema vérité* y del *cine directo*, Herzog tiene un deseo genuino en ver al otro desde la diferencia, para él se trata de imponer su mensaje sobre lo que es mostrado en pantalla, se trata de dirigir actores y crear situaciones para que, desde su posición presente, pueda construir ese “otro”, sin lo idealizar, sino para que lo podamos ver en su problemática concreta: “... no se trata tanto de una pasión por lo exótico como de una búsqueda de lo extraordinario en lo ordinario” (González, 2013). Contrasta las culturas ahí presentes con la suya al extremo, llegando a dominar toda la narración y el mensaje de la película por completo. Desde su lugar apunta concretamente a la diferencia y al peligro inminente, en el intento de generar preocupación social sobre el tema. Y este es, diría, su gesto ético. Estas películas son, en este sentido, divergentes a las de la tradición naturalista, solo quedándoles en común el espíritu aventurero y los elementos “naturales” con que trabajan.

Al mismo tiempo, los elementos que lo alejan de la tradición naturalista son los que lo acercan al documental contemporáneo, y la modalidad poética propuesta por Bill Nichols, es la que considero más pertinente para verificar esto mismo. Tal como lo reconoce Nichols, ninguna película está completamente inserta en una sola modalidad. Estas son películas que arman su propio dispositivo, proponen una mirada propia y crean códigos singulares. Esto es justamente lo que me interesa apuntar, la dispersión intrínseca presente en cada una de estas películas (y por lo general en su obra), que las torna imposibles de categorizar por completo, sobrando apenas algunos elementos comunes, que son objeto del presente análisis.

La modalidad poética es definida por Nichols como una que adviene de las miradas modernistas y del *avant-garde* del periodo post Primera Guerra Mundial. En este momento histórico se encuadran tanto la vida como el cine de Herzog, en suma, su contexto cultural del llamado Nuevo Cine Alemán.

Nichols caracteriza esta modalidad como:

Particularmente adeptas a abrir posibilidades, formas de conocimiento alternativas, en vez de transferir información de modo directo. Persigue un argumento o punto de vista particular, o presenta un problema que necesita solución. Esta modalidad transmite tono y afecto mucho más que presentar conocimiento o intentar persuadir⁷.

El material histórico es retirado del mundo filmado y transformado en algo distinto. En estas películas, su narración juega justamente con eso, con la transformación del material

según su interpretación. Con el tono de voz personal, comunicando preocupación, y más que eso, un “deber” en enseñar el problema y direccionar la preocupación hacia un lugar de cuidado.

Nos refiere todavía Nichols acerca de esta modalidad: “La modalidad poética tiene muchas facetas, pero todas ellas enfatizan la forma en que la voz del realizador agrega al mundo histórico fragmentos formales y estéticos, particulares del film en sí”⁸.

“...quiebra la línea temporal y espacial en perspectivas múltiples, negando coherencia a las personalidades [...] Los actores sociales raramente encarnan una forma psicológicamente compleja con carácter, o con una idea fija del mundo”⁹.

Los personajes son normalmente utilizados como elementos ilustradores del mundo histórico que los involucra. Nunca les es completamente cedida la palabra, sino para que ellos ilustren lo que el director quiere comunicar. No se tornan nunca personajes centrales, dotados de carácter complejo, sobre los cuales sería construida una historia o trama.

Conclusiones

Hay en Herzog el espíritu aventurero romántico, del viaje y de la búsqueda, a través de la utilización de los materiales “naturales” y la escena nativa en los lugares alejados del mundo occidental, y que él transforma por la puesta en escena de los elementos y a través de la narración voz en *off*, vinculadora de eventos. Hay también en sus películas la mirada ética, característica de las propuestas inglesas, aunque sea planteada de modo distinto: desde el contraste entre las culturas y la postura personal. Herzog no intenta una exotización de esos lugares, sino que apunta al extraordinario allí espejado, el fuera de común, el punto culmine de esa situación, que representa ese evento o cultura en sí mismo, y que, por lo general en estas películas, a la brevedad no existirá más, siendo este muchas veces el problema concreto que necesita solución. Es crudo en la forma como “ve” y relata, tal vez, fruto de esa amargura presente en la inminencia del fin. Esa es su forma de expresarse éticamente; alertando conciencias, de alguna forma, y a través de su trabajo, intentando alcanzar el público con una preocupación social. Al mismo tiempo, él mismo no se permite rotular demasiado a una ideología. Para él, existe un “deber ser” de su trabajo, como lo refiere en la película de Les Blank, *Burden of Dreams* (1982), realizada mientras dirigía *Fitzcarraldo* (1982) en la selva amazónica. Algo personal lo mueve, más que un querer “cumplir” un deber social público. Sus “visiones”, las paisajes soñadas que intenta imprimir en pantalla, esas son sus “musas”, las que lo mueven. En este sentido Herzog es un autor en cierta medida aislado. Es un director irreverente y polémico. Que propuso películas de difícil concretización humana, en los lugares más inhóspitos. Y en las cuales, por veces, y en situaciones más grandes que su propia voluntad y poder personal, personas osaron sus propias vidas.

Más allá del *corpus* sugerido en este trabajo, podemos observar que este autor propone variados dispositivos en las películas que va realizando a lo largo de su carrera. Cuando cuestionado sobre conexiones específicas entre al menos algunas de ellas, contesta refiriendo a los personajes presentes. Afirma sobre ellos que “pertenecen a la misma familia, independientemente de que sean ficcionales o no”. Sobre sus películas en general nos dice,

“todas [...] expresan una manera similar de sentir la vida, y por eso conforman un todo” (Cronin, 2014, p. 83). Sus películas tienen elementos comunes, como la utilización de animales, o el hecho que Herzog se niegue a filmar en estudios, porque, según él mismo, ahí “no hay escenarios naturales” (Cronin, 2014, p. 121).

Este autor trabaja tanto en ficción como en documental, y a veces entre los dos géneros, dando cuerpo tanto a un cine híbrido como a un cine complejo e *indeterminado*. Es decir, según la definición propuesta por Bernini, “la relativa indiferencia entre lo documental [...] y lo ficcional”. Esta indeterminación va más allá de la hibridación, que supone apenas la mezcla y no la fusión de los géneros, donde ambos son identificables. La indeterminación presenta así, un “problema de acceso al conocimiento del mundo” (Bernini, 2012, p. 1). Su cine podría también por estas razones ser dicho “monstruo”, tal cómo lo apoda Jean-Louis Comolli, en *Ver y poder*. Nos dice,

El cine nació monstruoso. Un arte impuro, decía Bazin. [...] En la errancia de esta confusión inicial con la energía que le es propia, el cine devora sus fronteras. Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción, se los opone, se los fija en géneros determinados. [...] esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras cuanto en la práctica de los cineastas [...] en su deseo. [...] lo más vivo de la energía cinematográfica circula entre los dos polos opuestos de la ficción y del documental para entrecruzarlos, entrelazar sus flujos, hacerlos rebotar el uno en el otro. Corrientes contrariadas de las que resultan bellos cine-monstruos. (Comolli, 2007, p. 212).

Su cine intenta también constantemente alcanzar el ideal sublime, en su búsqueda por un Mayor, entre el peligro y el acto de fe.

Según Edmund Burke nos refiere sobre lo sublime:

Todo lo que sea de algún modo capaz de incitar ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que sea de alguna manera terrible o relacionado a objetos terribles o actúa de un modo análogo al terror constituyó una fuente de lo *sublime*, es decir, produce la más fuerte emoción de que el espíritu es capaz. (Burke, 1993)

En conclusión afirmaría que; a pesar de la diversidad de los dispositivos propuestos en estas películas, pueden identificarse en ellas elementos comunes, cómo observo a lo largo de este trabajo. Y es en los elementos comunes justamente (personajes “nativos” y escenarios “naturales”, el acercamiento al “otro” por la mirada autoral, los elementos de la modalidad poética en la puesta en escena de la voz, la búsqueda de lo extraordinario en el cotidiano, y el acercamiento al sublime), donde, a pesar de la fluctuación del dispositivo (documental, ficcional, etnográfico), se puede encontrar una firma *herzogiana*.

Notas

1. Referencia al concepto utilizado por el propio Herzog (Cronin, 2014, p. 53).
2. Referencia al concepto presentado por Emilio Bernini, 2012.
3. Referencia al concepto propuesto por Jean-Louis Comolli en *Ver y poder*, 2007.
4. Como referido por Philippe Dubois en *El acto fotográfico*.
5. Referencia al concepto de Jean-louis Comolli, en *Ver y poder*, 2007.
6. Ver *Declaración de Minnesota. Verdad y hechos en el cine documental*, 1999.
7. Nichols, Bill, Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 103.
8. *Ibid.* p. 105.
9. *Ibid.* p. 103.

Bibliografía

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Shaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Laval: Ediciones Cátedra.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Paidós Iberica Ediciones.
- Rotha, P. (in collaboration with Sinclair Road y Richard Griffith) (1936). *Documentary Film, The use of the film médium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. Londres: Faber and Faber.
- Grierson, J. (2014). Postulados del documental. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.html>
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.
- Herzog, W. (1999). *Declaración de Minnesota. Verdad y hechos en el cine documental*. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.
- Comolli, J. L. (2007). *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera: nueva librería.
- Cronin, P. (2014). Herzog por Herzog: *entrevistas y edición de Paul Cronin*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.
- González, L. (2013). Werner Herzog: El Documental como indagación fenomenológica. *Revista Questión*, Vol. 1, No 40, Octubre - Diciembre 2013. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Bernini, E. (2012). Territorios audiovisuales, Cine video, televisión, documental. Instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos. Jorge La Ferla y Sofía Reynal, (comp.). Buenos Aires: Librería.
- Russel, C. (1999). *Experimental Ethnography*. Durham and London: Duke University Press.
- Burke, E. 1729-1797, Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo; Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. - Campinas, SP : Papyrus : Editora da Universidade de Campinas, 1993.

Filmografia

- Flaherty, R. (1922). *Nanook, el esquimal*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_f8J9NRchOE
- Herzog, W. (1971). *Fata Morgana*.
- Herzog, W. (1977). *La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*.
- Blank, L. (1982). *Burden of Dreams*.
- Herzog, W. (1989). *Wodaabe - Herdsmen of the sun*.
- Herzog, W. (1991). *Jag Mandir*.

Abstract: Four films by the german director Werner Herzog are analyzed as travel film essays. These works, less known, short films, that are supposed to risk less, or in other words, those works of physical research of documentary creation in the very action of observation illustrates a personal tour through more conventional ways to make documentaries. This article argues that, on one hand, in these movies the author applies a staging that comes from Paul Rotha's naturalism and his romantic device; and on the other hand, that what Herzog adds is necessarily what moves them away from a container definition. The value of these film essays lies in the use of the classic tools with new meanings given by the author. In this article we reflect about the trouble in detect patterns in documentary cinema after the case-study of one author's filmography.

Key words: Werner Herzog - trip documentaries essays - Fata Morgana - La Soufrière - Wodaabe - Jag Mandir.

Resumo: Quatro filmes do diretor alemão Werner Herzog são analisados por suas características comuns como ensaios filmicos de viagem. Estas obras, menos conhecidas, meio-metragens, que procuram fazer documentais no ato mesmo de observação, servem para ilustrar seu percurso pessoal pelas formas de fazerem documentais mais convencionais. Este artigo afirma, por um lado, que nestes filmes o autor faz uma posta em cena tomada do naturalismo de Paul Rotha e seu dispositivo romântico, entre outros autores, e, por outro, que aquilo que agrega Herzog é necessariamente o que as separa de uma definição inclusiva. É dizer, para nós, o valor destes ensaios filmicos está no uso das ferramentas clássicas que são re-significadas pela marca autoral. Neste artigo, se reflete sobre a dificuldade em determinar modalidades e fechar filmes em definições, no cinema documental, partindo do estudo de casos de um recorte da filmografia de um autor.

Palavras chave: Werner Herzog - ensaios filmicos de viagem - Fata Morgana - La Soufrière - Wodaabe - Jag Mandir.

La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental

Nerea González *

Resumen: Este artículo es una aproximación teórica al documental *Canciones para después de una guerra* (1971), filmado por el realizador español Basilio Martín Patino durante los años finales del franquismo. En este filme, el director hace un retrato de la España de la posguerra a través de imágenes de archivo y canciones populares. A partir de los conceptos desarrollados por algunos de los principales pensadores del cine documental, se busca aportar nuevas consideraciones, en un sentido puramente teórico, que contribuyan a explicar un fenómeno curioso ocurrido en su recepción crítica y en la evaluación para su censura: no había acuerdo sobre si se trataba de una película antifranquista o de todo lo contrario. Las especificidades de la imagen documental, el discurso reflexivo de Patino opuesto a una aparente expositividad y el esfuerzo extra de interpretación que requiere esta película en comparación con el cine que tenía a su acceso en la época el público medio son algunos de los factores que abren, en nuestra opinión, un abanico de dificultades de recepción orgánicas al filme, previas a la mirada del espectador.

Palabras clave: Basilio Martín Patino - Canciones para después de una guerra - franquismo - España - documental expositivo - reflexividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 41-42]

(*) Licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M). Titulada en el Máster de Periodismo de Agencia de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (URJC). Corresponsal en Buenos Aires de la agencia de noticias española EFE. Alumna de la Maestría de Cine Documental de la Universidad del Cine (FUC).

Introducción

Este estudio pretende explicar desde un punto de vista teórico un fenómeno singular que ocurrió con el estreno de un documental realizado durante los años finales del franquismo en España. Se trata de *Canciones para después de una Guerra*, una película articulada a partir de canciones y montaje de material de archivo que retrata la evolución de la España de la primera década de la dictadura de Francisco Franco (que duró desde 1939 hasta 1975), realizado en el año 1971 por el director Basilio Martín Patino (Lumbrerales, Salamanca, España, 1930).

La película fue prohibida y no pudo estrenarse oficialmente hasta muerto el dictador. Sin embargo, antes de su censura, fue foco de una tremenda discusión entre críticos, censores y militantes políticos hasta llegar a las más altas instancias del régimen, ya que no había consenso sobre si se trataba de una cinta simpatizante con el franquismo o por el contrario, abiertamente opositora. Martín Patino recibió las alabanzas de una parte de la crítica y de sectores del poder dictatorial por entender que se trataba de una encarnación de los valores que habían guiado a España tras la Guerra Civil y un retrato sentimental de los años de la posguerra. Desde la izquierda clandestina, también se llegó a entender por algunos como un ensalzamiento del franquismo. Sin embargo, otros sectores no la recibieron con esa perspectiva sino que entendieron que se trataba de una crítica feroz a las condiciones de vida miserables y trasnochadas en las que la dictadura había sumido a España. La película pasaba algunas instancias de censura y fue incluso enviada al festival de San Sebastián, pero allí fue rechazada y se dio aviso a altas esferas del régimen.

Por ejemplo, mientras que para Pedro Crespo, crítico de cine del diario falangista (el partido fascista español) *Arriba* se trataba de “una obra de arte ejecutada con un pudor y una minuciosidad increíbles y con una gracia, una ternura, una tristeza, una nostalgia y una alegría vitales: un magnífico exponente de la evolución del país”, para Félix Martialay, de la publicación también fascista *El Alcázar*, era una película “atrozmente parcialista” hecha por un “adulto encogido y canijo, agonizante y llorón”.

En *El Alcázar* se publicaron nada menos que medio centenar de artículos destinados a destruir la cinta de Martín Patino. Ante la polémica, la película llegó a ser vista por el número dos de Franco, el almirante Carrero Blanco, quien al finalizar la proyección amenazó con fusilar al director.

¿Por qué una obra como *Canciones para después de una guerra* puede suscitar interpretaciones completamente antagónicas? ¿Qué circunstancias pueden dar pie a que agentes entrenados precisamente para censurar las obras, con ojo crítico y con estricto respeto a los valores franquistas, lean esta película como una oda sentimental a la España del franquismo? Estas preguntas ya han sido respondidas por múltiples autores desde el punto de vista del análisis semántico de la película. También ha sido categorizada como documental, dentro de los llamados montajes irónicos, y se han estudiado los elementos audiovisuales no prohibidos que usó el autor para manipular a la audiencia.

No interesará por tanto a esta monografía diseccionar los detalles del discurso de Martín Patino, que son además inseparables de su relación con el conocimiento de la historia y la cultura de la España de ese periodo. Lo que se intentará aquí es explicar esta posibilidad de hacer dos lecturas antagónicas de la película desde el punto de vista de las características particulares del cine documental, es decir, dar una explicación teórica de este fenómeno a través de las problemáticas particulares de este tipo de cine. Además, consideramos que a través de esta obra podemos analizar varios de los debates históricos más significativos sobre el cine y la imagen documental.

Expositividad y reflexividad

Vamos a defender, en primer lugar, al igual que ya lo han hecho otros autores (García Martínez, 2007) que *Canciones para después de una Guerra* se presenta como un documental expositivo, en el sentido de la taxonomía establecida por Bill Nichols en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Nichols, 1991). Pero también es un film reflexivo, que cuestiona las convenciones del discurso documental franquista tradicional.

Nichols caracteriza la modalidad expositiva con rasgos como la utilización de una voz en off dominante –la denominada “voz de Dios”– que dirige el discurso, ofrece escaso margen para la ambigüedad o la disensión y es preeminente sobre las propias imágenes. La modalidad expositiva interpela al espectador y crea una continuidad retórica dirigida a exponer y demostrar un cierto argumento. No predomina el sonido directo o sincronizado y no suele haber entrevistas o testimonios directos (si los hay estarán destinados a reforzar el discurso). Hay una primacía del discurso sobre la imagen, de modo que es la voz la que asienta el sentido de la película e importa menos el hecho de que esta se corresponda o no con la imagen, que el hecho mismo de que se sitúa “por encima” de ella. En este sentido, Nichols apuntaba que la expositividad introduce problemas éticos derivados precisamente de las capacidades manipulativas que caracterizan la modalidad y de hecho es el estilo característico, por ejemplo, de los films de propaganda bélicos.

En *Canciones para después de una guerra* no hay una “voz de Dios” articulada como informe expositivo en un sentido ortodoxo, basado en la palabra, pero, en nuestra opinión, las canciones articulan de hecho un “comentario dirigido hacia el espectador” y las imágenes sirven como “ilustración o contrapunto” a ese texto, tal y como determina Nichols para caracterizar la modalidad expositiva (Nichols, 1991). Son las canciones populares las que configuran un discurso sobre la coyuntura de la España de la posguerra. Las canciones elegidas por Martín Patino hablan desde la victoria de los militares sublevados al hambre, la organización social de la época, el papel de las mujeres en la vida civil, la cultura y las costumbres de la época o la transformación progresiva en una sociedad de consumo. No son una simple banda sonora que acompaña a las imágenes sino los argumentos del realizador para cuestionar, a través de la ironía, el discurso oficial franquista.

Cabe mencionar que en algunas ocasiones sí que interviene una voz propiamente dicha, pero o bien se trata del off original que acompaña a los fragmentos de imágenes montados (como algunos extractos del Noticiario Documental Cinematográfico franquista, NO-DO) o bien de una voz poética grabada ex profeso que poco tiene que ver con la expositividad.

Dado que lo que pretende Martín Patino es que el espectador confronte sus ideas con lo que ve para que llegue a sus propias conclusiones gracias al montaje irónico, debemos hablar también de rasgos de reflexividad en el film, de nuevo, en el sentido de las modalidades de Nichols. El mismo autor apuntaba a la hora de exponer su taxonomía que las modalidades no aparecen de una forma pura, sino que se mezclan entre ellas.

En el caso de la modalidad reflexiva, “la representación del mundo histórico se convierte en sí misma en el tema de meditación cinematográfica” y gracias a la “conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes” se pueden crear otras nuevas “no solo en teo-

ría o estéticamente, sino en la práctica, socialmente” (Nichols, 1991). Además, hay distintas formas de reflexividad, como la política que hace referencia a esa forma más amplia de conciencia situada en un contexto social o la formal, que tiene que ver más con el dispositivo seleccionado y requiere un cierto conocimiento sobre las convenciones documentales. A su vez, Bill Nichols enumera distintas estrategias de reflexividad. Estas son la estilística, que quebranta las normas estilísticas convencionales; la deconstructiva consistente en alterar los códigos de representación dirigiendo la atención del espectador hacia su convencionalismo; la interactividad, porque toda modalidad de representación puede ejercer un efecto de concienciación al dirigir la vigilancia del espectador hacia la excentricidad de filmar de una determinada manera; la ironía, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que se quiere decir; y por último la parodia y la sátira, porque detonan la toma de conciencia de una determinada actitud o práctica social.

En *Canciones para después de una guerra* el director lleva a cabo un trabajo de montaje irónico con imágenes de archivo para crear un discurso nuevo. Es decir, elabora la película a través de la compilación de materiales preexistentes, que no fueron filmados con el objetivo de formar parte de este documental pero que aquí sirven para realizar una interpretación sobre el mundo histórico al que se refieren. Su objetivo es hablar dar una cierta visión sobre lo que fue España tras el final de la Guerra Civil española, durante la más dura posguerra (expositividad), pero a la vez consigue que el espectador cuestione o tome conciencia de las convenciones del discurso franquista, tanto las relativas al relato “oficial” sobre la historia como sobre el propio lenguaje audiovisual empleado por el régimen (reflexividad).

En un país donde el cine y más aún, las imágenes reales, estaban sometidas a un estricto control del Estado, Martín Patino retrata España como no la contaba el relato franquista, una historia de la gente de a pie y su dura vida diaria. El realizador pretende, a través de distintos mecanismos (como la ordenación de los materiales, el contraste imagen-sonido, etc.), que el espectador vaya en su lectura más allá de la literalidad de las imágenes o del consabido discurso oficial.

Martín Patino apela a conocimientos comunes presentes en el imaginario del público: por un lado, el discurso oficial del franquismo sobre la victoria ante el “enemigo comunista”, la grandeza del pasado histórico de España, los progresos sociales y económicos que llegaron de la mano del régimen militar, etc. y por el otro las “inocentes canciones” populares que todo el mundo conoce. Sin embargo, gracias al montaje y la acumulación, la película va reescribiendo el significado de esos recursos y estructuras para poner en cuestión la visión de la historia de España que la propaganda franquista ha buscado instalar durante décadas: lo que se vivió fue hambre, atraso cultural, marginación de la comunidad internacional, etc.

El director utiliza casi exclusivamente de material de archivo que comprende desde metraje encontrado a material fotográfico, documentos, cromos y cartelería, fragmentos de películas de ficción, anuncios publicitarios, audios de la radio e imágenes televisivas, etc. La única excepción es el fragmento rodado para la película en el que podemos ver la imagen contemporánea de la cantante Estrellita de Castro (García Martínez, 2007), para contrastarla con las imágenes de archivo de la misma persona en su juventud, cuando era un exponente de la cultura española en pleno apogeo. En los casos puntuales en los que

introduce extractos de películas que suponen claramente un hiato ficcional, consideramos que Patino las intercala como documentos que dan un testimonio cultural. Es decir, tienen el mismo estatuto aquí que una fotografía de la portada de un periódico o una imagen publicitaria porque hablan de la sociedad de un periodo concreto. El uso de las imágenes de ficción, así como de casos puntuales en los que empleó imágenes no pertenecientes a España, se abordará en profundidad en un apartado posterior de este estudio.

Se trata en todo caso de fuentes previamente aprobadas por la censura, cuando no directamente pertenecientes a la propaganda de la propia dictadura, cuyo significado se reescribe en la película a través del montaje. Podemos identificar así tres niveles: la imagen índice, su interpretación convencional oficial (derivada del discurso franquista) y su reinterpretación irónica dentro del enunciado propuesto por Martín Patino.

Al igual que indicaba Schaeffer (1990) para la interpretación de la fotografía, consideramos las imágenes reales en movimiento como índices en su “primer” estadio, como signos materiales no convencionales resultado de un proceso físico químico.

Si afirmo que la imagen fotográfica es un signo no convencional, no por ello esto me obliga a afirmar su perfecta transparencia. La interpretación de los signos naturales, como la de los signos convencionales, solo es posible en el contexto de cierto saber. Además de un saber sobre el mundo, también hay que disponer del saber del arché: una fotografía funciona como una imagen indicial con la condición de que sepamos que se trata de una fotografía. (Schaeffer, 1990)

La imagen en movimiento registra el tiempo en su duración y no en su fragmentación al contrario que la fotografía, pero mantiene la condición de huella, del momento de la impresión. Como índices no significan nada sino que denota al objeto por sus características, ya que este estadio de la imagen tiene que ver con la práctica (con el *arché*) y no con la semántica.

Sin embargo, su inscripción dentro de la película convierte las imágenes en signos doblemente convencionales. Es decir, con ellas ocurre igual que con las fotografías, que se pueden presentar como *index* en el sentido postulado por Henri Vanlier (1982). El índice no tiene una intencionalidad ni está codificado pero el *index* es del orden de los signos, de lo convencional, y demuestra algo para transmitir un mensaje (Schaeffer, 1990).

Por una parte, el archivo tiene la función de remitirnos a elementos de la retórica franquista, es decir a un “sentido oficial” connotativo, presente en el imaginario del receptor, referido a valores del nacionalcatolicismo, a la victoria contra el comunismo, la grandeza de la patria, etc. Pero también podemos identificar en este nivel interpretaciones no ideológicas derivadas de la apelación a sentimientos nostálgicos, al recuerdo del pasado cotidiano de la gente.

Más allá de este primer escalón de connotaciones, la enunciación dispuesta por el realizador a través del montaje y el contrapunto de las canciones abre una nueva vía de interpretación de las imágenes, basada en la ironía. También contribuye a este propósito, por ejemplo, el hecho de tinter las imágenes reales, haciendo explícita la manipulación, buscando el distanciamiento y la sátira.

Es decir, Martín Patino establece a través del montaje un nuevo contrato de significados con el espectador. Es este efecto el que pone en cuestión la retórica histórica del franquismo desde un punto de vista reflexivo, no explícito, al rescribir el enunciado por encima del primer nivel connotativo.

Las propias canciones funcionan de una manera parecida, ya que en primera instancia son canciones preexistentes, pertenecientes a la cultura popular compartida y cargadas de valores que nunca podrían ser censuradas o acusadas de opositoras al régimen. Algunas están más cargadas ideológicamente y otras tienen un componente más nostálgico y sentimental, ya que hay desde himnos políticos fascistas hasta flamenco o canciones infantiles. Pero es su disposición como contrapunto sobre las imágenes la que cambia completamente el sentido, creando un discurso conjunto muy diferente, a veces incluso contrario al que sugerirían individualmente.

En *La representación de la realidad* Nichols menciona precisamente que el uso de la estrategia reflexiva irónica “suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición” pero plantea problemas éticos ya que tiene que ver con la falta de sinceridad. Además, considera que lo irónico usualmente “está aquejado de un exceso de conocimiento y una deficiencia inventiva (...). Plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema” (Nichols, 1991). Dado que nos atenemos a la teoría de Nichols, que es además, una visión sobre el deber ser del documental, ¿en qué medida podemos hablar de inconvenientes éticos en el planteamiento de *Canciones para después de una guerra*?

La utilización de la estrategia reflexiva irónica por parte de Martín Patino es, en nuestra opinión, su modo de hacer cine político en un contexto dictatorial de represión y censura. No se trata de mantener una actitud de superioridad sobre los hechos evocados, como criticaba Nichols, sino de poner en cuestión el discurso que el régimen mantiene sobre ellos, en un momento en el que no se puede hacer una crítica pública directa, so pena no solo de arriesgarse a que la obra acabe prohibida sino de enfrentar también un castigo personal. Más que en la actitud de exceso de conocimiento o en la deficiencia inventiva, el riesgo para este documental recae en la banalización de los hechos y el posible rechazo que ello pueda generar en el espectador. Pero el realizador necesita de hecho generar una reacción de distanciamiento en el que mira respecto a imágenes que son las suyas, las de su propia historia. Juega a favor de Martín Patino la ventaja del tiempo, ya que al referirse mayoritariamente a una España de entre treinta y veinte años atrás, podemos considerar que ha transcurrido el tiempo suficiente como para pedir sin remordimientos éticos al espectador que revise con ojo reflexivo los acontecimientos dolorosos del pasado, con el objetivo de cuestionar el discurso perviviente sobre ellos.

El “saber” del documental

Bill Nichols explica al espectador del documental como actor con la capacidad cognitiva para comprenderlo. Esta que tiene que ver con la experiencia previa y las expectativas, es decir, con un saber del documental: “¿Cuáles son los supuestos y expectativas que caracterizan el visionado de un documental? Hasta el punto en que pueden generalizarse, serán

en mayor medida el producto de una experiencia previa que predisposiciones evocadas en el momento”. (Nichols, 19991)

Según Nichols, los espectadores de este tipo de cine desarrollan capacidades de comprensión e interpretación que les permiten entender las películas, producto de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto. El film ofrece apuntes mientras que el espectador propone hipótesis que o son confirmadas o se abandonan.

En ese sentido, el teórico apunta también que esos procedimientos están “íntimamente ligados a cuestiones de ideología” porque en la construcción de la mirada espectral rigen muchas de las suposiciones propias acerca de la naturaleza del mundo: qué hay en él, en qué consiste la acción apropiada y qué opciones pueden considerarse legítimamente. Pero pese a que están abiertas al cambio, esas prenociones también son “*considerablemente capaces*” de hacer frente a toda clase de reveses y refutaciones (Nichols, 19991).

En el caso de *Canciones para después de una guerra*, al trabajar sobre material de archivo ya conocido en su mayoría por el público, los cuestionamientos del receptor no van a girar tanto en torno a la relación de la cámara con el mundo histórico y el resultado que de ello se presenta en la pantalla, sino alrededor del uso particular que de ellas hace el realizador. Es decir, las inferencias a realizar por el espectador van a necesitar preeminentemente la determinación qué clase de argumentación expone el texto sobre la realidad.

El espectador tiene un primer trabajo de contextualizar el metraje encontrado, las canciones populares y el material de archivo en general dentro del mundo histórico de la España de la posguerra. Martín Patino recurre a una cultura compartida, y al discurso repetido incansablemente por el franquismo, por lo que esta es una parte “sencilla” del trabajo del espectador. Más complejo es el un segundo nivel de interpretación que requiere la película, ya que depende en mucha mayor medida de ese “saber del documental” del que habla Bill Nichols, en una sociedad no acostumbrada a ese tipo de ejercicios, como expone- mos a continuación.

Durante la época de la dictadura podemos considerar que la cinematografía documental tuvo muy poco desarrollo (tanto en términos de cantidad como de calidad, relegado prácticamente a la propaganda de la dictadura) y que la relación del público con las imágenes reales estaba muy vinculada a las tradiciones del noticiero y de la propaganda (Rotha, 1936). En España estaban principalmente representadas por el omnipresente Noticiero Documental Cinematográfico franquista (NO-DO). El NO-DO, alejado de pretensiones cinematográficas, fue la memoria del franquismo, uno de sus símbolos más reconocibles y principal vehículo de transmisión de los valores del régimen durante toda la dictadura. Aunque, sobre todo desde la década de 1960, la cinematografía española también cuenta otros tipos de obras –desde largometrajes de finalidad ideológica realizados en el seno del régimen, como *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), a incursiones documentales de los autores del Nuevo Cine español– aún hoy, pensar en las imágenes documentales de la España de la dictadura implica recordar automáticamente la sintonía y el tono de la voz en off del NO-DO (Rodríguez, 1999). Este se arrogó la tarea de ser un instrumento de cohesión social y de hecho lo fue, creando un fuerte impacto en el imaginario social que necesariamente influye como prenoción a la hora de consumir otros tipos de discursos documentales.

Por tanto, tenemos una sociedad familiarizada con las imágenes reales en modalidad expositiva pero dentro de un planteamiento sobre la transmisión de la información que responde a los postulados de la teoría de la aguja hipodérmica de Lasswell (Wolf, 1987). Este paradigma comunicativo, nacido a la luz de los estudios sobre propaganda bélica en los años 20 y 30, establece una relación directa causa-efecto entre el emisor y el receptor a través del mensaje, en busca de un efecto de manipulación.

Este contexto afecta no solo al espectador común, que en función quizás de su cinefilia y sus posibilidades de acceder a tipos variados de películas o contenidos audiovisuales en general (muy limitadas en la época) podía estar más o menos entrenado en otros tratamientos informativos y/o documentales. También impacta sobre la percepción de los propios censores y críticos cinematográficos, especialmente los más adeptos al régimen, ya que su mirada está más ideologizada y rechazan la exposición a otros tipos de discursos. Cabe precisar que había muchos tipos de censores, por ejemplo a veces era labor de sacerdotes, ya que su posición tenía más que ver con lo moral que con conocimientos cinematográficos.

La relación del público de la época con las imágenes reales no es un hecho banal. Lo que propone Martín Patino no es solo lo contrario de aquello a lo que el espectador está acostumbrado sino que, además, es un pionero en abordar la historia franquista haciendo documental irónico y reflexivo, que guarda mucha más relación con *Las Urdes, tierra sin pan*, de Luis Buñuel (estrenado en 1933, es decir, referente al periodo anterior a la Guerra Civil y víctima posterior de la censura en España) que con la cinematografía documental española de las décadas del franquismo. Lo hace además con recursos, tanto a nivel de la imagen y como de la música, a los que el espectador sí que está habituado, proponiendo un desafío frente a su recepción habitual.

Canciones para después de una guerra se presenta, en consecuencia, como un ejercicio poco habitual para el público de España, ya que el film necesita de un segundo nivel de lectura, una reflexividad que implica un distanciamiento brechtiano respecto a lo que queda representado para leer más allá del discurso literal, que si no quedaría como un retrato sentimental de la España de la época. Sin embargo, reiteramos de nuevo que hubo importantes críticos de medios fascistas como Pedro Crespo que describieron la película como una “obra de arte ejecutada con un pudor y una minuciosidad increíbles y con una gracia, una ternura, una tristeza, una nostalgia y una alegría vitales: un magnífico exponente de la evolución del país”.

La interpretación reflexiva de *Canciones para después de una guerra* requiere de un cierto conocimiento de las formas y convenciones del documental, como mencionamos que apuntaba Nichols, y subraya la premisa postulada por Comolli acerca de que el documental necesita de un “trabajo más arduo” y “más consciente” por parte del espectador a la hora de fabricar su “mirada” sobre lo que ve en pantalla (Comolli, 2007), si se lo compara con otros tipos de textos audiovisuales, como por ejemplo la dominante propaganda.

En ese esfuerzo extra, en la necesidad de un saber previo sobre el documental y en las prenociones que afectan al espectador cuando se enfrenta a la obra de Martín Patino (sociales, culturales, ideológicas, etc.), en el contexto social concreto de la España de principios de la década de los años 70, encontramos una nueva instancia de posible divergencia respecto a la interpretación del film. No se trata solo de la interpretación del mundo histórico que pone

en juego el realizador, de una forma que podemos juzgar más o menos exitosa, sino que depende también de la mirada y el desigual conocimiento del espectador, crítico o censor.

La utilización de imágenes documentales tomadas de otras realidades y el uso de fragmentos de cine de ficción

La relación entre el documental y la ficción es otro de los ejes que atraviesan las principales teorías sobre el cine documental así como la relación de este tipo de cine con el mundo histórico del que busca decir algo.

La película de Martín Patino también está tocada por estas cuestiones ya que puntualmente introduce fragmentos de películas de ficción, sin que haya una diferenciación explícita desde el texto (al margen de una aclaración a posteriori en la parte del final de los créditos, donde se citan los títulos de todas las ficciones empleadas). Asimismo, el propio realizador ha confesado además en varias entrevistas que algunas de las imágenes empleadas para hacer su retrato de la España de la posguerra ni si quiera se tomaron en el país, sino que por ejemplo, empleó fotografías de lugares del este de Europa.

La tarea de descubrir si se trata de imágenes del mundo histórico al que se refiere la película o no, o incluso si se trata de escenas ficcionales queda enteramente a merced de las capacidades y la experiencia del espectador y suscita un dilema ético. ¿Es lícito mezclar imágenes de películas de ficción con metraje documental siendo conscientes de que el receptor no puede diferenciarlas? ¿Y utilizar metraje o fotografías tomados de una realidad diferente a aquella de la que se está hablando, buscando deliberadamente que el espectador crea que se trata de imágenes de la misma naturaleza que el resto? ¿En qué sentidos el discurso de Martín Patino permite justificar esas licencias?

En cuanto al uso que hace Martín Patino de estos dos tipos de ítems, consideramos que hay dos tipos de intencionalidades, ya que en unos casos es menos explícito que en otros que se trata de imágenes reales de la España de la posguerra (cuando no pasa directamente desapercibido), tanto en cuanto a las escenas de ficción como a imágenes emplazadas para hacerlas pasar falsamente por el mundo histórico que retrata la película.

El primero, ya mencionado en la primera parte de esta monografía, se refiere a aquellos fragmentos en los que podemos distinguir un hiato ficcional en la película y en los que consideramos las escenas ficcionales como documentos culturales. El mejor ejemplo se encuentra en la última parte del film, cuando se confrontan imágenes de *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) e imágenes de filmes franquistas de temática histórica como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1953). En cuanto a la primera, se trata del fragmento más reconocible de una cinta muy popular en la España de la época y en el segundo caso, la puesta en escena y la temática misma delata claramente el carácter ficcional, dejando escaso margen a posibles confusiones para el espectador.

Este fragmento habla de la llegada de la ayuda económica estadounidense a finales de la década de 1940 y principio de los años 50. *Bienvenido mister Marshall* es una de las primeras películas abiertamente satíricas con la situación de la España dictatorial y en ella, si bien es controvertido hablar de una influencia del neorrealismo, se atisba ya una inquietud de los realizadores españoles por acercar el cine a la vida cotidiana. Fue por

tanto un hito importante dentro del cine español y su uso aparición dentro de *Canciones para después de una guerra* es una forma de mencionar un episodio histórico dentro de la lógica cronológica que sigue la película, a la vez que refuerza el tono de su propio discurso. En contraste con este “desembarco” de Estados Unidos en la España franquista, Martín Patino coloca imágenes de una película que evoca el descubrimiento de América, la época de la expansión territorial bajo la corona de los Reyes Católicos. Son fragmentos de films panfletarios habituales en la dictadura que buscan evocar el pasado glorioso de España. Era una forma más de propaganda del régimen para difundir el sentimiento de orgullo nacional, de grandeza de la patria, como principio vertebral del fascismo falangista y eje de cohesión social.

Con este contraste se pone de nuevo en cuestión el discurso oficial del régimen, que no solo estaba presente en la propaganda documental, sino también en las películas de ficción. Dado que este segundo tipo de films monopolizó en gran medida el cine que se hacía en España durante la época de la que habla *Canciones para después de una guerra*, los fragmentos dan cuenta de una determinada realidad del mundo histórico, que es la realidad de la cultura.

Lo que importa en estos casos no es la historia de ficción que capturaban originalmente esas películas sino lo que representan como documentos de un momento histórico concreto, paradigmáticos culturalmente y cargados de valores sociales. Los fragmentos ficcionales funcionan así del mismo modo que no se pone en cuestión la legitimidad de la aparición de, por ejemplo, un afiche publicitario enmarcado dentro de un enunciado sobre una cierta realidad del mundo histórico.

Además, estas escenas funcionan como sintagmas que constituyen unidades mínimas de significado dentro de una enunciación global, que es la que define el carácter documental de la obra. Como apuntaba el teórico François Niny, es el modo de dirigirse al espectador, es decir, las circunstancias de la enunciación, lo que determina el aspecto más o menos documental, más o menos ficcional, de la obra cinematográfica.

Consideramos que este uso concreto de las escenas de ficción no se relaciona con un interés del autor por desdibujar los límites entre la ficción y el documental en un sentido posmoderno, sino que persigue el objetivo de presentarlas como prueba de una cierta realidad, la cultural. Sin embargo, tampoco podemos dejar de mencionar que la utilización de estas imágenes implica irremediabilmente algo de reflexividad sobre los límites del discurso documental y un cierto componente de “cine monstruo” (Comolli, 2007), ya que se convierte en testimonio de cómo el campo de lo imaginario y el campo de lo real se entrecruzan en el cine.

En total, según los créditos de la película, Martín Patino utilizó fragmentos de 22 films de ficción en *Canciones para después de una guerra* pero cuando aparecen, no en todos los casos su naturaleza es tan evidente como en el caso explicado anteriormente. Es decir, hay fragmentos que para un espectador no exhaustivamente familiarizado con la cinematografía española pueden pasar como fragmentos documentales o, como mucho, recreaciones actuadas específicamente para esta película. Se podría debatir, por ello, sobre si hay un componente de cierta falsedad, de engaño al espectador, de manipulación o al menos de legitimidad cuestionable. Esa misma discusión se presenta a cuando Martín Patino introduce metraje encontrado o fotografías tomadas en situaciones que no son el mundo

histórico al que se refiere el documental (la España de la posguerra), haciéndolas pasar por propias de él.

El archivo funciona en este tipo de filmes de compilación como elementos reciclables, como documentos no autorales que cobran sentido al insertarlos dentro de la narración. Pueden ser usados en muchas enunciaciones diferentes, de forma que cambia su significado. En ese sentido, importa más la coherencia general del discurso global que la naturaleza particular de cada uno de esos elementos. Como el propio Martín Patino explicaba:

Después de una de las proyecciones se me acercó una persona de mediana edad. Me dijo que no había podido evitar las lágrimas en un determinado momento. La razón era que en una determinada escena se había descubierto de niño. No quise desdecirle pero era imposible que en ese fotograma estuviera él, ya que pertenecía a unos noticieros sobre una ciudad del Este de Europa tomadas al terminar la segunda guerra mundial y que había introducido en la película como si fueran propias de la realidad española. No me importaba en esa película, ni en otras que he realizado, la realidad de los hechos. Si, por el contrario, me interesa la coherencia del discurso. (Fernández Polanco, 2004).

Desde las imágenes de ficción a la propaganda franquista oficial, la publicidad, los fragmentos de noticieros, las simples “*tomas*” –si utilizamos este término en el sentido en el que Chanan (2007) hablaba del montaje *Zapruder*–, hasta una imagen de un pueblo de la URSS colocada como si se tratase de una localidad española, todos los elementos adquieren un nuevo significado dentro de *Canciones para después de una guerra*. Lo que importa es esta reescritura, esta reinscripción, a la que quedan subordinados todos los elementos del discurso que propone la película, en busca de una memoria reflexiva y no tanto objetiva. Todas estas consideraciones también apuntan de nuevo a que *Canciones para después de una guerra* requiere de un tipo de visionado complejo, de un esfuerzo de interpretación de los diferentes matices por encima de la media de lo que el espectador, el crítico o el censor estaban acostumbrados a enfrentar dado el precario estado de desarrollo de la cinematografía documental española.

Conclusiones

Con este repaso a las relaciones de *Canciones para después de una guerra* con algunas problemáticas transversales a la imagen y la cinematografía documental, hemos querido establecer algunos de los parámetros en los que la lectura del film supone un esfuerzo de comprensión. Su interpretación no es intuitiva, requiere un trabajo de distanciamiento y depende de las preconiciones sobre lo documental del espectador, su ideología y su experiencia particular. Es decir, está afectada por la eficacia del discurso y el dispositivo planteado por Martín Patino, pero también por factores externos al propio filme.

Así, hemos identificado esta película dentro de la taxonomía postulada por Bill Nichols e indicado que no podemos ubicarla dentro de una sola modalidad, como una forma pura,

al igual que ocurre con el cine documental en general. Este factor se explica al considerar la imagen tomada de la realidad no solo como un índice, como una huella, sino como un index sometido a codificaciones enunciativas en dos niveles diferentes, uno más intuitivo, popular, y una reescritura de significado propuesta por Martín Patino. También el tipo de recursos utilizados, tanto a nivel de imagen como a las propias canciones encargadas de llevar el peso del texto, y su relación con el mundo histórico condicionan la interpretación más crítica, sentimental o superficial del film por parte del receptor.

Además, cabe resaltar que el realizador siempre prima la coherencia global de su discurso a la hora de realizar el montaje y es sobre este nivel sobre el que es pertinente plantear la ética del documental.

En nuestra opinión, no es el “fracaso” del realizador lo lleva a que determinados espectadores, críticos o censores interpretasen la película de un modo opuesto al que persigue la argumentación de Martín Patino. Por el contrario, ello depende de las implicaciones de la naturaleza de la imagen documental y, más en concreto, de este tipo de discurso cinematográfico, en un contexto de recepción también determinado histórica, cultural, social y políticamente. De hecho, incluso podríamos suponer en Martín Patino la voluntad de crear un discurso que juegue con la ambigüedad, ya que esta una de las pocas vías de escape posibles ante la censura y la represión de la dictadura.

De hecho, la ambigüedad y la ironía son estrategias utilizadas por él anterior mente en películas de ficción (por ejemplo, la emblemática *Nueve cartas a Berta*, 1965), al igual que por otros autores del movimiento conocido como Nuevo Cine Español. Estos, en el terreno de lo ficcional, aportaron obras muy críticas con la dictadura mucho antes de que el documental asumiera posturas políticas, con Basilio Martín Patino a la cabeza y con la obra aquí analizada como pionera y principal exponente.

Por supuesto, al hablar en estos términos estamos haciendo generalizaciones sobre los motivos por los que cada una de las personas que interpretaron el film de forma diferente es su época. Como toda generalización puede ser injusta y equivocada si examinamos cada caso particular, pero no nos parece vano ni insustancial realizar una aproximación teórica de este tipo ya que si hablamos de esta película como un documental, lógicamente va a estar atravesada por problemáticas paradigmáticas a este tipo de cinematografía y ello tiene consecuencias también en su recepción.

El fenómeno de las interpretaciones contrarias ocurre con este film concreto y en unas circunstancias particulares pero hablar de él también contribuir al debate general sobre el estatuto del discurso y la imagen documental.

Bibliografía

- Arroyo Corral, M. A. (2010). *Canciones para después de una guerra*. Madrid: ITE (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado).
- Barthes, R. (1982). *Retórica de la imagen*, en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. París: Seuil.
- Castro de Paz, J. L y Pena Pérez, J. J. (2005). *Cine español, otro trayecto histórico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía.

- Català, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (2001). *Imagen, memoria y fascinación, Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- Cerdán, J. y Torreiro, C. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.
- Comolli, J. L. (2004). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Fernández Polanco, A. (2004). *Montaje, ficción y umbral de realidad. Dos lecturas: "Direct indirect" de y "Casas viejas. El grito del Sur" de Basilio Martín Patino. Hipótesis Para Una Investigación*. Madrid: Reunión Científica 2004 Universidad Complutense.
- Galán, D. (2003). *Una película única*. Reportaje publicado en Madrid: diario El País 31 de mayo de 2003.
- Gubern, R. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Indiana: Bloomington-Indiana University Press.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux semblants*. París: Klincksieck.
- Niney, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruselas: De Boeck.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Rodríguez, S. (1999). *NO-DO Catecismo social de una época*. Madrid: Ed. Complutense.
- Rotha, P. (1936). *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. Londres: Faber and Faber.
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen-precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2001). *NO-DO El tiempo y la memoria*. Madrid: Ed. Cátedra-Filmoteca Española.
- Vanlier, H. (1982). *La rhétorique des index*. En Cahiers de la photographie, número 5.
- Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Abstract: This article proposes a theoretical approach to the documentary *Songs after the war* (1971) directed by the Spanish film-maker Basilio Martín Patino during the last years of Franco regime. In this film, the director portrays the post-war in Spain through archive images and popular songs. From concepts developed by some of the main thinkers of documentary cinema, the article aims to contribute with new theoretical considerations in the explanation of a curious phenomena: there was no agreement in determine if the film supported Franco regime or not. The specificity of the documentary image, the reflective speech of Patino in opposition to the apparent exposition and the extra effort for the interpretation that demands this film compared to the mass cinema of those years are some of the factors that present several difficulties in the organic reception of the film.

Key words: Basilio Martín Patino - After-war songs - Franquism - Spain - documentary - reflection.

Resumo: Este artigo é uma aproximação teórica ao documental *Canções para depois de uma guerra* (1971), filmado pelo realizador espanhol Basilio Martín Patino durante os anos finais do franquismo. Neste filme, o diretor faz um retrato da Espanha de pós-guerra através de imagens de arquivo e canções populares. A partir dos conceitos desenvolvidos por alguns dos principais pensadores do cinema documental, se procura aportar novas considerações, num sentido puramente teórico, que contribuam a explicar um fenómeno curioso ocorrido em sua recepção crítica e na avaliação para sua censura: não havia acordo se era um filme anti-franquista ou não. As especificidades da imagem documental, o discurso reflexivo de Patino oposto a uma aparente exposição e o esforço extra de interpretação que requer este filme em comparação com o cinema que tinha a seu acesso na época a média do público são alguns dos fatores que abrem, nossa opinião, uma gama de dificuldades de recepção orgânicas ao filme, prévias à visão do espectador.

Palavras chave: Basilio Martín Patino - Canções para depois de uma guerra - franquismo - Espanha - documental expositivo - reflexividade.

De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje*

Lucía Levis Bilsky *

Resumen: en este artículo nos proponemos partir de la última obra de Jean-Luc Godard, *Adiós al lenguaje*, en tanto objeto cultural de nuestra sociedad actual, para introducirnos en los debates teóricos en torno a las lógicas de producción, distinción y cambio del campo artístico contemporáneo. Tomaremos principalmente los aportes teóricos de Pierre Bourdieu, su conceptualización sobre el campo de producción restringido, la idea de “eficacia mágica” de la obra de arte, las disquisiciones acerca del arte por el arte versus el arte medio, y la noción de “sociedades de admiración mutua”, entre otros aportes. A su vez, mediante el análisis de varios artículos de opinión referidos a *Adiós al lenguaje*, analizaremos el papel que juega la crítica en la elevación de esta obra, y las dinámicas del gusto, la distinción y el cambio propias del campo cultural, en lo que hace tanto al cine de ficción como al documental –extrapolable también a todas las otras producciones artísticas contemporáneas.

Palabras clave: Godard - campo de producción restringido - cine - crítica - arte contemporáneo.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 52-53]

(*) Graduada de la carrera de Ciencias Antropológicas de la UBA. Finalizando sus estudios en la Maestría de Cine Documental, en la Universidad del Cine.

“A estos cosas modernos tenés que apoyarlos aunque no te gusten, porque sino te dicen que sos un burro”. (Atilio Mentasti, citado en *Ámbito Financiero*, edición electrónica, *Adiós al lenguaje, hola al sopor*)

“...el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican” (Bourdieu, 1999, p. 53)

Una película recientemente estrenada en el cine –en una pequeña cantidad de salas– ha despertado grandilocuentes y majestuosas críticas en las revistas experimentadas de cine, y unas pocas atrevidas notas que la describen con adjetivos ligados al campo semántico de la pedantería, del sopor, del aburrimiento y de lo incomprensible. Qué mejor que tomar el film en cuestión, la última incursión audiovisual de Jean-Luc Godard, *Adiós al lengua-*

je, en tanto objeto cultural de nuestra sociedad actual, para introducirnos de lleno en los debates teóricos en torno a las lógicas de producción, distinción y cambio del campo artístico contemporáneo. Eficacia mágica de la obra de arte, arte por el arte versus arte medio, sociedades de admiración mutua, son algunos de los conceptos que utiliza Pierre Bourdieu, en su vasto abordaje del campo cultural. Más que útil resultarán sus conceptualizaciones para comprender la emergencia y la repercusión del último trabajo de Godard – cineasta, ensayista, experimentador por excelencia, símbolo y “profeta” de lo que tomando a Bourdieu podríamos llamar el “campo de producción restringido” en el mundo del arte contemporáneo, y en particular del cine.

Al hablar de la producción cultural de bienes simbólicos, Bourdieu explica que la misma obedece a dos lógicas diferentes, que se pueden pensar cada una correspondiendo a campos distintos: uno, el campo de la producción restringida, el otro, el campo de la gran producción. El primero de ellos produce bienes simbólicos para un reducido grupo social, especializado, experto, sujetos que también son ellos mismos productores de bienes simbólicos. El artista inserto en este campo restringido produce, en definitiva, para su grupo de pares, quienes sostienen con su reconocimiento la legitimidad del productor y del objeto creado, dentro de sus propias normas de producción y de evaluación. El segundo campo, en contraposición, produce bienes simbólicos destinados al gran público, a los no-productores, a los no-intelectuales. Este segundo campo, explica Bourdieu, el del “arte medio”, “...obedece primordialmente a los imperativos de la concurrencia por la conquista del mercado...” (Bourdieu, 2003, p. 114), se orienta a la búsqueda de un efecto, de lograr la mayor cantidad de público –público “medio”, que comanda las elecciones estéticas y técnicas del productor. Esta dicotomía entre aquello que apunta a un erudito círculo de entendedores, a una privilegiada *élite* intelectual-artística, y aquello otro dirigido al mercado, a las “masas”, se reproduce en las distintas esferas de la producción cultural, como bien explica Bourdieu. La dicotomía entre comercial/no comercial; arte tradicional/arte de vanguardia; arte burgués/arte intelectual, se reproduce en sus distintas manifestaciones. El cine, claramente, no es la excepción. Y Godard, definitivamente, está ubicado en polo que apunta a los sabios entendedores, quienes otorgan su halo sagrado, su creencia y su sostén legitimante a esta obra complejísima en su (in)inteligibilidad.

Adiós al lenguaje podríamos pensarla como collage, como ensayo audiovisual, plagada de intertextualidades y citas de autores diversos, en la cual la experimentación formal adquiere protagonismo, por sobre cualquier intento narrativo convencional. Es de entender que si uno se acerca desde lo meros sentidos, encuentre displacer auditivo y visual, y carencia de una linealidad narrativa que haga posible encontrar en la obra ningún tipo de estructura clásica de relato. A su vez, si de algo no se despiden en lo absoluto es del lenguaje, en ninguna de sus formas: desde lo verbal, la apelación al pensamiento de diversos filósofos abunda, como así también los diálogos enrevesados, las frases herméticas; la búsqueda de un lenguaje alternativo, desde lo visual y lo sonoro, también entra en su esplendor, apelando a la estética del “error”, a encuadres incómodos, al ruido, a un uso desarticulado del 3D. Así, claramente, no es una obra de fácil aproximación, ni que apunte a un público amplio, acostumbrado a otro tipo de experiencia sensorial y simbólica, en lo que al cine refiere. Así, *Adiós al lenguaje* (en verdad, gran parte de las obras godardianas) responden al carácter “puro” y “esotérico” que Bourdieu atribuye a las obras de arte producidas en el

campo de producción restringida, las cuales exigen una “disposición propiamente estética”, “[cuya] estructura compleja [...] implica siempre la referencia tácita a toda la historia de las estructuras anteriores...” (Bourdieu, 2003, p. 101). Así, para entenderla, para descifrarla, es necesario contar con códigos apropiados, no distribuidos igualitariamente entre el universo entero de los posibles receptores.

Mientras que la recepción de los productos del sistema de gran producción simbólica es casi independiente del nivel de instrucción de los receptores (lo que se comprende, ya que este sistema tiende a ajustarse a la demanda), las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural, y por ello, su función de distinción social, a la rareza de los instrumentos de su desciframiento, es decir, a la desigual distribución de las condiciones de la adquisición de la disposición propiamente estética que ellas exigen y del código necesario para su desciframiento [...] (Bourdieu, 2003, p. 102)

Aquí, precisamente, otro elemento importante entra en juego, no mencionado hasta ahora: la rareza cultural y su función de distinción social. En su obra *La distinción*, Pierre Bourdieu trae a colación las reflexiones de Ortega y Gasset sobre el efecto que el “arte nuevo” produce, al dividir al público en “dos castas antagónicas, los que lo entienden y los que no lo entienden”. “El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada”, no a la “masa incapaz de sacramentos artísticos”, siendo que así el arte joven “contribuye a que los ‘mejores’ se conozcan y reconozcan en el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra la multitud” (Extractos de Ortega y Gasset, citados en Bourdieu, 1999, p. 29). Justamente, es esta función de “distinción social” que pareciera seguir rigiendo hoy día, y que permite entender la producción y circulación de bienes simbólicos, y las distintas lógicas que hacen a las elecciones, el gusto y “la disposición artística” de los endógamos circuitos del arte erudito, de productores para productores, de especialistas que crean sus propios criterios de validación y legitimidad, y por otro lado “la estética popular”, la de las grandes masas, la del arte mercantil.

Uno de los elementos de esta diferencia entre ambos campos, en la práctica, está ligado al tipo de búsqueda estética, de la relación entre forma y contenido, o a la relación de continuidad o discontinuidad entre el arte y la vida, según explica Bourdieu. En la “estética popular” la forma se encuentra subordinada a la función, asociada a la puesta en práctica de unas subyacentes normas del placer y de la moral, a la imagen signifiante, provista de sentido, de referente, a la continuidad entre el arte y la vida. El tema por sobre la forma. En contraposición, la “estética culta” del campo de producción restringido estaría marcada por la investigación formal (que vuelve incomprensible la obra para los “no iniciados”, para el público general), por la primacía de la forma por sobre el contenido, la experimentación estética por sobre la búsqueda de la “belleza” ordinaria del mundo. Con la experimentación formal, tan propia de la obra de Jean Luc Godard, los ojos no preparados se inquietan. A este respecto Bourdieu afirma:

Si las investigaciones formales [...] desconciertan es, por una parte, porque uno se siente incapaz de comprender lo que, en calidad de signos deben significar. [...] Al no conocer cuál es la intención de aquellas, no se siente uno capaz de discernir lo que es resultado de la audacia y lo que es de la torpeza, de distinguir la investigación “sincera” de la cínica impostura. (Bourdieu, 1999, p. 40)

En *Adiós al lenguaje*, los encuadres “desprolijos”, las irregularidades de sonido, la hipersaturación de los colores, la discontinuidad narrativa, son elementos corrientes, complicados de codificar para espectadores no expertos, que busquen linealidad y estructura. Marcas de distinción, de pertenencia, de conversación con y producción para su círculo de pares, para sus eruditos admiradores y sostenedores, celebrantes y creyentes, para su “grupo mágico” sin el cual se desvanecería el “poder del mago”, la eficacia casi mágica de su firma (Bourdieu, 2003, p. 164). Godard, celebrado por su círculo de pares, encarna el lugar del “mago” creador sostenido por la creencia colectiva, legitimante de su obra.

...la producción de la obra de arte como objeto sagrado y consagrado [es] producto de una inmensa empresa de alquimia social en la cual colaboran, con la misma convicción y con beneficios muy desiguales, el conjunto de los agentes comprometidos en el campo de producción, es decir, los artistas y los escritores [...], los críticos y los editores tanto como los autores, los clientes entusiastas no menos que los vendedores convencidos. (Bourdieu, 2003, p. 165)

Adiós al lenguaje puede entenderse de esta manera, pues, como objeto sagrado y consagrado, resultante de cierta alquimia social.

Ahora bien, en este juego alquímico, ¿de qué manera entender el papel de la crítica? Según Bourdieu, se suele observar un fenómeno de solidaridad entre el artista y el crítico, siendo los mismos críticos miembros del campo de producción restringida, y contribuyendo a la autonomía y cerrazón del mismo, a su reproducción, proporcionando “una interpretación ‘creadora’ para el uso de los ‘creadores’ [...] formándose así ‘sociedades de admiración mutua’” (Bourdieu, 2003, p. 92). Estos críticos, alabadores de las obras del selecto circuito de productores, ayudan a:

Poner fuera de juego al público de los no-productores, [...] atestiguando, por sus interpretaciones de experto o sus lecturas ‘inspiradas’, la inteligibilidad de obras que están destinadas, por las condiciones mismas de su producción, a permanecer largo tiempo inaccesibles a todos los que no están lo suficientemente iniciados en los secretos de producción como para otorgarles al menos una presunción de inteligibilidad. (Bourdieu, 2003, p. 92)

Así, las dinámicas de distinción por la producción de este tipo de bienes simbólicos (y por su consumo), están avaladas por –y van de la mano de– la creación de críticas sostenedoras de la obra en cuestión, volviendo así el proceso de producción y valoración “una

relación de reconocimiento recíproco entre pares” (Bourdieu, 2003, p. 93), en su perfecta retroalimentación endogámica intelectual.

Yendo al caso de *Adiós al lenguaje*, vemos un sin fin de críticas positivas, herméticas, que hablan claramente desde dentro de un campo restringido, de una cultura de pocos para pocos, dirigiéndose al selecto público que puede sentirse interpelado por sus apreciaciones, a las vanguardias artísticas, a los sectores intelectuales, al grupo de pares, a los expertos. *Página/12*, por ejemplo, diario destinado a las clases medias intelectuales de “izquierda”, consumidoras y productoras de “arte culto” de vanguardia, digamos, en la crítica que presenta de la última película de Godard la describe como una “obra maestra”, una “escultura audiovisual”, de una “fulgurante y oscura poesía”, como “un maravilloso objeto conceptual, muchas veces crítico pero también deslumbrante en sus revelaciones”¹. En *CineramaPlus*, un sitio web especializado en “cine-arte”, comienza su “inspirada crítica” (volviendo a la apropiada denominación de Bourdieu) con unas notas aclaratorias, ya marcando la frontera entre el público distinguido, merecedor de ir al encuentro de este film, y aquel que no, que no es digno de él, que no es “apto” para abordarlo —es decir, la frontera entre el adentro y el afuera del campo restringido, podríamos decir, volviendo a los planteos iniciales:

...el 10 [calificación dada por el crítico en cuestión] no habla de perfecciones, habla de lo imprescindible que es “Adiós al lenguaje” para quien está interesado en pensar desde el cine, para pensar la historia y el presente del cine, para pensar el arte. Para asumir el abismo de la incertidumbre que provoca cualquier verdadera obra de arte.

Luego continúa con otra nota aclaratoria:

Nota III: quien pretende una película narrativa, que le resulte fácil de “entender” y en la cual pasen cosas tales como presentación, nudo, desarrollo y desenlace, puede evitar “Adiós al lenguaje”. Como debería hacerlo con la gran parte de la obra de Picasso, con “La hija de la lágrima” de Charly García o con la maravillosa prosa de Clarice Lispector².

Ahora bien, en el diario *Clarín*, cuyo público es de “amplio espectro”, diríamos, sectores medios en general, ya el crítico incluye en sus comentarios aclaraciones respecto a lo tediosa, ininteligible y frustrante que puede resultar —pensemos en el lector “medio” no intelectual al que apunta esta nota.

Adiós al lenguaje es un desafío a la paciencia, un recordatorio de que ante toda expresión artística, lo mejor que puede hacerse es relajarse y gozar. O relajarse y sufrir, pero siempre dejarse llevar y nunca intentar buscarle el sentido, la explicación, a lo que se está viendo, porque por ese camino se marcha directo a la frustración.

Más adelante continúa: “Este bombardeo de frases de autoridad es lo que vuelve todo un tanto pretencioso, abrumador y, por momentos, desconcertante”; “en su faceta intelectual

la película puede llegar a minar la autoestima de cualquier espectador”. Y finalmente concluye, “La belleza de algunas imágenes, realizadas por el 3D, compensa cierta pretenciosidad y pedantería”³. Aquí vemos, nuevamente, cómo lo valorable, dentro de la “estética popular” está ligado, como bien explica Bourdieu, a la “belleza” común, al placer de los sentidos. Es eso lo que finalmente rescata el crítico en cuestión, al hablarle a su público medio.

Siguiendo con este recorrido por las críticas y sus públicos, resulta interesante traer a colación la que produjo el diario *Ámbito Financiero* –dirigido, ya deducible de su título, no precisamente a un público intelectual– en el cual el crítico directamente hace explícito aquello sobre lo cual Bourdieu teoriza ampliamente, y que con la frase citada al comienzo del artículo –y del presente trabajo– podemos resumir: “A estos cosas modernos tenés que apoyarlos aunque no te gusten, porque sino te dicen que sos un burro”. En esta frase parecieran condensarse las dinámicas contrapuestas de un mercado artístico restringido (vanguardista, y elitista, el que produce “estos cosas modernos”, para traer esa chistosa frase), y otro ampliado (el del público medio, el de los “burros” –muchas comillas, por supuesto), las diferentes lógicas estéticas que subyacen a ellos, la cuestión de la rareza cultural (de la producción de ella, y del gusto por ella) como elemento de distinción social, de elevación, de pertenencia a determinado sector. El título de la crítica es muy clara respecto a la apreciación que *Ámbito Financiero* realiza de la obra “Adiós al lenguaje, hola al sopor”. Pareciera, este autor, ser el interlocutor del crítico que desde *Cinema Plus* descalificaba a aquellos no “aptos” para acercarse a esta obra de arte, cuando en sus notas aclaratorias expulsaba de sus “dignos” interlocutores a aquellos que buscaban una película narrativa, fácil de entender.

Ahora bien, qué se percibe en estas críticas? Pareciera tratarse de reflejos de las dos lógicas una y otra vez citadas, y de la reproducción de las mismas: por un lado, inspirados y eruditos análisis que dan cuenta de las marcas de “superioridad” intelectual y artística de algunos sectores dominantes, de la endogamia artística y la profunda solidaridad entre el artista y el crítico, el “halo mágico” producido por la creencia colectiva –legitimante, sostenedora del acto “mágico”, de la obra. Por otro lado, el afuera, el mero Otro, “no hecho para” este tipo de gustos, este tipo de obras, este tipo de distinción.

La constante búsqueda de ruptura de Godard, de experimentación formal, tan común en todas sus obras, y presente intensamente en esta última, es entendida como “burla” al espectador por el crítico del diario *Ámbito Financiero*, “vocero” en algún sentido de ese mero “Otro” externo al campo restringido:

El film cuestiona al espectador, y éste se cuestiona lo que está viendo, y se pregunta cosas como ¿ese efecto es buscado o medio se tildó? ¿es un problema del proyector? ¿será la copia? ¿serán los anteojitos? [...] Y aún caben más preguntas: ¿qué pasaría si se juntan un director con síndrome de Tourette y un camarógrafo con mal de Parkinson?⁴.

Podríamos pensar este tipo de ruptura constante de los códigos previamente establecidos, ese juego con el “error”, esta innovación estética, la experimentación estilística, como aquel tipo de ruptura que Bourdieu describe como típica del campo de producción restringido, en tanto va progresando

...por rupturas casi acumulativas con los modos de expresión anteriores, [...] [aniquilando así] continuamente las condiciones de su recepción al exterior del campo: en la medida en que sus productos exigen instrumentos de apropiación de los cuales los mejor provistos entre los consumidores virtuales están al menos provisoriamente desprovistos, están destinados, por una necesidad estructural, a preceder su mercado, y por ello, están pre-dispuestos a cumplir una función social de distinción... (Bourdieu, 2003, p. 100)

El cambio, así, se vuelve inherente al devenir de todo campo –y por supuesto, también al campo artístico, y en particular al restringido– y así también contribuye a reproducir la creación de la diferencia, de la rareza, se vuelve un reproductor de la distinción, de los límites entre el adentro y el afuera, entre el Nosotros y los Otros, en ese selecto campo restringido. Así, en verdad, el cambio no es drástico. Se trata de una continuidad del cambio, de una dialéctica entre continuidad y ruptura: lo constante es, precisamente, el cambio. Bourdieu ya se ha manifestado claramente sobre este asunto, afirmando cómo el campo artístico es “... sede de revoluciones parciales que transforman su estructura sin poner en tela de juicio al campo como tal...” (Bourdieu, 1990, p. 186). Y ese cambio permanente debe entenderse en términos relacionales: los productores crean sus obras en función del lugar que ocupan en el espacio de producción, de las relaciones de fuerza que lo constituyen. En este sentido, este proceso inevitable de cambio, y la posibilidad de que el campo artístico “tome vuelo” por encima del gusto de los consumidores, debe entenderse considerando la posición social del productor en el espacio de producción –y la posición social de los consumidores. Tal como sostiene Pierre Bourdieu, “La divulgación devalúa; los bienes desclasados ya no confieren ‘clase’ [...] La rareza del producto y la rareza del consumidor disminuyen en forma paralela” (Bourdieu, 1990, p. 189). Siguiendo esta línea, el hecho de producir una obra artística innovadora, que rompa y se desprege de los consumidores (o más bien, del público masivo) sería una búsqueda por “...reintroducir la rareza...” (Bourdieu, 1990, p. 189), por alejarse de lo común, por distinguirse y elevarse sobre lo establecido, lo ordinario. El reconocimiento, en este tipo de dinámica de diferenciación y “elevación”, no se busca en un público masivo, sino en el selecto grupo de pares –productores y consumidores conocedores, de círculos eruditos, esotéricos, de los que venimos hablando desde el comienzo. Así, ese “tomar vuelo” no es una separación respecto al gusto de todos los consumidores, sino más puntualmente del gusto masivo –siendo, así, una estrategia de distinción, de superación. Nuevamente, cómo no entender en esta clave la producción de *Adiós al lenguaje*, y así también las críticas y la enorme valoración asignada por los selectos círculos de artistas y conocedores.

Por supuesto, este tipo de dinámicas en el campo el arte pueden identificarse en todas las disciplinas, que mediante la introducción de la “extrañeza” y de lo masivamente poco atractivo –depositario de gran admiración para un selecto grupo de pares– van reproduciendo la exclusiva posición de los productores culturales en la jerarquía social. Basta asomarse a las exclusivas galerías de arte contemporáneo, con sus instalaciones, su arte conceptual, sus performances, para comprender estas estrategias de “vuelo” sobre los gustos culturales masivos.

Infinitos ejemplos podrían ser citados. En el mundo del cine, las vanguardias experimentales muestran claramente esto, con el paso de la “imagen-movimiento” a la “imagen-tiempo” (en términos deleuzianos), en filmes en los cuales se exagera el sentir del tiempo, y en los cuales ninguna acción transcurre; el auge de los autorretratos, las videoinstalaciones, las videoperformances, los filmes consumidos únicamente en festivales, eruditos ciclos de cine, exclusivas escuelas de arte, y museos de arte contemporáneo. Hablando desde el interior de una carrera de posgrado en cine documental, los autores que son grandes eminencias en estas aulas, cotidianamente mencionados, resultan extrañamente conocidos por fuera de este círculo de pertenencia, por el público general. Harun Farocki, Stan Brakhage, Chris Marker, Yasujiro Ozu, Frederick Wiseman, y por supuesto, también nuestro ya tan citado Jean-Luc Godard, entre tantos otros. Mismo ejercicio se podría hacer en sucesivos párrafos, en cualquiera de las otras ramas del arte. La música contemporánea atonal, el teatro y la danza contemporánea experimental –que a mí, en tanto observadora/consumidora exotérica me ha hecho dormir plácidamente en la butaca durante dos horas, durante las cuales cuatro artistas caminaron, simplemente caminaron, en cámara lenta por el escenario, con un patrón repetitivo de música perturbadora de fondo. Misma situación podría encontrarse en las artes performáticas, las obras de arte conceptual, y así sucesivamente. La cultura, como arena de disputas simbólicas, en una sociedad jerarquizada como la nuestra, pareciera dar lugar a diversas manifestaciones artísticas que dejan ver cómo el motor de cambio podría pensarse, en parte, como una estrategia de diferenciación, y de reproducción del hermetismo, de lo selecto, de lo exclusivo del “buen gusto” que representan los sectores de élite cultural.

Ahora bien, este tipo de cambio que acontece al interior del campo cultural podría también entenderse a partir del “impulso trascendente” fundamental de todo proceso intelectual, en términos de Karl Mannheim (1963), para quien la actitud intelectual que da lugar a la creación puede concebirse como resultante de un impulso, de una agitación, que partiendo del reconocimiento de la propia herencia cultural de (o lo que Raymond Williams conceptualizaría como “tradición”) se ve propulsada a trascenderla –observable típicamente en la actitud del adolescente, desde la postura de Mannheim. Así lo expresa:

La disociación con respecto a la propia situación previa y la búsqueda de un horizonte más amplio desde el contorno inicial son los impulsos principales [...]. El adolescente descubre las interpretaciones alternativas y los nuevos valores con un sentimiento de liberación. La afirmación de sí mismo y una actitud desafiante acompañan a esta experiencia. (Mannheim, 1963, p. 232)

Por supuesto, el ejercicio mental que debemos hacer al utilizar el proceso intelectual del adolescente para pensar el acto creativo y el cambio al interior de cualquier campo –y en este caso en el artístico– exige considerar una serie de cuestiones. Primero, debemos reconocer que todo individuo creador está condicionado socialmente, como bien lo explica Raymond Williams, al trabajar sobre el concepto de “autor”. Su individualidad está inmersa en las formas sociales de su contexto. En este sentido, el “impulso trascendente” que mencionaba Mannheim de todo proceso de cambio no estaría encarnado por un su-

jeto individual, sino por un sujeto social, o en otras palabras “transindividual” (tomando el concepto de Williams, 1977, p. 224): “...incluso mientras se procuran realizar proyectos individuales, lo que se está delineando es lo transindividual” (Williams, 1977, p. 224). Así, se debe comprender lo “...socialmente constitutivo, que nos permite observar una específica profesión de autor...” (Williams, 1977, p. 227), tanto en lo que tiene de reproductivo de un cierto orden, de una cierta tradición, como en lo que tiene de innovador (relacionado con los elementos “emergentes” que crecen en el seno de una tradición). Toda tradición, en tanto conjunto de significados y prácticas culturales seleccionadas, aceptadas, integradas, dominantes, debe entenderse en su dinámica relación que entabla en el proceso histórico cultural más amplio con los elementos residuales y con los emergentes (entendiéndose por esto último “...los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas [...] que se crean continuamente” (Williams, 1977, p. 145). Así, una tradición particular no puede entenderse aisladamente, sino que siempre tiene que analizarse buscando observar las complejas relaciones que se van delineando a su interior y más allá de ella: las tendencias, los movimientos emergentes, los “impulsos trascendentes”, los intereses de clase y distinción social (volviendo a lo que al comienzo desarrollamos): en fin, los elementos que van permitiendo el devenir del cambio, la dialéctica entre lo sincrónico y lo diacrónico⁵, o por qué no también, el “vuelo” del campo cultural, y la aparición de obras que algunos confundan con sucesión de errores, soporíferos productos ininteligibles, reestablecedores de los límites que el campo se esfuerza por mantener y recrear, entre un “Nosotros” conformado por selectos espectadores, y unos “Otros”, masivos consumidores.

El arte por el arte, digo yo, el verso por el verso, el estilo por el estilo, la forma por la forma, la fantasía por la fantasía, todas estas enfermedades que corroen a nuestra época, como una enfermedad vergonzosa, es el vicio en todo su refinamiento, el mal en su quintaescencia. (Proudhon, 1939; citado en Bourdieu, 1999, p. 46)

Notas

1. “Cuando el cine se vuelve escultura audiovisual”, *Página/12*, 18 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-34285-2014-12-18.html>
2. “Godard, un impresionista del siglo XXI”, *CineramaPlus*, diciembre de 2014. Disponible en: <http://cineramaplus.com.ar/?p=6805>
3. “Adiós al Lenguaje: experiemntal y sensitiva”, *Clarín*, 17 de diciembre de 2014. Disponible en: http://www.clarin.com/extrashow/cine/Jean-Luc_Godard-Adios_al_lenguaje-critica_0_1268273635.html
4. “Adiós al lenguaje, hola al sopor”, *Ámbito Financiero*, 18 de diciembre de 2014. Disponible en: http://www.ambito.com/diario/noticia_ee.asp?id=771754
5. O entre estructura e historia, sistema y acontecimiento, pasado y presente, retomando a Marshall Sahlins en sus reflexiones sobre la relación entre reproducción y cambio. (Sahlins, 1997, p. 144)

Bibliografía consultada

- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1999) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Mannheim, K., Mannheim, E., Kecskemeti, P., Zaragüeta, J., & Suárez, M. (1963). *Ensayos de sociología de la cultura*. Madrid: Aguilar.
- Sahlins, M. (1997). *Islas de historias. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia [1985]*. Barcelona: Gedisa.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Artículos periodísticos

- “Adiós al Lenguaje: experimental y sensitiva”, *Clarín*, 17 de diciembre de 2014. Disponible en: http://www.clarin.com/extrashow/cine/Jean-Luc_Godard-Adios_al_lenguaje-critica_0_1268273635.html
- “Adios al lenguaje, hola al sopor”, *Ámbito Financiero*, 18 de diciembre de 2014. Disponible en: http://www.ambito.com/diario/noticia_ee.asp?id=771754
- “Adios al lenguaje”, *Leedor*, 16 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.leedor.com/contenidos/cine/adios-al-lenguaje>
- “Adios al lenguaje”, *Hacerse la crítica*, diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.hacerse lacritica.com/adios-al-lenguaje-por-luciano-alonso/>
- “Cuando el cine se vuelve escultura audiovisual”, *Página/12*, 18 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-34285-2014-12-18.html>
- “Godard, un impresionista del siglo XXI”, *Cinerama Plus*, diciembre de 2014. Disponible en: <http://cineramaplus.com.ar/?p=6805>
- “La despedida”, *Leer Cine*, diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=494>

Abstract: The article proposes a starting from the last work of Jean-Luc Godard, *Goodbye to language*, to go through the theoretical debates about logics in production, distinction and change of contemporary art field. The paper takes the theoretical contributions of Pierre Bourdieu, his concept about the restricted production field, the concept of “magical efficiency” applied to art work, the debates about art in itself and art as media and the concept of “societies of mutual admiration”. In addition, we analyze the impact of critics in the raising of *Goodbye to language*, and the dynamics of taste, distinction and change referring to science-fiction cinema, documentary cinema and other contemporary art productions.

Key words: Godard - restricted production field - cinema - critics - contemporary art.

Resumo: Neste artigo nos ofertamos partir da última obra de Jean-Luc Godard, *Adeus à linguagem*, em tanto objeto cultural de nossa sociedade atual, para nos introduzir nos debates teóricos ao redor às lógicas de produção, distinção e mudança do campo artístico contemporâneo. Tomaremos principalmente os aportes teóricos de Pierre Bourdieu, sua conceitualização sobre o campo de produção restringido, a idéia de “eficácia mágica” da obra de arte, as disquisições sobre a arte pela arte versus a arte meia, e a noção de “sociedades de admiração mútua” entre outros aportes. Além disso, através da análise de artigos de opinião referidos a *Adeus à linguagem*, se analisarão o papel da crítica na elevação desta obra, e as dinâmicas do gosto, a distinção e a mudança próprias do campo cultural, no que faz tanto ao cinema de ficção como ao documental, extrapolado também a todas as outras produções artísticas contemporâneas.

Palavras chave: Godard - campo de produção restringido - cinema - crítica - arte contemporânea.

Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto

Claudia Martins*

Resumen: Este artículo se propone una lectura del largometraje *Bartos Family* (1982), del cineasta húngaro Peter Forgács. El análisis se va a enfocar en el uso de materiales de archivos familiares. Forgács utiliza archivos de una misma familia húngara entre las décadas de 1920 y 1950, y mientras nos muestra el cotidiano de este grupo, también nos presenta hechos históricos previos y posteriores a la ascensión del nazismo. El director manipula las imágenes pero no las saca del contexto original: la sociedad húngara de la época. El encuentro entre espectador actual con esas imágenes del pasado es lo que produce una nueva manera de mirar hacia la historia. El estudio pretende analizar las técnicas de montaje utilizadas por el director y de qué manera se produce el impacto del *found footage* en el espectador del presente.

Palabras clave: found footage - archivo familiar - nazismo - montaje.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 62-63]

(*) Licenciada en Comunicación Social en la Universidad Católica de Río de Janeiro, Brasil (PUC-RJ). Alumna de la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine. Orienta su investigación de tesis a la utilización del *found footage*, en particular, archivos familiares, en documentales brasileños contemporáneos.

El cineasta húngaro Péter Forgács empezó a coleccionar imágenes de archivo familiares en 1982, a través de anuncios que publicaba en los periódicos de la época. Durante años logro reunir un material compuesto por imágenes familiares de las décadas de 1920 hasta 1950. Esas imágenes caseras eran de familias europeas, principalmente húngaras, que hacían parte de la burguesía del periodo anterior al Holocausto, durante la ascensión del nazismo. Forgács trabaja con la memoria del horror de una manera distinta, pues elige momentos de aparente felicidad de las familias burguesas. Además del estilo de montaje e intervención del realizador, esas imágenes buscan transmitir el impacto del horror justamente por la memoria del espectador en relación al pasado; es decir, nosotros ya sabemos lo que fue el Holocausto. Entonces, el encuentro entre dos memorias: las imágenes hogareñas que son un recorte de la sociedad de la época, y la memoria histórica de cada espectador trabajan juntas para transmitir el mundo histórico documental.

El realizador utiliza técnicas de edición como la voz off, los carteles en las imágenes, las imágenes congeladas, cambia el ritmo de las tomas y también incluye coloraciones en las imágenes. “La estética contemporánea de *found footage* puede reconocerse en esa invención soviética que lleva el constructivismo pictórico al cine, porque ambas conciben las imágenes, y el vínculo de estas con la realidad referida, de modo materialista y porque en ambas el montaje es el procedimiento soberano”¹. De esta manera es imprescindible ubicar Forgács en el lugar de realizador contemporáneo de documentales de *found footage*. El impacto de las imágenes de archivo familiar se da justamente por el tipo de montaje propuesto por Forgács. Con una narración íntima, utilizando su propia voz, presenta la vida de las familias y de los personajes de la historia real. La narración, la música, y la manera como conduce las historias es lo que posibilita la identificación del espectador, mas específicamente: una identificación afectiva del espectador con los personajes. Es esa afectación que permite la comprensión del horror del Holocausto, aunque el director nunca nos muestre tales imágenes. Forgács no busca presentar una verdad absoluta en sus películas, tampoco exponer de manera explicativa y didáctica lo que sucedió, sino que involucrar al espectador lo máximo posible; trabajar con el inconsciente de los espectadores.

En ese artículo pretendo trabajar con la película *Bartos Family*, de Péter Forgács. En la película propongo analizar el uso que el director hace de materiales de archivo familiar y también identificar su manera particular de transmitir el horror del Holocausto.

Bartos Family

La película *Bartos Family* es de 1988 y es la primera de la serie *Private Hungary* que se dedica a contar la historia de la burguesía de Hungría a partir de imágenes de archivos de familias húngaras. Forgács utiliza las imágenes privadas como documento para retratar la sociedad de la época, y es ese tipo de utilización que legitima la película.

Forgács presenta elementos que nos cuenta la relación de la familia Bartos y nos ubica en el tiempo y el local con los carteles presentados al comienzo de la película. El primer plano donde nos presenta la familia están todos en un plano abierto, mientras tanto, la voz en off de Forgács presenta cada personaje de la familia, comenzando por el jefe de la familia. El último personaje a ser presentado es Zoltán Bartos, el hermano mayor y el camarógrafo; es él el personaje más importante, porque durante toda la película es su punto de vista que vamos a observar. Lo más interesante del material de Zoltán es que sus grabaciones no son solamente amateur y familiares, pues podemos ver que muchas escenas son armadas, como si existiera un guión previo. Las imágenes de Zoltán nos muestran su preocupación con el encuadre, con la historia presentada y también con el montaje interno del plano.

Forgács invita al espectador a conocer la vida de esta familia burguesa de Budapest cuando dice: “ahora vamos a conocer la familia Bartos”, como si nos invitara a cumplir con el rol de voyeur; y al mismo tiempo comenta que vamos a ser testigos de un tiempo y una historia al decir que el relato acompaña la muerte de Stalin hasta de la segunda guerra mundial. De esta manera, el director transita entre dos historias: la privada y la pública; y es justamente la mezcla de las dos que le da fuerza al relato.

La familia burguesa es presentada siempre de manera jerárquica, empezando con el papa (“el jefe de la familia”), seguido por los tres hermanos, mientras que las mujeres se quedan en un segundo plano y son presentadas siempre en relación a un hombre, es decir, son presentadas como esposas y mamás. Esa presentación transmite el peso y la importancia dedicada al status de las personas en la sociedad burguesa de la época. Al hijo menor, Otto, Forgács le dedica bastante tiempo y nos muestra toda su vida, desde bebe hasta adulto, es como si el espectador pudiera acompañar la construcción de un burgués. Durante todo el comienzo de la película es clara la relación de los personajes con la plata y el tipo de trabajo que los hombres ejercían, como empresarios exitosos. La importancia que Forgács le da al trabajo y a industria es muy notada en la banda sonora, pues cuando nos presenta la familia escuchamos nada más que una música, mientras cuando las imágenes nos muestran un ambiente industrial empezamos a escuchar el sonido ambiente característico de la fábrica. Esa intervención del sonido ambiente sigue en casi todos los planos que muestran la fábrica. Todo el comienzo de la película nos presenta nada más que la historia particular de esta familia burguesa sin hacer ningún comentario pertinente sobre los eventos históricos de la época. De esta manera, nos llama la atención esa indiferencia, y capaz esto se debe porque justamente a la familia Bartos no le importaba mucho los eventos externos del país y del mundo, sino que sus vidas particulares en la sociedad burguesa de Budapest.

Muchas veces el tiempo de la película no es lineal y salta algunos años para después volver al tiempo lineal. Un ejemplo es cuando vemos Amin casarse con su segunda esposa, en 1931, para después volver a 1922 y la historia de Otto, el hijo menor. El tiempo de la película muchas veces es circular y se fija en cada personaje de la familia y su vida, para después volver al grupo. Ese tiempo presentado en el montaje de Forgács nos remite de una cierta manera a las historias orales que son contadas en círculos familiares, donde no hay preocupación exacta con la linealidad, sino con las anécdotas de cada miembro de la familia. A pesar de las imágenes hechas por Zoltán no explicitaren el momento histórico de Hungría en la época, Forgács con su narración añade pequeños y simples comentarios que nos llevan a comprender la relación de los personajes con la historia política del momento. Un ejemplo de eso es un comentario hecho por Forgács donde explicita que la segunda esposa de Amin le pide que le cambie el nombre por uno que suene más cristiano, como Andor. Ese pequeño y simple comentario nos lleva a comprender que parte de la sociedad de la época estaba conforme con la ascensión del fascismo o no comprendía lo que era y lo que representaba el fascismo.

Las imágenes hechas por Zoltán Bartos nos muestran que la burguesía húngara no se dio cuenta de la llegada del Nazismo, eso vemos en el viaje por Europa, cuando Zoltán se va a Austria, Alemania, Francia y Holanda. Las imágenes de Zoltán no nos muestra absolutamente nada de diferente, pero el simple comentario de Forgács ya provoca la reacción en el espectador frente a la contracción de la memoria colectiva y la memoria individual de Zoltán Bartos. En ese sentido, la memoria colectiva de la historia y la memoria privada de la familia Bartos se chocan de manera muy fuerte y provocan la sensación de espectador omnisciente. Consuelo Lins² comenta que la mezcla entre lo que nosotros sabemos de la historia y lo que todavía no saben los personajes es lo que hay de más asustador en las películas de Forgács, por eso, la autora afirma que son muchas las veces que el espectador tiene la reacción de decirles a los personajes: huyan!

La utilización de estas imágenes es una actitud artística y política que hace diluir el objetivo inicial de este material –los films de familia hechos para que la familia los vea, con el objetivo de fortalecer los lazos y el grupo– ahora es utilizado para darle un nuevo sentido. Las imágenes ya no tienen más el objetivo de perpetuar la historia familiar, sino que estas imágenes se vuelven testigos de la historia mundial, son compartidas y producen experiencias inéditas a un público desconocido³.

Los primeros planos históricos en las imágenes de Zoltán son de dos hombres haciendo el saludo fascista durante las vacaciones de Zoltán. Luego después de estas imágenes seguimos viendo a Zoltán disfrutar de sus vacaciones, sin darse cuenta de los cambios históricos. Después que regresan de las vacaciones vemos la imagen de Miska Grósz, amigo de Zoltán, con un comentario que dice: “desaparecido en la frente rusa, en 1944, trabajador forzado judío”. En ese momento las imágenes de la película se vuelven un poco más políticas, como si ahora el interés de Zoltán fuera más ubicarse como testigo de la historia que hacer grabaciones de su familia. En el montaje, Forgács empieza a marcar en sus comentarios las fechas históricas y los sucesos en Budapest, como por ejemplo: “La mano del tráfico en Budapest ha cambiado en 1940 de acuerdo con ordenes alemanes”. Entonces, empieza a narrar la guerra entre Hungría y Unión Soviética.

Zoltán empieza a filmar carteles de guerra y eventos políticos, como la feria internacional de armas en Hungría, y un desfile militar. El montaje acelera el ritmo y cambia la música. Así como las imágenes de Zoltán cambian, el montaje de Forgács también, y el director empieza a añadir comentarios más específicos con datos de la guerra, como cuando narra el bombardeo en Budapest y las consecuencias para la sociedad: “Los alemanes bombardearon todos los puentes. Sesenta por ciento de las casas fueron destruidas, mataron a seiscientos mil húngaros judíos, y el segundo ejército húngaro fue destruido”. Al sonido ambiente el director le agrega ruidos de guerra y de marchas militares de una manera siempre creciente. La realidad de la historia del país destruye el sueño burgués presentado anteriormente.

Los personajes de la familia Bartos son inseridos en el caos de la guerra cuando Forgács nos cuenta los que sobrevivieron y los que no resistieron al horror. La única muerte que habíamos visto hasta el momento era de la primera mujer de Amin Bartos, siempre asociada al sonido de la cámara, como si la cámara fuera capaz de mantener su memoria. Ya al final de la película este mismo sonido de la cámara es puesto con la secuencia de Budapest destrizada por los bombardeos, como si el realizador nos quisiera decir que hasta ese momento la muerte era nada más que un tema familiar y particular, pero ahora la muerte se vuelve pública y amenaza diariamente los que viven allí. La historia burguesa que al comienzo tenía el carácter de privacidad se pierde con la guerra, y esa historia se vuelve pública.

Lo que hace Forgács en la película es poner en evidencia las relaciones familiares y poner en evidencia los sucesos históricos antes y después de la segunda guerra. En *Bartos Family* las imágenes de archivo no están puestas como documentos informativos sobre la historia de Hungría, pues como se puede ver en la película no hay nada históricamente novedoso. La búsqueda de Forgács es trabajar la esencia emocional de estas imágenes y desde

ahí involucrar al espectador. Las imágenes familiares no son utilizadas con inocencia por parte de Forgács, él tiene muy claro que este tipo de imagen produce una identificación afectiva, y una nostalgia en el espectador. De esta manera, el director utiliza la afectividad para provocar una reflexividad en su espectador. Sus comentarios a lo largo de la película dejan claro que él tiene la intención de hacer con que el espectador crie sus propias preguntas y respuestas. No hay un discurso militante en su película, y tampoco Forgács tiene la intención de transmitir un mensaje predeterminado, y deja la interpretación a cargo de los espectadores.

El *found footage* propuesto por Péter Forgács y la memoria del Holocausto

De acuerdo con Antonio Weinrichter lo que guía la actitud del compilador de imágenes privadas “no es tanto la denuncia o el afán de explorar la inscripción de trazas ideológicas como la recuperación de una memoria desvanecida; y la interrogación que se hace de las imágenes apropiadas es menos política que poética”⁴. De esta manera, al mirar *Bartos Family* es posible ubicar Péter Forgács en esta clase de compiladores, pues la utilización que hace de las imágenes es más poética que política, a pesar de haber algunos comentarios políticos que describen la época de la segunda guerra, él se concentra en narrar la historia de esta familia. En el mismo texto, Weinrichter reconoce a Forgács como siendo una de las mayores figuras de este tipo de compilación moderna presentando las historias de húngaros desconocidos.

Forgács utiliza el metraje encontrado de la familia Bartos de una manera deconstructiva, pues a la vez que la niega; como cuando hace sus comentarios sobre la guerra contrapuestos con las imágenes de la familia; también la afirma haciendo emerger los sentidos que ellas no tenían la intención de mostrar, como la indiferencia de la clase burguesa en relación a los acontecimientos históricos. Sin embargo, el director no neutraliza en ningún momento los sentidos originales de estas imágenes, las mantiene como imágenes de familia.

Lo contemporáneo del *found footage* está, pues, no sólo en el saber de la discrepancia estatutaria entre imagen y realidad sino en el saber de que los sentidos de las imágenes son siempre ya inestable, ambivalentes y que estos dependen de las combinaciones virtualmente inagotables en que se las haga participar⁵.

A pesar de mantener el sentido original de las imágenes encontradas, Forgács las remonta y utiliza recursos de montaje cambiándoles y dándoles otra forma. Los principales ejemplos de eso son los *freeze frames*, los subtítulos, y sin embargo, la voz que guía el espectador.

En esto, el *found footage* de la contemporaneidad es una estética de cierta preservación, porque protege al reproducir, aun refilemándolo y remontándolo, el material original, ya a la vez de deconstrucción, porque en la misma preservación transforma. Se trataría una suerte de restauración que incide sin embargo en el original para afectarlo, una restauración que no conserva⁶.

A diferencia de *Histoire(s) du cinema*, de Godard, Forgács conoce el estatuto de las imágenes ajenas y quien las filmó, por otro lado, el trabajo que hace es semejante a lo que hace el director francés, porque también tiene la finalidad de contar la historia política y la ascensión del nazismo aunque no utilice imágenes de guerra. No obstante, el realizador húngaro también trabaja con las capas temporales, no en la imagen como tal, sino utiliza su narración y la memoria colectiva de los espectadores para hacerlo.

Al contrario de lo que hace Ken Jacobs, en su película *Tom, Tom, The Piper's Son*, Forgács no manipula las imágenes al punto de desintegrarlas, pues las remonta buscando afectar al espectador no de manera sensorial, sino que se dirige a la memoria y al saber de quien ve la película. De esta manera, a pesar de las intervenciones que hace en las imágenes, *Bartos Family* jamás puede ser reconocida como una película experimental, pues posee todas las características del cine documental de *found footage*.

Lo documental reside en otro uso de la imagen encontrada, por el cual no se recurre a ese proceso de horodación, propio del cine experimental, sino más bien, podría decirse, a una excavación. La diferencia entre uno y otro tratamiento es que el primero es de una negatividad que la búsqueda de los sentidos posibles de la imagen limita en el documental. El documental de *found footage* trabaja con el metraje encontrado para, analizando sus capas, hacer visible aquello que no ha sido visto, mostrar en los nuevos encañamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados o que permanecían ocultos⁷.

En *Bartos Family* se puede ver la preocupación del director en poner en evidencia la indiferencia de la sociedad en relación a los acontecimientos políticos, lo que va en contra el sentido original de las imágenes familiares hechas por Zoltán. En ese sentido, Forgács indaga a las imágenes, las excava y revela la posición de la burguesía húngara frente a la ascensión del nazismo. Sin embargo, en ningún momento el director explicita esa reflexión, y tal conclusión es trabajo del espectador que ya conoce la historia del pasado y es invitado a revisitar la cotidianidad de estos personajes que están muertos, pero que por el carácter de las imágenes privadas provocan una identificación afectiva con quien las mira. Una de las características más importantes de esta obra de Forgács es la utilización de imágenes familiares, y es justamente eso que provoca la reacción y la identificación del espectador con el mundo histórico presentado por el director.

El cine de material casero encontrado exhibe una cualidad reflexiva más misteriosa e inefable: el hecho de que sean imágenes reales privadas, no puestas en escena, acentúa la tenebrosa relación del cine con el tiempo, esa capacidad de embalsamiento de que hablara Bazin⁸.

Lo que le da la fuerza son los personajes reales de familia Bartos, la manera como se mueven en la pantalla como si estuvieran todos vivos en el momento mismo de la proyección. Aunque no veamos escenas literales de la guerra misma, pasamos toda la primera parte de la película imaginando lo que pasara con la familia durante la ascensión del nazismo.

Otro punto importante de la película es el sonido utilizado por Forgács que le da la carga narrativa necesaria para el relato histórico, y sobre todo le pone ritmo. El realizador no deja que la película hable por sí sola, sino que añade algunos comentarios, y la música muchas veces funciona como uno de esos comentarios. “La atmósfera que imprime al material de Forgács la música de Szemzo –que ancla la dirección del documental biográfico de una saga familiar, si bien no logra agotar del todo el misterio de las imágenes”⁹. En ese sentido, Weinrichter opina que el realizador no utiliza la música de manera obvia, y por su vez, el sonido no quita la fuerza que esta en las imágenes montadas por el director húngaro.

Conclusión

La utilización de imágenes de archivo también puede ser vista en la película *Noche y Niebla*, de Alain Resnais, pero en este caso, las imágenes son hechas por norteamericanos desconocidos, es decir, no se sabe quien las hizo. Esa es una de las grandes diferencias entre *Bartos Family*, pues la película de Forgács trabaja con una mirada específica: la del burgués que graba su familia, es justamente esa mirada que posibilita la identificación con el espectador, mientras que el trabajo de Resnais busca interpelar y producir un fuerte impacto sobre el espectador.

La pregunta que muchos teóricos hicieron: ¿Es posible representar con imágenes el horror del Holocausto? Lazmann también lo intentó hacerlo con su película *Shoah* que resultó en una película que busca utilizar un tipo de memoria personal a través de la palabra de los testigos. Lanzmann actualiza el acontecimiento y busca que acontezca otra vez en la pantalla, su intención también es provocar la identificación del espectador, como Forgács, pero produce algo de rechazo, pues las imágenes son muy fuertes, así como los relatos, para que haya una identificación. Forgács no busca la espectacularización de los acontecimientos, sino intenta trabajar de manera simple, con pocos comentarios dejando que la memoria del espectador agregue interpretación a la memoria de la familia Bartos que es vista en la pantalla.

En una entrevista con Bill Nichols, Forgács dice que el “kit” de entrevistas de *Shoah* es un ejemplo para temer en la industria de las películas hechas sobre el Holocausto, y que estas imágenes ya están archivadas en la memoria del espectador, y por eso, ya no se hace necesario insistir en ellas. En sentido, para él no existen imágenes capaces de mostrar el exterminio, y cualquier escena de los campos de concentración ya no producen el horror, sino que banalizan el horror. Para el director húngaro lo que le interesa es la ruta que nos lleva hasta el acontecimiento histórico partiendo de una posible idea de lo que fue la vida de las víctimas¹⁰.

En *Bartos Family* el espectador es capturado por sus emociones identificándose con personajes que desconocían las tragedias que les esperaban el siglo XX, es una empatía que también posee una visión crítica, principalmente por los comentarios hechos por el director. Forgács trabaja las imágenes como un arqueólogo, las excava hasta encontrar sentidos que inicialmente no eran vistos. Manipula las imágenes pero no las saca de su contexto inicial, y de esta manera, abre los ojos de los espectadores y funciona como un disparador que los hace reflexionar sobre la historia, la memoria individual y la memoria colectiva.

Notas

1. Bernini, E. Found footage. Lo experimental y lo documental. En *Cine Encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*
2. Lins, C. y Blank, T. Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács.
3. Lins, C. y Blank, T. Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács.
4. Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental experimental*. p. 96.
5. Bernini, E. Found footage. Lo experimental y lo documental. En *Cine Encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*
6. Bernini, E. Found footage. Lo experimental y lo documental. En *Cine Encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*
7. Bernini, E. Found footage. Lo experimental y lo documental. En *Cine Encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*
8. Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental experimental*. p. 97.
9. Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental experimental*. p. 99.
10. Rebello, P. y Sampaio, R. *Péter Forgács. Aquitetura da memoria*.

Bibliografía

- Bernini, E. (2010). "Found footage. Lo experimental y lo documental", en Leandro Listorti y Diego Trerotola (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*. Buenos Aires: BAFICI.
- Bourriaud, N. (2004). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bonet, E. "Desmontaje documental", en L. Listorti y D. Trerotola (comps.) *Cine encontrado, op. cit.*
- Farocki, H. (2003). *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: BAFICI.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lins, C. y Blank, T. Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács.
- Rebello, P. y Sampaio, R. (2012). Péter Forgács. *Aquitetura da memoria*, CCBB.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Punto de Vista.

Abstract: The article makes a review of the film *Bartos Family* (1982) by the hungarian film maker Peter Forgács. The analysis focuses in the use of family archives in the making of the film. Forgács uses ancient archives of an hungarian family between 1920 and 1950 showing the day to day of this group and presenting historic facts pre- and post the raising of nazism. The director manipulates the images left in their original context: the hungarian society of those times. The meeting between present audiences with those images from the

past produces a new look on history. The paper aims to analyze the film editing techniques applied by the director and the impact of *found footage* in present audiences.

Key words: found footage - family archives - nazism - film editing.

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do filme *Bartos Family* (1982), do cineasta húngaro Peter Forgács. A análise enfoca-se no uso de materiais de arquivos familiares. Forgács usa arquivos de uma mesma família húngara entre as décadas de 1920 e 1950, e embora descreve o cotidiano deste grupo, apresenta fatos históricos prévios e posteriores à ascensão do nazismo. O diretor manipula as imagens, mas não as tira do contexto original: a sociedade húngara da época. O encontro entre o espectador atual e as imagens do passado produz uma nova maneira de olhar à história. O estudo analisa as técnicas de montagem utilizadas pelo diretor e como se produz o impacto do *found footage* no espectador atual.

Palavras chave: found footage - arquivo familiar - nazismo - montagem.

Edificio Master: la tecnología audiovisual como escritura étnica

Fernando Mazás *

Resumen: el presente artículo elabora sobre la relación indisoluble entre el cuerpo y la palabra dicha como discurso productor de sentido en el medio audiovisual. El campo de estudio de esta elaboración será el film *Edificio Master* (2002) del director brasileño Eduardo Coutinho, ya que lo considero como un ejemplo superlativo en cuanto a la utilización del dispositivo de la entrevista en una película documental, y como a través del mismo, surgen de los personajes entrevistados dimensiones de sentido de una profundidad y complejidad inusitadas que trascienden los lugares comunes y estereotipos que están comúnmente asociados a este recurso. Finalmente, se reflexiona sobre esta modalidad particular de entrevista como la piedra angular de la etnografía audiovisual moderna y su impacto en la epistemología contemporánea que piensa y analiza al cine documental.

Palabras clave: cine documental - entrevista - etnografía audiovisual - Coutinho.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 75]

(*) Licenciado en Cinematografía con orientación en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine (FUC) en donde actualmente está realizando la Maestría en Cine Documental. Docente de Semiología y Teoría de la Comunicación, Semiótica del Cine y Guión I en dicha universidad. Docente en la cátedra de Escritura Audiovisual de la Universidad de Belgrano.

Se tiende a pensar que la palabra es la palabra dicha o escrita, y que eso es todo. Sin embargo, cuando una persona habla desde el fondo de sí misma, o sea, cuando habla con sus vísceras, sale del lugar común impuesto por la sociedad y sus estructuras. Esto es lo que nos interesa, porque ahí la persona produce un habla original. El hombre es un animal que habla y lo hace a través de su cuerpo. ¿Qué es, pues, lo que el hombre tiene de seguro? Lo único que hay de real, tanto en la vida como en el cine, es la apariencia, un cuerpo que existe y que habla. Sin la apariencia, sin lo físico, uno no puede filosofar ni hacer nada. (Eduardo Coutinho)

En la introducción a su libro seminal *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault celebra el advenimiento y la difusión de dos nuevas disciplinas que habrían de revolucionar las

prácticas cognitivas del siglo XX: estas son el psicoanálisis y la etnografía. Lo que para el pensador francés estas disciplinas tendrían en común sería la puesta en crisis del paradigma positivista instaurado a partir del siglo XIX. La ruptura fundamental que plantea Foucault tanto del Psicoanálisis con respecto a la Psicología como discurso científico y de la Etnografía con respecto a la Antropología clásica es que ambas disciplinas se apartan de una concepción universal de Hombre como modelo universal, justamente Antropológico, para pasar a concentrarse en la investigación y el estudio de procesos singulares y locales, históricamente contruidos que dejan de lado toda pretensión de universalidad. Es por eso que este tipo de experiencias de conocimiento no pueden, ni pretenden, ser consideradas como prácticas humanistas, sino que están orientadas a la aparición de lo nuevo, lo que en términos de pensamiento supone la puesta en crisis de las categorías tradicionales a partir de las cuales construimos e interpretamos al mundo.

Este es el marco que tomo como punto de partida para el análisis del film *Edificio Master* (2003) de Eduardo Coutinho, film de gran sencillez formal y difícil clasificación en las categorías taxonómicas de la teoría documental y que lo acercan mucho al trabajo de campo etnográfico, sobre todo a los procedimientos descritos en el libro de Rosana Guber. Pero es justamente en este punto, en la confluencia e interacción entre la estética audiovisual y la práctica etnográfica donde surge la singularidad de este trabajo. Consideramos que este film tiene una forma tan particular de articular discurso que culmina produciendo una nueva forma híbrida que desafía tanto a la forma tradicional de hacer cine como a la práctica tradicional de la etnografía, forma a la que en este artículo vamos a darle el nombre de *escritura o inscripción étnica* y que fundamentalmente es otra forma creativa y original de formular la eterna pregunta por la alteridad.

Como señala Marcos Da Silva en su artículo sobre *Edificio Master*, hay ciertos aspectos del film que sirven como ejemplo de un nuevo modo de investigación en el campo de la antropología fílmica. Las entrevistas no responden a un mero registro o una versión audiovisual de una etnografía escrita, ni a la confirmación de un “haber estado allí” como documento ilustrativo de un trabajo antropológico. Se trata en cambio de pensar en una situación que se podría llamar *encuentro etnográfico como una verdadera performance entre dos sujetos*. Por un lado el cineasta, que deja entrever su intervención directa en la producción del texto, desde el manejo de la tecnología hasta la aparición de su propia voz como evidencia de su intervención en el territorio fílmico, y por el otro un segundo sujeto (ya no se trata de un objeto) que más allá de ser el entrevistado, se transforma en un personaje que construye su propio texto de acuerdo con sus propias experiencias subjetivas, que sirven en este caso de contexto fundante del relato que el cineasta intenta construir. Lo performativo (en un sentido que no se aparta demasiado de la modalidad representacional propuesta por Bill Nichols) se da en la forma en como los personajes entrevistados se ponen en escena a sí mismos en su hábitat expresando su identidad con actividades corporales, materiales y rituales. De esta manera se privilegia el contenido relacional de las vivencias humanas como productoras de sentido, más allá de los contenidos apriorísticos que explican una cultura y justifican los comportamientos humanos como procesos relacionales cotidianos. Es lo que Francois Niny llamaría una auténtica experiencia de enunciación dialógica, modelo narrativo que surge de la especificidad del texto documental.

Por más realista y transparente que parezca ser, ninguna filmación es gratuita y descomprometida. Filmar y ser filmado implica la utilización de lenguajes que sobrepasan la simple conversación para transformarse en verdaderas performances que acompañan la relación de los seres humanos con su medio. Por eso una antropología de las relaciones del ser humano y su ambiente nos lleva a considerar a la producción fílmica más allá de un instrumento de captación y reproducción de realidad, sino que utilizado de esta manera el audiovisual se transforma en un dispositivo con poderes demiúrgicos, capaz de inventar mundos que se constituyen a partir relaciones creadas por la cámara y la puesta en escena. Allí es donde encontramos que desde una perspectiva lingüística, en el film de Coutinho hay una relación directa entre lo performativo y por supuesto lo ritual y lo teatral.

Semiológicamente, el teatro es un sistema de signos en el cual signos vivos, icónicos y no simbólicos son los mismos signos que en la realidad. El teatro representa a un cuerpo con un cuerpo, a un objeto con un objeto, a una acción con una acción. Es decir, desde un punto de vista puramente semiológico no difiere (al igual que el cine) del sistema de signos de la realidad. El *arquetipo semiológico* del teatro es la performance que tiene lugar cada día delante de nuestros ojos y al alcance de nuestros oídos, en la calle, en nuestro hogar, en espacios públicos, etc. En este sentido la realidad social es una representación que no es completamente inconsciente de su estatus de representación. Por consiguiente tiene sus propios códigos: modales, comportamientos, lenguaje corporal, etc. Dicho de otra manera, no es completamente inconsciente de su estatus de rito. Ergo, el rito arquetípico del teatro es un *rito natural*. Y esto es lo que ocurre en *Edificio Master*: cada departamento es un teatro donde sus habitantes se ponen en escena a ellos mismos y se despliegan como personajes. Y es esa relación misma, en su acto performativo, la que crea a los sujetos.

Coincidimos plenamente con la ensayista Consuelo Lins cuando propone al cine de Eduardo Coutinho como un cine de la palabra filmada, y que apuesta por las potencialidades narrativas de las personas entrevistadas. Coutinho es un crítico obstinado de cierta teoría que afirma que el cine es esencialmente imagen, de un pensamiento estrecho que no ve la riqueza y la complejidad de la imagen y del sonido de la palabra del otro: “los silencios, tropiezos, ritmos, inflexiones, retomadas diferenciadas del discurso. Los gestos, el fruncir de los labios y cejas, las miradas, los suspiros, el movimiento de los hombros, etc”. Algo siempre se está construyendo entre la palabra y la escucha que no pertenece ni al entrevistado ni al entrevistador y que al mismo tiempo remite a un fuera de campo virtual que no cesa de transformarse. Allí los personajes formulan ideas, fabulan y se inventan, y nosotros aprendemos con ellos así como ellos también aprenden sobre sus propias vidas. Es un proceso en el cual se da un corto-circuito entre la persona y el personaje que va siendo creado en el acto de hablar.

Si es el rodaje que genera condiciones para el surgimiento de esa palabra que fabula, el proceso de montaje es igualmente esencial para mantener su singularidad. No hay, en ningún momento, una generalización, una clasificación. Las personas que hablan no son exhibidas como ejemplos de nada. Trascienden cualquier estereotipo psicosocial (el loco, el marginal, la prostituta, los enamorados). Los personajes no forman parte de una estadística, ni están allí para justificar o probar una idea central. En fin, las personas no son vistas como parte de un todo. Esto se debe a una habilidad muy precisa que tiene Coutinho como entrevistador (algo que marca como muy importante Rosana Guber en

su libro sobre las técnicas etnográficas) que es la capacidad que tiene el director para, a través de una escucha sumamente atenta formular en el momento adecuado la pregunta hermenéutica precisa: a Coutinho como entrevistador no le interesa si lo que dice el entrevistado es verdadero, falso, moral o inmoral, sino que la focalización está puesta en que quiere decir con lo que está diciendo mi interlocutor. Pero es una extraña hermenéutica ya que a diferencia del fenomenólogo o el psicoanalista, no busca desentrañar ningún núcleo noemático o edípico de la subjetividad productora del discurso, sino que lo que busca es abrir el juego para que el discurso se expanda y multiplique rizomáticamente a otros espacios-tiempos, que más que desentrañar una verdad oculta del personaje, buscan potenciar la experiencia de un presente crónico y expandido.

Esta habilidad del entrevistador deriva de un posicionamiento fundamental que tiene que ver con la suspensión del sistema de juicio en beneficio de un acto de fabulación, que se expresa como pura potencia creadora. Esta premisa o mejor dicho anti-premisa moral es la que define el estatuto particular de la narración de *Edificio Master*. Abordando ahora la perspectiva que Gilles Deleuze desarrolla en *La Imagen-Tiempo* sobre la situación de narración cinematográfica en el cine moderno como potencia de lo falso, podríamos aplicar el mismo principio al film de Coutinho. En este caso también, y esto es especialmente llamativo en un tipo de film que tradicionalmente sería considerado como “documental”, la narración deja de ser verídica, es decir de aspirar a lo verdadero para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto “cada uno con su verdad”, es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba en provecho de una nueva narración. De esta forma se quiebra el sistema de juicio y las situaciones particulares son llevadas a una potencia que va más allá del bien y del mal (ej: secuencia de la joven que tuvo que prostituirse para mantener a su hijo).

Del film se desprende una idea de mundo que coincide con los puntos principales de la crítica de la verdad en Nietzsche: el “mundo verdadero” no existe, y si existiera sería inaccesible, inevocable, y si fuera evocable sería inútil, superfluo. El mundo verdadero supone un “Hombre verídico”, un hombre que quiere la verdad, pero este hombre tiene unos móviles muy extraños, como si dentro de sí escondiera a otro hombre, una venganza. Finalmente el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar; tiene sed de juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que expiar: origen moral de la noción de verdad. A la manera de Nietzsche, Coutinho confronta directamente al sistema de juicio: no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene la “inocencia del devenir”, está más allá del bien y del mal.

Si el ideal de verdad se derrumba, las relaciones de la apariencia ya no bastarán para mantener la posibilidad del juicio. Según términos de Nietzsche, “al mismo tiempo que el mundo verdadero, hemos abolido también el mundo de las apariencias”. Luego del derrumbe, solo quedan los cuerpos, que son fuerzas. Pero la fuerza ya no se vincula con un centro y tampoco enfrenta un medio o unos obstáculos. Solo enfrenta a otras fuerzas, a las que ella afecta o por la que es afectada. Esto hace que la narración entera no cese de modificarse en cada una de sus episodios, ya no de acuerdo a variaciones subjetivas sino según lugares

desconectados y momentos descronologizados. La estructura del tipo *mosaico* (secuencias autónomas e intercambiables entre sí sin tener un orden estructural fijo en el film) que Comolli le atribuye a Wiseman se aplica directamente al relato del film. Cada departamento supone un micro-film que mantiene una autonomía con respecto al otro y son sucesos que pudieron acontecer antes, después o en simultáneo con respecto a los otros. Ya no se trata de juzgar la vida en nombre de una instancia superior que sería el bien, lo verdadero; se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El *afecto* como evaluación immanente en lugar del juicio como valor trascendente: “yo amo o yo detesto” en lugar de “yo juzgo”.

Si bien ya no se podría hablar más del bien y del mal, existe lo bueno y lo malo, lo noble y lo vil. Según los físicos, la energía noble es aquella capaz de transformarse, mientras que la vil ya no puede. De los dos lados hay voluntad de potencia, pero esta, no es más que un querer dominar en el devenir, agotado de la vida, mientras que ella es un querer –artista o “Virtud que da”, creación de nuevas posibilidades en el devenir en surgimiento. Los hombres llamados superiores son viles o malos. La potencia creadora es en esencia generosa, adopta las metamorfosis de la vida y opone el devenir a la historia. Inconmensurable a todo juicio tiene la inocencia del devenir.

De acuerdo con Alain Badiou, una verdad absoluta es un evento que trasciende largamente la capacidad cognitiva del Sujeto ya que en su totalidad esta pertenece a la orden del Ser. Lo que el Sujeto puede percibir son tan sólo los signos que refieren a esa verdad que lo excede cuyo origen fuera de la dimensión espaciotemporal. A partir de esta apreciación, el autor introducía la siguiente paradoja: el mal, en este caso bajo la forma de la mentira, no significa la ausencia de verdad, sino por el contrario es inmanente a ésta y se da cuando una verdad, siempre parcial, es instrumentada para presentarse como una verdad total, universal. Es un ejemplo de doble negación hegeliana. “La paradoja está en que el mal está constituido por un exceso de verdad”. Esta operación de universalización arbitraria y violenta de la verdad es uno de los pilares de las políticas totalitarias. No es otra cosa que el colonialismo, el verdadero rostro de la concepción actual de la globalización. La nueva y verdadera universalidad sólo podrá ser alcanzada por un diálogo o puesta en relación entre los nuevos sujetos políticos todavía no constituidos, para lo cual es necesario “regresar” a ese momento originario (contemporáneo al presente) donde no hay un todo sino un principio de multiplicidad. Este nuevo comienzo daría lugar a una multiplicidad real de sujetos que reemplazaría a la multiplicidad aparente que consiste en una imagen indirecta de fragmentación de un mismo y único sujeto que restituye un todo.

Al liberar lo falso de la potencia, la vida se liberaba de las apariencias tanto como de la verdad: ni verdadero ni falso, alternativa indecidible, sino potencia de lo falso, voluntad decisoria. Solo el artista creador lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta el extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es lo que el artista, “Creador de verdad”, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada. El relato ya no remite a un ideal de lo verdadero, que constituye su veracidad, sino que se convierte en un “seudorrelato”, en un poema, en un relato que simula o más bien en una

simulación del relato. Las imágenes objetivas y subjetivas pierden su distinción, pero también su identificación, en beneficio de un nuevo circuito donde se reemplazan en bloque, o bien se contaminan, o bien se descomponen y se recomponen. La ruptura no está entre la ficción y la realidad sino en el nuevo modo de relato que las afecta a ambas. Si la alternativa real - ficticio queda tan completamente superada, es porque la cámara en lugar de tallar un presente, ficticio o real, liga constantemente al personaje al antes y al después. Es preciso que el personaje sea primero real, para que afirme la ficción como una potencia y no como un modelo: es preciso que se ponga a fabular para afirmarse tanto más como real que como ficticio. El personaje no cesa de hacerse otro, y ya no es separable de ese devenir que se confunde con un pueblo. Lo que decimos del personaje también es válido para el propio cineasta. También él se hace otro, en la medida en que toma personajes reales como intercesores y reemplaza sus ficciones por sus propias fabulaciones, pero en cambio él le da a estas fabulaciones, la figura de leyendas, las somete a la “puesta en leyenda”.

La célebre fórmula del cine documental: “lo cómodo es que uno sabe quién es, y a quién filma”, pierde validez. La forma de identidad Yo = Yo (o en su forma degenerada Ellos = Ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el “Yo es Otro” de Rimbaud, que cuando exclama “soy de raza inferior desde la eternidad... Soy una bestia... Un negro...”, lo hace pasando por toda una serie de falsarios, “comerciante eres un negro, magistrado eres un negro, general eres un negro, emperador cascarrabias eres un negro...”, hasta esa más elevada potencia de lo falso que hace que un negro tenga que hacerse el mismo negro a través de sus roles blancos, mientras que el blanco encuentra en ello una posibilidad de hacerse negro también. “Yo es otro” es la formación de un relato simulante, de una simulación de relato o de un relato de simulación que destituye a la forma del relato veraz, situación que tradicionalmente era impensable buscar en el cine documental. En *Edificio Master*, esta subjetividad indirecta libre que funciona como sujeto de la enunciación de la narración falsificante tiene origen en el modo sumamente específico y singular que se tiene de la práctica de la entrevista y del estatuto que adquiere la palabra dicha. Para pensar la particular forma sobre cómo se articula y desarrolla el uso de la voz en el relato del film, tomaremos como marco teórico la perspectiva semiológica del lingüista ruso Mikhail Bakhtin en relación con el trabajo que Michel Chion y Gilles Deleuze desarrollan en relación al problema de la voz en el cine. El cine mudo ponía el acto de habla en estilo indirecto, porque lo hacía leer como título intermedio; la esencia del parlante, en cambio, reside en llevar el acto de habla al estilo directo, y en hacerlo interactuar con la imagen visual, manteniendo al mismo tiempo su pertenencia a esta imagen, incluso en la voz en off. Pero he aquí que, con el cine moderno, surge una utilización singularísima de la voz, que podríamos llamar estilo indirecto libre y que desborda la oposición entre lo directo y lo indirecto. No es una mezcla de indirecto y directo, sino una dimensión original, irreductible, que puede asumir diversas formas.

Si es verdad que el cine moderno implica el derrumbe del esquema sensoriomotor, el acto de habla ya no se inserta en el encadenamiento de acciones y reacciones ni revela una trama de interacciones. Se repliega sobre sí mismo, ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audiovisual. Con este modo

de utilización de lo parlante es el acontecimiento lo que la palabra debe remontar desde adentro para extraerle la parte espiritual de la que somos eternos contemporáneos: lo que constituye memoria o leyenda. El acto de habla se torna acto político de fabulación, acto moral de cuento, acto suprahistórico de leyenda.

En *Edificio Master*, los testimonios de los habitantes muchas veces se contradicen, y apuntan hacia un mundo heterogéneo, con múltiples direcciones. Los mundos revelados por el cineasta no están centrados en un comentario ni tampoco en informaciones precisas, sino en testimonios que se cruzan y tejen una red de pequeñas historias descentradas que se comunican a través de ligaciones frágiles y no causales. Son ecos que se establecen entre diferentes elementos de la imagen o del habla de los personajes. Lo que el espectador percibe es el resultado de una mezcla de personajes, hablas, sonidos ambientes, imágenes y expresiones, y nunca significaciones listas fornecidas por una voz en *off*.

Esta multiplicidad da lugar al despliegue de lo que tal vez sea el aspecto más interesante de todo el film, que es la particular utilización del espacio y sobre todo la compleja interacción que se genera entre el espacio filmado y el fuera de campo como complemento virtual necesario. Filmar en un espacio estricto (principio de locación única como lo define el propio director), un edificio en Copacabana, permite establecer relaciones complejas entre el singular de cada personaje, de cada situación y algo como un “estado de cosas” de la actualidad. ¿Cómo hablar de religión en Brasil? ¿Recorriendo todo el país? ¿Cómo hablar de favela? ¿Filmando a varias? El abordaje de Coutinho no deja dudas: filmar un espacio delimitado y de allí sacar una visión que evoca un “general”, pero no lo representa, ni tampoco lo ejemplifica, aunque logra crear una visión profunda y compleja sobre el Ser brasileiro. A partir de la restricción geográfica, la historia y la memoria ganan una sustancia distinta, ligadas a la tierra, a las personas, a sus fabulaciones, a los encuentros, mezclas, por fin, al cotidiano. Las marcas de diferentes pasados coexisten con el presente sin que esté la necesidad de establecer relaciones causales o de sucesión entre lo que está siendo mostrado. Hay una superposición no cronológica de las historias, un cruce de violencias impuestas a los pobres tanto en el pasado como hoy. El trabajo mal pagado, las actividades más duras, la desocupación, la soledad, el desprecio y los prejuicios de hoy conviven con las marcas de la esclavitud, la miseria y las humillaciones de antaño. De la misma manera, las pequeñas libertades, los pequeños movimientos de creación, “heredadas de inmemoriales inteligencias” surgen en pantalla. Se trata, pues, de un cine del presente, pero no de un presente cronológico e instantáneo, anclado a la actualidad, sino de un presente puro, crónico y ensanchado, que comporta en el los flujos del pasado y del porvenir.

La dimensión del fuera de campo, tanto o más importante que la escena montada en cuadro, es destilada por las anécdotas de los habitantes de cada uno de los departamentos. ¿De dónde vienen? ¿Adónde estuvieron? ¿Adónde pertenecen? Un fuera de campo absoluto, exclusivamente actualizado por la palabra, actualización siempre parcial que al mismo tiempo multiplica la virtualidad del espacio exterior, brindándonos una visión múltiple, digresiva de un Brasil que no deja de desterritorializarse y reterritorializarse en una imagen caleidoscópica que nunca termina de cerrarse en una composición orgánica de nación. En este espacio virtual desterritorializado, donde conviven Frank Sinatra, los jugadores de fútbol de un club carioca de tercera división y los hijos bastardos de una prostituta adolescente que se define como mitómana compulsiva, pertenecen a una di-

mencción incierta y descronologizada del tiempo, que funciona como memoria. Pero no es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es en cambio la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, el asunto del pueblo y el asunto privado, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble devenir. Comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelado, y en un yo roto que no cesan de intercambiarse. Toda la memoria del mundo se posa sobre cada pueblo oprimido, y toda la memoria del yo se juzga en una crisis orgánica.

Como respuesta al sujeto burgués hegemónico, y preocupado por tener una aproximación que tome totalmente en cuenta la mutable y esencialmente social naturaleza del lenguaje, el lingüista ruso Mikhail Bakhtin discutió con la lingüística saussuriana, ya que ésta, de acuerdo con su perspectiva, define al lenguaje como una entidad abstracta, ideal. Para Bakhtin la conciencia individual está moldeada por el lenguaje y, en particular, por el lenguaje oral, el que a su vez es parte de un proceso histórico-social¹. Además, añade que el discurso indirecto libre es al mismo tiempo meta-literario y social. Cada vez que un texto expresa el discurso de otro, ya sea de manera directa o indirecta, siempre implica un discurso sobre un discurso, una enunciación sobre una enunciación. La distancia o cercanía entre el narrador y el parlante tiene implicancias tanto sociales como de clase.

Por esto mismo es que siguiendo la perspectiva lingüística del autor ruso, en cuanto a la relación entre la trama y los personajes, el film de Coutinho está mucho más emparentado con lo novelístico que con las formas del relato orgánico clásico. Para Bakhtin la novela, a diferencia de la epopeya o la tragedia, es una forma de relato que ha perdido la unidad colectiva o distributiva por la cual los personajes hablaban un solo y mismo lenguaje. Por el contrario, la novela adopta necesariamente unas veces la lengua corriente anónima, otras la lengua de una clase, de un grupo, de una profesión, otras, la lengua propia de un personaje. Tanto es así que los personajes, las clases, los géneros forman el discurso indirecto libre del autor y el autor forma la visión indirecta libre de aquellos (lo que ellos ven, lo que ellos saben o no saben). Sólo la reflexión en los géneros, anónimos o personificados, constituye a la novela, su “plurilingüismo”, su discurso y su visión. El cine moderno toma este aspecto de la novela planteando una línea quebrada, una línea en zigzag que reúne al autor, sus personajes y el mundo, y que pasa entre ellos. De esta forma desarrolla nuevas relaciones con el pensamiento desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta en ellas; el borramiento del monólogo interior como todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres; el borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una multiplicidad rizomática que no deja de expandirse y transformarse.

De este punto es desde donde surge esa fascinante intimidad que Coutinho logra con los personajes entrevistados, donde los lleva a desplegar dimensiones complejas y profundas de su “humanidad”, creando en el espectador un sentimiento de extraña y profunda empatía. Y es a partir de estos mecanismos de identificación que emanan las secuencias del film desde donde se pune la categoría “humanidad” entre comillas, ya que la identificación con lo que sucede en la pantalla, no es directamente con el personaje en tanto construcción psicosocial (la prostituta, la pareja de viejos, el ex técnico de fútbol, el ex empresario que cantó con Frank Sinatra) ni tampoco con los tópicos sociológicos que los envuelven

(pérdida o encuentro de pareja, la paternidad o maternidad, el advenimiento de la enfermedad, la cercanía a la muerte, la marginación social, etc.) sino que, y este es justamente el logro mayor del film ya que proviene de sus procedimientos estilísticos, hay algo en esos personajes que desborda lo humano, lo antecede o lo sucede, pero que no pertenece a esa categoría, y es allí donde paradójicamente nos reconocemos. En este sentido, el film de Coutinho posee una especie de inmanencia radical. En términos de resultado estético, esa opción por la inmanencia, se revela en una economía narrativa severa, constituida por la ausencia de banda sonora, la ausencia de imágenes ilustrativas, pintorescas o de “cobertura”, la negativa en hacer un montaje a partir de temas y, al contrario, sí a partir del flujo de la palabra, y el énfasis sobre el hecho de que el film es el resultado de una negociación entre el cineasta y los entrevistados. Hay una aceptación no resignada del mundo y la negativa en apuntar salidas preconcebidas.

En *Edificio Master*, muchas veces las realidades abordadas son muy duras, pero las imágenes encuentran de a poco un tono que desplaza esa dureza a un segundo plano. El interés está en la vida cotidiana: las dificultades, las pequeñas alegrías, los miedos, los momentos de descanso, los amores, los encuentros, los amigos, la educación y el cuidado de los hijos. El acercamiento cineasta/personajes se da no a partir del principio de que la vida de ellos es un horror, sino a partir de una mirada generosa, y lo que es fundamental, sin ninguna piedad o compasión condescendiente. Es por eso que la película revitaliza, revelando un síntoma de salud y de vida en medio a una degradación evidente, y muestran un poco de lo que nos puede seguir encantando en ese Brasil sumergido en corrupción, miseria, individualismo e indiferencia. Si el film de Coutinho se aparta de la perspectiva miserabilista, mostrando a la vida de las personas como un horror, él no deja de señalar la dimensión intolerable de lo que estamos viendo. Justamente por no presentar una estructura de causa y efecto o de problema-solución que permite al espectador soportar o tolerar cualquier cosa, lo que hay de inaceptable en las imágenes sigue presente.

¿Cómo se hace cargo entonces *Edificio Master* de su compromiso político con respecto a lo que John Grierson y Paul Rotha, pioneros de la teoría del documental, denominaban “el mundo histórico”? En este sentido, el film despliega una estrategia muy contemporánea y eficaz en la forma por la cual involucra al espectador con el problema de la lucha de clases. Lejos de las farragosas estridencias de los discursos militantes que intentan promover una mirada ideológica y orgánica del mundo, que arenga hacia una intervención concreta e inequívoca, la película de Coutinho propone una mirada plena de ambigüedad y complejidad de la cual se construye un modo sumamente original de practicar la etnografía visual. La potencia de este método surge de una carencia originaria: la ausencia de pueblo, situación que ya venía anticipando Gilles Deleuze en la segunda parte de sus estudios sobre cine *La Imagen-Tiempo*.

Allí, Deleuze notaba que tanto en el período clásico del cine americano como del soviético, el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. De ahí la idea de que como arte de masas el cine puede ser el arte revolucionario o democrático por excelencia, haciendo de las masas un auténtico sujeto. Pero muchos factores iban a comprometer esta creencia: la aparición del hitlerismo que proponía como objeto del cine no ya las masas en condición de sujeto sino las masas sojuzgadas; el estalinismo que sustituía el unanimismo de los pueblos por la unidad tiránica de un partido; la descomposición del pueblo ame-

ricano, que ya no podía considerarse crisol de pueblos pasados ni germen de un pueblo venidero. Si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... “el pueblo falta”. Esta verdad también sirve para Occidente, pero eran muy escasos los autores que la descubrían, porque estaba oculta bajo los mecanismos de poder y los sistemas de mayoría. Estallaría en cambio en el Tercer Mundo, donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis. Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara. El pueblo no existe más que en estado de minoría y por eso falta. Y es justamente en este punto donde surge la paradoja más interesante en cuanto a la aproximación etno-cinemática de este film: si entendemos a la etnografía como práctica de acuerdo a su etimología (etnos = pueblo o tribu y grafos = descripción escrita) ¿Se puede hablar de etnografía en relación a un pueblo que no existe? Es aquí donde poéticas como la de Coutinho subvierten creativamente la relación entre la tecnología audiovisual y la práctica etnográfica para formular un nuevo dispositivo de conocimiento: ya no se trata de una cámara que registra (grafos) a un pueblo (etnos) que pre-existe, sino que ahora es una cámara que como dispositivo de escritura crea a un pueblo allí donde no estaba. Se trata entonces de un caso de *inscripción étnica* como subversión a la tradicional etnografía filmica. De esta manera se da la máxima que le da el título al notable libro de Jean Louis Comolli: el cineasta, cuando cumple con su verdadera labor como documentalista ya no ve para filmar, sino que *filma para ver*.

Notas

1. “La evolución de la conciencia individual depende de la evolución del lenguaje, en sus estructuras gramaticales así como en sus estructuras ideológicas concretas. La personalidad evoluciona junto con el lenguaje. La evolución del lenguaje, es un elemento en la evolución de la comunicación social y no puede ser separado de esta ni de sus bases materiales. Las bases materiales determina la estratificación de la sociedad, su estructura socio política, y divide a los individuos jerárquicamente en relaciones de interacción. Estos son los elementos que engendran el lugar, el momento, las condiciones, las formas, y los medios de la comunicación verbal. A su vez, estos últimos determinan los destinos de la enunciación individual en un momento dado de la evolución del lenguaje”. Fragmento extraído de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, pp. 211-212.

Bibliografía

- Peirano, M. *A favor de la etnografía*.
Guber, R. *La entrevista antropológica*.
Reguillo, R. *El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada*.

Appadurai, A. *La modernidad desbordada*.
Krotz, E. *Alteridad y pregunta antropológica*.
Deleuze, G. *La Imagen-Tiempo*.
Pasolini, P. P. *Manifiesto para un nuevo teatro*.
Niney, F. *El documental y sus falsas apariencias*.
Nichols, B. *La representación de la realidad*.
Comolli, J. L. *Filmar para ver*.
Bakhtin, M. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*.
Da Silva, M. A. *Eduardo Coutinho e o cinema etnográfico para além da Antropologia*.
Lins, C. *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*.

Abstract: The article analyzes the indissoluble link between the body and the word spoken as a speech producer of meaning in the audiovisual media. The field of study of this paper will be the film *Master Building* (2002) by Brazilian director Eduardo Coutinho considered as a superlative example regarding the use of interviews in a documentary film and as therethrough arise from the characters interviewed dimensional sense of unusual depth and complexity that transcend the common place and stereotypes that are commonly associated with this resource. Finally, on reflect on this particular form of interview as the cornerstone of modern audiovisual ethnography and its impact on contemporary epistemology thinking and analyzing the documentary film.

Key words: documentary cinema - interview - ethnography - audiovisual - Coutinho.

Resumo: O artigo trata a relação inseparável entre o corpo e a palavra dita como discurso produtor de sentido no meio audiovisual. O campo de estudo desta elaboração será o filme *Edifício Máster* (2002) do diretor brasileiro Eduardo Coutinho, exemplo superlativo do uso do dispositivo da entrevista num filme documental, e como, através dele, surgem dos personagens entrevistados dimensões de sentido de uma profundidade e complexidade excepcionais que transcendem os lugares comuns e estereótipos associados a este recurso. Finalmente, reflexiona-se sobre esta modalidade particular de entrevista como a pedra angular da etnografia audiovisual moderna e seu impacto na epistemologia contemporânea que pensa e analisa o cinema documental.

Palavras chave: cinema documental - entrevista - etnografia audiovisual - Coutinho.

Resumen: una imagen activa es aquella que impacta al cuerpo. Cuerpo propio y cuerpo social, efecto actual de la época que nos toca vivir y cómo su subjetividad nos alcanza a cada uno, donde la rapidez excluye el tiempo de comprender y sólo quedamos atrapados en el instante de ver bajo los embrollos de lo real.

Palabras claves: imagen activa - pueblos expuestos - inmigración - violencia - hipermodernidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 87]

(*) Psicoanalista y cineasta. Doctor en Psicología de la Universidad del Salvador. Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Miembro de la Asociación Argentina de Salud Mental. Presidente del Capítulo de Psicoanálisis y Cine de la World Foundation for Mental Health. Becario de la Maestría de Cine Documental de la Universidad del Cine.

Introducción

El término antropología visual puede connotarse como el uso de las técnicas audiovisuales aplicado a una forma de documentación etnográfica o para ilustrar la transmisión del conocimiento antropológico. La aceptación de estas variables mencionadas conlleva para la antropología, la incorporación de una nueva forma de plantearse sus técnicas de investigación. Reflexionar no sólo sobre el lenguaje, sino también sobre nuestra propia percepción visual nos obliga a pensar sobre cómo miramos.

La utilización de técnicas audiovisuales como herramientas auxiliares en el trabajo de campo se da ya en los mismos orígenes de la fotografía y el cine. La antropología visual puede configurarse como rama o especialidad de la antropología que abre un campo de reflexión sobre la imagen: algunos antropólogos utilizan el cine o la fotografía para sus investigaciones, otros para aumentar la documentación sobre la diversidad cultural, otros realizan expediciones fotográficas o cinematográficas para la alimentación de archivos. Eduardo Grüner, filósofo argentino, dice en su ensayo *El sitio de la mirada* que el arte del siglo XX es ante todo, un campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega

el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la imagen y de la palabra: tragedia y peste han sido la materia del arte del siglo XX, materia además política, porque –y esta frase no es de Freud ni de Marx ni de Nietzsche, sino de Napoleón Bonaparte “la política es la tragedia de una época que ha perdido sus dioses”.

La creación artística parece haber extraviado en nuestra época sus herramientas y configurarse como simple expresión individual. El cruce moderno-posmoderno determina a un sujeto altamente individualista que prefiere alienarse a la disarmonía reinante sin generar espacio de reflexión alguna. Para Freud el hombre se inclina a una patética búsqueda de la felicidad y sólo logra fracasar, encontrando odio a su paso y una exacerbada hostilidad. Su decir es *no nos sentimos cómodos en la civilización del presente*. Y de esta manera intenta obturar su falta, que sabemos inobturable.

Hoy, las formas estéticas tradicionales se desestructuran y la función del arte es vista sobre todo como crítica de la realidad y fuerza demitificante de los aspectos actuales de la realidad.

Lo visual, en cambio, es algo que se da a ver en principio y de acuerdo con Georges Didí-Huberman también lo que nos puede mirar. Lo narrable no es sólo exclusivo de la dimensión discursiva. Discurso visual resulta un término complejo, una hipótesis de trabajo, que consolida dos dimensiones posibles: una representada por acontecimientos históricos filmados y ocurridos en el transcurso del Siglo XX y la otra, el siglo XXI donde se establecen perspectivas orientadas a la imagen como productora de conocimiento en una época inicial donde lo virtual tiene consistencia y consecuencias en el ámbito social.

Para deconstruir estos enunciados iniciales y despejar diferentes interrogantes incluyo como *corpus* principal y ejemplo, el libro de Pierre Bourdieu *En Argelia. Imágenes del desarraigo* publicación donde tiene la particularidad que la imagen resulta protagonista y acompaña un trabajo de campo. Este ensayo permite situar la importancia de lo que constituye el discurso documental y la intensificación de la mirada ilustrando la pasión de Bourdieu con más de ciento cincuenta fotografías capturadas por él mismo, movido por el deseo de respaldar sus anotaciones e investigaciones sobre una región que atravesaba una etapa de conflictos y transformaciones: la independencia ambicionada por el pueblo, la emigración del campo a la ciudad y por lo tanto el desarraigo de la clase campesina con los consiguientes cambios de costumbres, el abandono de tradiciones ancestrales, el nuevo rol de la mujer en el entorno urbano entre tantas variables. En este sentido, una imagen tiene la dificultad de ser contada con palabras. Freud lo destaca cuando aborda el relato de un sueño: hay una palabra que no puede cernir del todo a la imagen. Se construye de esta manera un texto inalcanzable, tal como lo expresa Raymond Bellour. Una imagen que no puede ser representada sino con la imagen misma de ninguna manera opaca sino con su utilización como conocimiento.

Imagen activa

En 1830 los franceses comenzaron la conquista de Argelia con la toma de su capital, Argel. A partir de 1871 inauguraron una política de asimilación con la instalación masiva de colonos europeos en las tierras más fértiles. Las insatisfechas aspiraciones autonomistas

argelinas, que se habían iniciado tímidamente en 1923, se incrementaron a partir de la Segunda Guerra Mundial. La lucha para obtener la soberanía nacional condujo al pueblo argelino a la insurrección armada contra Francia, iniciada en 1954 por el Frente de Liberación Nacional. La guerra larga y costosa denunciada repetidamente por la ONU, influyó en la subida al poder del general De Gaulle en Francia (mayo 1958) quien propuso una solución del conflicto mediante la celebración de elecciones.

En 1962 se llegó a un acuerdo de alto el fuego y el 1ro. de julio de 1962 se proclamó la independencia de Argelia. La economía se rige por un modelo de desarrollo nacional autónomo y socializante. La agricultura constituye un sector en regresión, que ocupa el 16 % de la población activa.

Bourdieu nos enseña a través de las imágenes registradas por él mismo, un pueblo.

Un pueblo expuesto donde la responsabilidad se encuentra en cada persona y en cada escena fotografiada, un argumento solidario expuesto por Walter Benjamin quien afirma exponer a los sin nombre cuando nos encontramos como en este caso, con un ensayo visual.

Una fotografía no devuelve la palabra al sujeto fotografiado, no restituyen nombres propios a las personas que se muestran. Pierre Bourdieu escribe *En Argelia*:

La guerra y la represión han terminado lo que la política colonial y la generalización de los intercambios monetarios habían iniciado. Las regiones más afectadas por esta descampesinización son las que hasta ese momento habían permanecido relativamente al margen, porque se habían mantenido al abrigo de las empresas de colonización: en efecto, son las pequeñas comunidades rurales de las regiones montañosas las que, encerradas en sí mismas con una obstinada fidelidad a sus tradiciones, habían podido salvaguardar los rasgos esenciales de una cultura de la que ya no se podrá hablar más que en pasado...

En 1960, las zonas montañosas donde el Ejército de Liberación Nacional se había implantado más rápida e intensamente, más incluso que en las zonas fronterizas, se habían vaciado casi por completo de sus habitantes, reagrupados en las llanuras al pie de la montaña o trasladados a la ciudad.

Todo ocurre como si esta guerra hubiera proporcionado la ocasión de llevar hasta el fin la intención latente de la política colonial, intención profundamente contradictoria: desintegrar o integrar, desintegrar para integrar o integrar para desintegrar, estos son los polos opuestos entre los que ha oscilado siempre la política colonial, sin que la elección se haya aplicado de forma clara y sistemática, de tal forma que unas intenciones contradictorias podían animar a unos responsables diferentes al mismo tiempo, o al mismo responsable en tiempos diferentes. La voluntad de destruir las estructuras de la sociedad argelina ha podido, en efecto, inspirarse en ideologías opuestas: una, dominada por la consideración exclusiva del interés del colonizador y por preocupaciones de estrategia, de táctica o de proselitismo, se ha expresado a menudo con cinismo; la otra asimilacionista o integracionista, sólo es generosa en apariencia.

Al imponer una organización idéntica del hábitat de forma sistemática incluso en las regiones de más difícil acceso (por tanto, las más favorables a una conducta de guerra revolucionaria) la operación de reagrupamiento ha actuado en el sentido de la homogeneización de la sociedad argelina. Sin embargo, las transformaciones del orden económico y social dependen tanto de las características ecológicas, económicas, sociales y culturales de las sociedades perturbadas como de la forma y de la intensidad de la acción perturbadora.

Confrontación entre hábitat y habitus

Los aspectos constantes y los desvíos de la política colonial no tienen nada de sorprendente, una situación que permanece idéntica produce los mismos métodos. Los campesinos arrancados de su residencia habitual fueron encerrados en centros desmesurados cuyo emplazamiento se había elegido a menudo por razones puramente militares. Los “reagrupados” se encontraban sometidos a una relación de dependencia absoluta de los oficiales a cargo. En 1960 el número de argelinos reagrupados ascendía a 2.157.000, la cuarta parte de la población total (en 2012 Argelia cuenta con una población de 33.900.000 habitantes). “Este desplazamiento de la población está entre los más brutales que ha conocido la historia”. (En *Argelia...*, Pierre Bourdieu, páginas 80 a 97 de la edición citada en Bibliografía del presente trabajo)

Al reflejar la Argelia de los años cincuenta, el trabajo fotográfico de Pierre Bourdieu se inscribe en la tradición de una fotografía humana comprometida que encontramos (y no sólo por su proximidad temática) en los grandes informes sobre la miseria de los campesinos sin tierra. Es una imagen activa. Una imagen que, en este caso, parece soportar la indignación de la realidad y que ubica una tensión entre las estructuras económicas y paradojas del mundo moderno. Imágenes que argumentan, reflexionan, discuten entre sí, que incluso provoca indignación, algo de lo intolerable y que se dirigen a un axioma “ver para hacerse ver, comprender para hacer comprender”.

También de estas apreciaciones precedentes surge un interrogante: ¿qué es lo que vuelve intolerable a una imagen?

La imagen es de la realidad y es la realidad la que a su vez está bajo sospecha. Lo que ella muestra es real, demasiado intolerablemente real para ser propuesto en el modo de la imagen. Jacques Ranciere afirma que este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político. Es una imagen activa puesto que denuncia el espejismo como la realidad de nuestra vida en la que ella misma está incluida. Amplía nuestra idea de qué aspecto puede tener y cómo puede sonar otra cultura: las cualidades que residen en el espacio, el movimiento, la ropa, el porte, las prácticas sociales y rituales.

Más allá de lo etnográfico el Otro está en uno. La presencia de la cámara de Bourdieu atestigua su presencia en el mundo histórico, sugiere tal como lo señala Bill Nichols en relación al testimonio de un documental, un compromiso con lo inmediato, con lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador participante. Rescatamos el lugar de la pregunta antropológica, aquella que refiere Esteban Krotz en “Alteridad y pregunta antropológica”, el interrogante por la igualdad en la diversidad y de

la diversidad en la igualdad y que remite a los aspectos singulares, las condiciones de posibilidad y límites, causas y significados, formas y transformaciones, por los criterios para la acción que deben ser derivados de ella.

Por efecto de esta estética, este modo que utiliza Bourdieu que es la fotografía, surge un sentido posible, una cierta interpretación del campo que se manifiesta y se afirma como escenario, exposición, superficie sensible. Con categorías que surgen para abordar esas imágenes, por ejemplo, el orden que se quiere imponer, como si lo simétrico estableciera un ordenamiento simbólico que es evidentemente tranquilizador para quien lo ejecuta; la profundidad, la metamorfosis que va del caos al simulacro. Mediante la fotografía hay un intento de atravesar el tiempo para conformar un acontecimiento y como tal dar lugar a la subjetividad: la imagen como producción de conocimiento, como testimonio para comprender lo profundo e interrogar los sistemas de dominación, tal como se expresó en la clase a cargo del Dr. Sebastián Carenzo (Maestría en Cine Documental/Antropología de la Cultura/Dr. Sebastián Carenzo).

La imagen condensa realidades sociales, lo que la convierte en un documento imprescindible para los estudios de época, capta aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela, incluso aspectos emotivos o apreciados por la opinión pública. Con la revolución informática que se desarrolla en el siglo XXI se constituye un discurso icónico donde la civilización actual da privilegio a la imagen. Desde la televisión como invento del siglo XX a Internet, el perfeccionamiento tecnológico y la multiplicación de programas culturales han desarrollado nuestras percepciones visuales. Representan un cambio fundamental en nuestra cultura y hacen surgir nuevos modelos.

La importancia de la imagen se desarrolla en la segunda parte del siglo XX con los progresos tecnológicos en la fotografía construyendo una cultura visual que fueron desplazándose a un modo discursivo consistente y solidario con el axioma popular, que una imagen vale más que mil palabras.

De aquí la importancia de desarrollar este argumento de modo invertido: preferimos que la palabra se encuentre de modo privilegiado sobre la imagen, sin embargo, las tentaciones de la humanidad siempre destacaron la consigna aristotélica de la verdad: la realidad es la única verdad posible, por lo tanto lo observable tiene valor en sí mismo.

Teniendo en cuenta estas afirmaciones precedentes, el concepto de discurso será el que aparece vinculado a dos grandes problemáticas planteadas por Michel Foucault en *Les Mots et les choses*. De acuerdo con esto, la arqueología es análisis del discurso en la modalidad del archivo. En *L'Archéologie du savoir*, Foucault define el discurso como el conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación y por lo tanto, remiten a idénticas condiciones de existencia. A medida que Foucault sustituye la noción de episteme, primero por la de dispositivo y, finalmente, por la de práctica, el análisis del discurso comenzará a entrelazarse cada vez más con el análisis de lo no discursivo (práctica en general) y la arqueología del discurso cederá su lugar a un análisis genealógico y ético del discurso.

El discurso aplicado al campo cinematográfico existe a partir de otros. Así el discurso jurídico, antropológico, sociológico, psicológico, por citar algunos, proceden de un enfoque que se emplea en las ciencias humanas.

En *Sociologie du cinema*, el historiador Pierre Sorlin examina en un film de Visconti *Ossessione* (1942) todas aquellas unidades que se refiere a la representación de la mujer, la

imagen de la campiña y su oposición a la ciudad, tal como se construye el film. Según su análisis, la ciudad posee un marco, en cambio, la campiña no lo tiene y ello es debido a que para algunos cineastas, la campiña no resulta perceptible para ellos, lo aprehenden de un modo romántico, idealizado, estereotipado. La imagen así filmada no resulta ajustada a la realidad y el concepto de alteridad se desdibuja bajo la forma de un estereotipo. No ocurre así con Visconti, que provoca con la imagen un hecho discursivo informando cómo era la campiña en la Italia de 1942.

Un relato fotográfico pone al descubierto diversos discursos que se construyen, desde la semiología, a partir de códigos concretos de un lenguaje y que merecen un comentario fundamentado en dos razones principales:

- a) La fotografía con características indicativas.
- b) La narratividad, formas simbólicas de la civilización

Jacques Aumont y Miche Marie en *Análisis del film* nos comentan que de esta relación precedentemente citada existe una clasificación que se desplaza a cualquier obra teatral, fotográfica o cinematográfica. Abordan tres tipos de cuestiones, tres interrogantes que pueden constituir una regla a tener en cuenta en una obra singular:

- 1) De qué se habla (los temas)
- 2) ¿Qué se cuenta? (el relato o la fábula)
- 3) ¿Qué se dice? (el discurso o la tesis)

Estos autores también agregan que a estos interrogantes se los piensa con las distinciones establecidas por los formalistas rusos en los años 60 entre temática, tema, fábula, asunto y motivos. Queda claro que para un investigador lo esencial es convencerse que su estudio (en este caso de campo) no se produce de una vez por todas o es producto de una intuición iluminante sino que en todos los casos, debe construirse.

Un hecho histórico como la Revolución Rusa acontecida en octubre de 1917 provoca la afirmación del cineasta ruso Serge Eisenstein quien dice que se trata de una serie de ensayos visuales en torno de temas que han ocurrido en la realidad y que intentan volcarse a la representación íntegra a través de la imagen. Lo mismo ocurre con el film *La huelga* en la medida que expone y explica un proceso de lucha militante mediante el análisis de la producción de un acto revolucionario y no sólo a través de secuencias que muestran acontecimientos espectaculares. Eisenstein propone un cine que piensa por imágenes y él mismo afirma que una imagen tiene apariencias de realidad.

Ese semblante visual constituye un vector discursivo, crear un punto de vista donde la palabra constituya un recurso indivisible de la alteridad y el otro semejante. Es decir, hay engaño pero también porque el Otro, la alteridad, se encuentra presente al igual que el semejante, variables siempre indicativas para que podamos hablar de hecho discursivo.

Hechos discursivos que en el caso de Bourdieu es solidario con el concepto de dislocación que plantea Arjun Appadurai en *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, un trabajo que lleva implícito una teoría de la ruptura dirigida a los medios de comunicación y movimientos migratorios concebidos como elementos constitutivos

para la subjetividad moderna. Si bien el trabajo de Appadurai está en función de la globalización ubica el acento en dislocaciones fundamentales entre la economía, la cultura y la política y las relaciona con cinco planos a) el paisaje étnico, b) el paisaje mediático, c) el paisaje tecnológico, d) el paisaje financiero, e) el paisaje ideológico. Me interesa destacar y relacionar con este trabajo, los paisajes mediáticos, aquellos producidos por intereses privados o estatales que están contruidos sobre la base de narraciones de franjas de realidad, metáforas alrededor de las cuales las personas organizan sus vidas en la medida en aquéllas ayudan a la gente a construir narraciones acerca del Otro.

En este trabajo Appadurai menciona la dislocación en función de la desterritorialización que traslada población trabajadora y En Argelia es igual a desarraigo de la clase campesina y por consiguiente, siguiendo a Appadurai, “los inciertos paisajes que surgen de tales dislocaciones” provocando lo expuesto por Rossana Reguillo en *El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada*: en el paisaje mediático, el Otro queda interceptado por la fuerza de un imaginario global que reedita la producción de la diferencia:

Las migraciones como flujos de personas aumentan conforme disminuyen las condiciones de viabilidad por la pobreza y la violencia y en donde lo local comunitario puede constituir un espacio para el desarrollo de la agencia humana, las preguntas en torno a la visibilidad del otro y de lo otro, con todos sus mecanismos de auto y heterorepresentación no pueden ser ignoradas.

Edward Said citado por Akhil Gupta y James Ferguson en *Más allá de la cultura* comenta las condiciones generalizadas de desarraigo en un mundo donde las identidades están siendo, si no enteramente desterritorializadas, por lo menos territorializadas de otra manera. Los refugiados, los migrantes, los desplazados y los pueblos sin Estado, afirma este sociólogo inglés, son quizás los primeros en experimentar estas realidades de forma más plena, pero esta condición se encuentra generalizada. En un mundo de diásporas, de flujos culturales transnacionales, de movimientos masivos de poblaciones provocan simulacros poscoloniales, dramas culturales donde Argelia fue un ejemplo paradigmático. Clichés ideológicos que obedecen a los intereses y estrategias del poder dominante, superioridad centralista de un “nosotros” enfrentado a un “ellos”, vivido como “lo extraño”.

Conclusiones

Autores como Jean-Luc Godard, Guy Debord, Jean-Louis Comolli afirman que la imagen es siempre un *leure*, un cebo, un engaño ideológico, promovido por las industrias cinematográficas para perpetuar un sistema que se desplaza a variables económicas y políticas. El cine moderno, el cine del significante, como lo llamó Jean-Louis Comolli encuentra su transparencia en el instante del cruce de dos o más imágenes. Este montaje tensional constituye la creación de un acontecimiento que logra cuestionar al espectador. Un paso más allá de esta modalidad de provocar con imágenes lo realizan los cineastas Farocky y Ujica

en los documentales *Videograma de una revolución* y *Autobiografía de Nicolae Ceausescu*. Se trata de una desconfianza de las imágenes, llamada así por el propio Farocki donde la indagación es encontrar la utilidad de la representación como conocimiento.

Así las imágenes pueden implicarse simultáneamente. Las imágenes del mundo, afirma Georges Didi-Huberman, son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene el hombre. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez. La mirada para otros filósofos como Wittgenstein es la cosa que sale, la cosa de la salida y para ser precisos, la mirada es la cosa en sí, de una salida de sí. En verdad no es una *mirada-sobre* sino una mirada abierta a la evidencia, a la presentación del mundo del arte.

Una creación de arte, una escultura, una pintura, un texto, un poema, un acorde musical, una fotografía, un film u otra expresión, son relatos subjetivos, ficciones propias de la naturaleza humana. Un autor, que quizás deje de ser anónimo, relata un fragmento de su historia en la representación elegida. Su mundo de representaciones resultará enigmático para un semejante, puesto que la dificultad se encuentra en la diferencia que una representación singular provoca. La representación singular es la expresión de una diferencia que se dirige a un Otro.

Una respuesta al vacío, a lo invisible, a lo que a nadie antes se le ocurrió, a la alegría, al horror. Es, fundamentalmente, la modalidad, la característica, lo que llamamos creación artística, es decir, la transfiguración de un lugar común. Un lugar inventado, nuevo, no un simple punto de vista.

El arte produce impresiones y expresiones que inciden en la sensibilidad y permiten la afluencia del deseo: eso que es tan íntimo en cada uno de nosotros, y que nos aleja de lo inquietante, de lo siniestro, o al menos, provoca un intento de mantener a distancia el horror de aquello que nos resulta difícil comunicar. La mayoría de las personas denomina a este proceso, angustia. El poder de síntesis que está en función de la siguiente argumentación, se desplaza a una obra de arte considerada como el relato de un fragmento de historia subjetiva, que puede responder o no, a la tendencia de un pensamiento de la época. Cuando se provoca una ruptura en el modelo temporal, hablamos con seguridad, de un cambio de paradigma, entendiendo este último, como un antes y un después de lo que se muestra, de lo que se da a ver.

El arte no satisface, genera agujeros, requiere de sedimentos. No se lleva bien con la prisa. Alguien experimenta una representación posible que le pertenece. Seguramente esa, provocará un cambio a quien será testigo con su mirada. La obra-en-sí logrará su objetivo: para ese espectador, ya nada será lo mismo. Para su creador, será un breve momento de satisfacción o una huida de sus sentimientos. En el eje del tiempo se produjo un efecto de devenir a instante. Devenir: provocado por el artista en la construcción de su obra, en la duración de ella, en su transcurrir. Instante: de la mirada que se ubica en el testigo, en el espectador. En su captura. Y por sobre todas las cosas, la invención del Nombre Propio del artista: no hay “movimientos artísticos” sino singularidades excluyentes. Estos dos conceptos, devenir e instante, pueden invertirse en su producción, también confluir en un proceso dialéctico: instante-devenir, ubicando dicho eje temporal del lado del artista. Ello se comprende de una manera sencilla y definitiva: el arte avanza y genera mundo. La obra de un artista merece ser tenida en cuenta, porque en ella se ha invertido un tiempo

de construcción, que es único en cada uno de nosotros. Un tiempo que se desplaza al respeto de la contemplación del otro, y no, para que éste encuentre fallas, defectos, errores, falta de técnica, etc. o sólo virtudes. Un tiempo que escribe y permite contar, ser contado y contarse.

Fragmentos o piezas que se encuentran, no siempre originales, pero sí legítimas.

Es lo que Maurice Blanchot llama la “abrumadora responsabilidad” de cada hombre enfrentado a la desastrosa historicidad de la totalidad de la especie humana. Que el hombre pueda ser destruido no es, por cierto, algo tranquilizador, afirma el filósofo francés, pero a pesar de ello y a causa de ello, en ese movimiento mismo, el hombre sigue siendo lo indestructible y eso es lo verdaderamente abrumador, porque no tenemos la posibilidad de desembarazarnos de nosotros mismos y de nuestra responsabilidad.

Para Rossana Reguillo la pregunta por el otro adquiere una renovada urgencia.

Ella afirma que la tarea es cultural y es política, un proyecto intelectual como quería Bourdieu, combatir desde las trincheras del pensamiento las doxas o el pensamiento consagrado y nunca reflexivo; verdades irrefutables y nunca cuestionadas que como fantasmas sociales están ahí sin ser vistas y son el principal obstáculo para el pensamiento libre. En el fondo, la complejidad radica en que tratar de comprender el poder de las representaciones desde una lógica no disciplinarios (y disciplinada) exige comprender nuestras propias representaciones del poder.

¿Qué es lo antropológico y que es lo etnográfico?

Bourdieu utilizó *En Argelia* todas las técnicas posibles de investigación etnológica y sociológica. Desde la observación participante a la entrevista de fondo, desde la reconstrucción de los sistemas de parentesco al análisis del espacio doméstico, encuestas estadísticas elaboradas por sus colegas a estudios sobre los ingresos familiares, desde la observación de las formas de división de trabajo y de los tipos de dominación masculina correspondientes; lógica de intercambio de bienes. Desde bocetos topográficos al uso sistemático de la fotografía como medio de documentación y de testimonio: quería dar testimonio desde su propio compromiso personal y político. Frente a lo violenta que contemplaba ubica una postura que llamará “objetivación participante” que le permitió no caer en la desesperación, del impacto inicial que provoca la visión de lo injusto e intolerable.

Para Paul Henley la antropología se ocupa de los temas teóricos generales de la cultura humana y la sociedad en cambio la etnografía es más una cuestión de descripción de casos particulares donde en la práctica no se puede realizar una distinción tan precisa ya que por lo general cualquier teoría contiene una referencia a lo singular y cualquier descripción de un caso particular contiene suposiciones teóricas.

El trabajo realizado por Bourdieu es un puntapié inicial para la época que nos toca vivir donde la imagen ahora no es la fotografía sino la aplicación de la sofisticación de la técnica, sin que esto sea lo importante. La condición humana se la puede investigar, rastrear, fotografiar, filmar, etc. pero las pasiones del alma, el odio, el amor, la ignorancia se incluyen en la esencia del sujeto. Para Bourdieu *En Argelia* constituyó su obra más antigua, pero al mismo tiempo, argumentado por él mismo, su obra más moderna y la que permite continuar haciendo avanzar nuevas investigaciones.

Bibliografía

a) Textos

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo veintiuno editores.
- Appadurai, A. (1990). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Ed. Paidós.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Katz
- Bourdieu, P. (2012). *En Argelia. Imágenes del desarraigo*. Foundation Boudieu.
- Carenzo, S. (2014). *Clases de Antropología de la Cultura en la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine*. Inéditas.
- Castro, E. (2011). *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Siglo veintiuno editores.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial texturas.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Ensayos-Arte-Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Manantial.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Henley, P. (2001) "Cine etnográfico: tecnología y teoría antropológica". *Desacatos*, núm 8, invierno, pp. 17-36.
- Krotz, E. (1994). "Alteridad y pregunta antropológica". *Alteridades*, 4 (8):pp. 5-11
- Lévi-Strauss, C. (2012). *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*. Capital Intelectual.
- Motta, C-G. (2008). *El proceso creador en Freud*. Ed. Grama.
- Motta, C-G. (2013). *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*. Ed. Paidós.
- Nancy, J-L. (2012). *La mirada del retrato*. Amorrortu editores.
- Nichols, B. (2011). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós Comunicación Cine.
- La Ferla, J. y Reynal, S. (2012). *Territorios audiovisuales*. Librería.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- Reguillo, R. (2002). "El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada". *Análisis* 29. Pag. 63-79.
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Editorial Prometeo.
- Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Manantial.
- Wajcman, G. (2001). *Lacan: el escrito, la imagen*. Siglo veintiuno editores. 2001.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial.

b) Películas

- Mother Dao, con forma de tortuga*. 1995. 90 min. Vincent Monnikedam. Holanda.
- Cannibal Tours*. 1987. Dennis O'Rourke. Australia
- Reciclando sueños*. 2011. 50 min. Marcelo Hernandez Macedo, María Ines Fernandez Álvarez, Sebastián Carenzo, Santiago Sorroche, Nicolás Diana Menendez. Argentina.

c) Revistas

Kilómetro 111. Ensayos sobre el cine. (2008). Nro. 7. *Teoría Contemporánea*.

Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. (2014) Nro. 12 *Historia Política*.

Abstract: An active image is a representation that makes impact on the body. Self body and social body, an effect of nowadays life and how its subjectivity reaches each one of us, where fastness excludes time of understanding and we just left trapped in the underground of reality.

Keywords: active image - exposed populations - immigration - violence - hipermodernism.

Resumo: Uma imagem ativa é aquela que impacta ao corpo. Corpo próprio e corpo social, efeito atual da época atual e como sua subjetividade alcança a cada um, onde a rapidez exclui o tempo de compreender e só ficamos atrapalhados no instante de ver embaixo das complicações da realidade.

Palavras chave: imagem ativa - povos expostos - imigração - violência - hiper-modernidade.

Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales

Gonzalo Murúa Losada *

Resumen: El artículo propone una breve revisión desglosando dos aspectos esenciales del aparato cinematográfico moderno: la psicología y la ideología. ¿Qué mueve al espectador moderno a ver películas? ¿Se trata de una necesidad impuesta por el capitalismo salvaje? ¿O tal vez una necesidad psicológica que el cine viene a suplir? Son algunos interrogantes que se responden en los dos primeros apartados del texto. Hoy en día hemos entrado en un mundo donde el texto fílmico ha sido resignificado por los nuevos modos de ver posmodernos y consecuentemente por las nuevas tecnologías. El espectador como lo conocíamos atraviesa cambios, el último vestigio que teníamos de esta mutación fue analizada por Pino Solanas y Osvaldo Getino que reconocen un nuevo espectador-actor en las proyecciones del documental *La hora de los hornos* (1968). Ante las nuevas narrativas hipertextuales de la posmodernidad, cabe preguntarnos qué sucede con los nuevos espectadores que enarbolan la bandera del control textual en los nuevos soportes hipermediales, en particular los webdocs. Además, es necesario enmarcar el webdoc como parte de los “nuevos cines”¹ analizándolos como posible herramienta de cambio.

Palabras clave: Webdocs - posmodernidad - hipermedios - espectador.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 105]

(*) Licenciado en cinematografía con orientación en compaginación (FUC). Desde el 2011 se desempeña como productor independiente y director en su productora Imaginario Films (ex Obsidiana Films) habiendo ganado varios subsidios en el INCAA para sus producciones. En su tesis de grado “El pixel hace la fuerza. Narrativa, cine y videojuegos en la era de las hipermediaciones” desarrolla con profundidad temas vinculados a los nuevos de ver posmoderno, tópico que engloba también su tesis de Maestría en Cine Documental (FUC) que actualmente se encuentra finalizando.

1. Atravesar el viento: piezas del aparato cinematográfico en la modernidad

De por sí detectar el origen del cine suele ser problemático, tendiendo a ser reducido al mero análisis del origen y evolución de determinados dispositivos que permiten la aparición de la cámara. Ciertos análisis se consideran válidos o más objetivos al acercarse a una (falsa) pretensión positivista siendo corroborados mediante hitos, fechas, nombres y

lugares pero evitado los verdaderos motivos que resultan desafiantes a la hora de encarar una investigación. Así como el cine se pensaba un artilugio, un imposible que revive a los muertos, surgido de la artesanía y del espectáculo de feria, pensar en darle un status preciso y cuadrado a su surgimiento es como intentar atrapar el viento con las manos. En técnica e ideología, Comolli afirma:

La historia del cine es la historia del sentido que el cine permite leer en el mundo, gracias a la articulación que esa historia efectúa entre evoluciones técnicas y variaciones de sentido. Si tal o cual novedad técnica aparece, se difunde y cae en desuso, no es el azar de los inventores sino en función de convergencias, intereses identificables. (2010, p. 134)

Como mencionaba, se ha tendido a reducir la aparición del cine al invento de la cámara, concepción errónea ya que la cámara es un elemento dentro de la puesta en escena que depende de la correlación de otros factores técnicos como la iluminación, escenografía, vestuario, sonido, montaje, etc. Además, la puesta en escena tampoco puede definir al cine en su totalidad, Metz al respecto elabora el concepto de aparato cinematográfico:

[...] Se refiere a la totalidad de las operaciones interdependientes que disponen la situación de visionado del cine que incluyen: 1) la base técnica (efectos específicos producidos por los diversos componentes del equipamiento fílmico, que incluyen: cámara, luces película y proyector); 2) las condiciones de la proyección de la película (la sala oscura, la inmovilidad implicada por estar sentado, la pantalla iluminada al frente, y el haz de luz que es proyectado desde detrás de la cabeza del espectador); 3) la misma película como <texto> (que implica diversos mecanismos para representar la continuidad, la ilusión de espacio real y la creación de una impresión de realidad verosímil); y 4) la maquinaria mental del espectador (que incluye procesos perceptuales conscientes así como inconscientes y pre-conscientes) que le constituyen como sujeto de deseo. (Stam, 1999, p. 168)

De estos elementos me interesa desarrollar, por un lado el nacimiento del cine a partir de la creación del espectador –“sujeto inconsciente de deseo” (Stam, 1999, p. 168)– y por el otro el origen técnico ligado a la ideología de la modernidad.

1.1 El espejo de Aladino, reflejo y deseo en la espectacularización

El espectador se cruza con el cine en algunas ocasiones: se perciben en los destellos del cronofotógrafo y se sientan próximos en una función de teatro óptico. Cansado de su jornada alienante durante el auge del capitalismo moderno, “desposeído de sí mismo, de su tiempo, de sus gestos, el trabajador también va a ser despojado de sus sueños por la industria naciente del espectáculo” (Comolli, 2010, p. 62). Un día, agobiado por el exceso del trabajo durante el salvaje capitalismo taylorista, se dirige a la feria a “llenarse los ojos”

y es ahí donde detrás de las barracas consume su amor con el cinematógrafo. La fecha y lugar de la boda es incierta, hay rumores de Estados Unidos y Alemania pero finalmente transcurre en el Grand Café (Francia) en 1895. Temeroso por el momento, ignora las imperfecciones de la mágica proyección: fuertes latidos que son empatados con el sonido molesto del proyector, ojos ansiosos que igualan el rollo de filmico, saltan y se mueven. Esta unión consciente a partir de la falla, no solo permite constituir una primitiva sintaxis cinematográfica sino también la fe del espectador en el aparataje cinemático.

El aparato cinemático pone en el centro al espectador, sujeto inconsciente de deseo. La invención del cine, como menciona Comolli, no es más que la invención del espectador, “Los hermanos Lumière no inventaron nada más que eso. Por otra parte, todo estaba más o menos descubierto por mil inventores aquí y allá; todo, menos el espectador, ese ser social que se sustrae voluntariamente del espectáculo de la vida vivida, para aislarse, solo con otros, en una sala oscura”. (Comolli, 2007:290)

Recuperando lo que mencionaba al inicio, la clave es pensar en el momento constitutivo del cine en la modernidad. El deseo del espectador resulta un elemento indispensable para el éxito del cine. El cinematógrafo original lejos está de la perfección tecnológica, viene a completar la satisfacción de semejanza, ahora en movimiento, duplicación de la nueva ciudad moderna, del movimiento del capitalismo. Bazin retoma ese deseo que se basa en el deseo de semejanza en *Ontología de la imagen fotográfica* menciona:

De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material, sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. (Bazin, 2008, p. 03)

Comolli, por otro lado, señala que es un: “[...] deseo y necesidad de liberarse de sí mismo, deseo de ir a todas partes, deseo de ubicuidad de transformismo, de disfraz de carnaval”. Es como si el cine hubiese al aparecer, el cine tiene todo eso tras de sí. [...]. Ese sueño que los impulsaba a ir a una sala oscura para ver y celebrar, de ser necesario con espanto, el poder separado de una representación del mundo que fuera “como la vida misma” y no fuera la vida misma [...] (Comolli, 2010, pp. 69-70)

Más allá de la voluntad del espectador, las condiciones de la proyección de la película (segundo elemento del aparato cinemático), están configuradas de forma tal que, como establece Baudry, simulan el estado de sueño y en un estado de “regresión artificial”². Nos encontramos en la sala de cine a oscuras, inmóviles, con ciertos sentidos apagados, regidos por un código de creencia (acercamiento producido por el deseo). La anulación de tres sentidos (tacto, gusto y olfato) en términos de Bettetini está prevista en el mismo texto y se completa a través de una prótesis simbólica que compensa la falta de acción permitiéndole ingresar a lugares excluidos en las posibilidades naturales.

El cine nace de una simulación movida por el deseo donde la diferencia ha sido borrada, suturada por el espectador. “Diferencias indispensables para que se cree la ilusión de continuidad, de paso continuo (movimiento, tiempo)” (Baudry, 1974, pp. 58-59). El acercamiento de la diferencia estará a cargo del sujeto, que sin hacerse cargo conscientemente de

su rol en el proceso, acerca la narración tanto en términos de sintaxis fílmica como en el nivel de la historia. La continuidad entonces queda en manos del espectador.

Más allá de la presencia del sujeto como instancia discursiva y generador de sentido, es importante destacar el juego de ausencias que se establecen en su interior. Metz por su parte se encarga de hablar del ausente, ya no a través de las condiciones de proyección sino de la “técnica de lo imaginario”, que se erige en algo que no está allí, en un ausente que gira en torno al soporte fotográfico, en el juego de la puesta en escena que sobrepasa la realidad. La instancia del espejo de Lacan, donde el niño por primera vez percibe su cuerpo y constituye su yo diferenciado de la imagen de la madre, ha sido tomada tanto como Metz como por Baudry para conceptualizar el cine moderno:

La fundamental añagaza del Yo, la marca duradera del espejo que *aliena al hombre a través de su propio reflejo*, que lo convierte en doble de su doble, la subterránea persistencia de la relación exclusiva con la madre, el deseo como puro efecto de *carencia* y anhelo sin fin, el núcleo inicial del inconsciente (rechazo original). Cómo dudar de que todo esto no se reactive con los juegos de ese otro espejo constituido por la pantalla cinematográfica, en tal aspecto un auténtico postizo psíquico, una prótesis de nuestros miembros originalmente disyuntados. (Metz, 2001, p. 20) (la cursiva es mía).

Un constante juego de reflejos estructura lo cinemático, juego de reflejos que se aloja en el mismo mecanismo de funcionamiento del dispositivo de captura (cámara, juego de óptica) y reproducción (proyector): la pantalla que refleja al sujeto viéndose percibir (mas nunca a él mismo), la puesta en escena que nos devuelve nuestra propia mirada, nuestra propia posición en el mundo (reflejo espectral). Juego de presencias que reflejan la ausencia, lo oculto en lo visible; de realidad y sueño; de espacio-tiempo que se oculta entre mi Yo y la negación del mismo. Juego del doble saber, de saberse doble: “En suma, el espectador se identifica a *sí mismo* como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*.” (Metz, 2001, p. 65)

En este punto podemos percibir los aspectos ideológicos del cine que se vale de la psicología del sujeto moderno –y éste a la vez ha aprovechado la propia dispersión del cine para ocultar el encuentro consigo mismo– para asegurar su éxito.

1.2 Un monstruo perspicaz: cine e ideología

El cine surge en un mundo en pleno auge de la industrialización y el avance del capital. El progreso de la industria se ve reflejado en grandes hitos como la invención de la máquina de vapor, una de las más importantes innovaciones de la Revolución industrial. Dada la desmedida “evolución” industrial lo que se podía concebir como un pensamiento relacionado a lo rural (tranquilidad, artesanía, control propio del trabajo, oficios, etc.) se ve casi suprimido por el pensamiento industrial. Lo primordial en la modernidad es la produc-

ción, ya no existe un criterio del trabajador por sobre la materia prima: es la materia prima junto con la máquina quien comienza a dominar al hombre.

El capitalismo fue un fenómeno mundial a finales del siglo XIX, en 1850 sólo existía en Inglaterra y en Francia (el 10% de la población mundial trabajaba en el marco de producción). Nace un nuevo método de organización industrial que estructuraría la vida y caracterizaría la alienación moderna: el taylorismo. El objeto de la nueva metodología era aumentar la productividad y evitar el control que el obrero podía tener en los tiempos de producción, provocando una baja en los costos de producción porque significa una reducción de los salarios, muchas empresas, para estimular el volumen de trabajo disminuyen el salario pagado por cada pieza. El trabajador comienza a ser despojado de sí mismo y a fusionarse con la máquina, la mente se separa del cuerpo, una suerte de cyborg zombie que cumple los cometidos de su amo: producir.

La modernidad trae entonces una nueva experiencia, de lo fijo se pasa a lo dinámico, de lo estático al movimiento, no sólo en el trabajo sino también en la vida diaria y el individuo. La vorágine productiva traspasa por ósmosis a la ciudad, las condiciones de infraestructura cambian, la calle comienza a nacer, el espacio reproduce la velocidad, el movimiento se sobrepasa a sí mismo, se vuelve histérico. “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformaciones de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”. (Berman, 1991, p. 01)

El arte, por su parte, muta por completo con la llegada del capitalismo, el artista por primera vez se ve abolido del vínculo con su mecenas, se encuentra sólo en el mundo, despojado de una mirada segunda que lo aprisiona pero también lo contiene. Justamente bajo estas condiciones capitalistas, según Lunn, “el arte se ha convertido en gran medida en una forma del trabajo alienado a través de su reducción casi total a la calidad de una mercancía en el lugar del mercado [...] Su creación ha dejado de ser un proceso en que el artista desarrolla el yo y humaniza la naturaleza para convertirse en un medio de mera existencia física”. (Lunn, 1986, p. 25)

El capital continúa su expansión, el proyecto ideológico capitalista domina el mundo y el trabajador se ve asechado por la rueda de montaje, que nos remite a *Tiempos Modernos*³ donde la alienación se pone en escena en un momento diferido del hecho real, consciencia del inconsciente. La máquina, hermana menor del hombre, gatea y golpea a las clases dominantes, la hegemonía intenta amoldarla a su cometido. Entre los golpes y las caricias está la masa, confundida por el movimiento y la vorágine necesita dispersión mientras que el capital necesita legitimación, primeros parpadeos en la constelación del cine.

El movimiento comienza a alojarse no sólo en la ciudad a través del trazado urbano o la disposición móvil sino también a través de híbridos como el autómeta⁴. Dicho invento resulta particular dado que reproduce el movimiento a través de pequeños mecanismos, muchos de ellos imitan la forma humana, el deseo del hombre por ser atravesado por el movimiento en carne propia se ve reflejado en estos pequeños actos. Los artistas invocan lo dinámico fusionando su arte con la magia del artesano, esta unión representa otro relámpago en la constelación del cine.

El descubrimiento que precede las condiciones técnicas del cine es denominado persistencia retiniana, que se conocía con siglos de anterioridad. Los inventores no se interesan por

el movimiento hasta que su universo simbólico (atravesada del pensamiento, la constitución psicológica y los intereses ideológicos, etc.) los inclina a la necesidad de ello. En términos ideológicos se puede afirmar que el capitalismo encuentra un aliado perfecto en el cine (al menos en aquel *primer cine*), resulta una máquina que reproduce el movimiento que ya ha atravesado al sujeto, simula la misma lógica que la cadena de montaje y dispersa al espectador alienado. Baudry destaca el carácter ideológico de lo que él denomina aparato base mencionando que el cine está

[...] destinado a obtener un efecto ideológico preciso y necesario para la ideología dominante –crear una fantasmaticación del sujeto– [...] colabora con marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo. [...] La ideología de la representación como eje principal que orienta la concepción de la ‘creación’ estética y la especularización. (Baudry, 1974, p. 63)

El aparataje psicológico ya por un lado juega con el borramiento del sujeto retro trayéndolo a su encuentro primero con el yo (situación de debilidad, de confusión, de acercamiento de la diferencia). En ese mismo nivel se encuentra actuando la ideología, forzando al sujeto a ser atravesado por el movimiento, en su debilidad, en su sueño, en los brazos de su madre, le inyecta su propia lógica para reproducirla en todos los estados.

El cine se convierte en el elemento perfecto para cerrar la idea del dominio de lo visual: se convierte en un arte de masas que no requiere pertenecer a un círculo para acceder a ella y su entendimiento no requiere conocimientos previos (por ejemplo, no es necesario saber leer, hay que tener en cuenta la baja tasa de alfabetización durante el nacimiento del cine). El capital sabe y entiende que puede ser la vía principal de ejercer un sistema de dominación perfecto, extiende el dominio de la información por medio de la vista dado que el “75% de la información que ingresa en el cerebro lo hace desde los ojos” (Youngblood, 1970, p. 62). Hoy en día, ver es aceptado culturalmente como sinónimo de entender, la visión es garantía de realidad, de transparencia, de “entendimiento de mundo”, incluso las imágenes fotográficas o de video se toman como prueba fiel en el sistema de derecho. No obstante, ¿Qué sucede con los cambios de pensamiento en la posmodernidad? ¿La ideología sigue haciendo uso del cine? ¿Sigue teniendo la misma potencia y el mismo éxito? Suspenderé estas preguntas que responderé en el próximo apartado.

1.3 Monstruo de tres cabezas, definiciones y contrastes

En su texto *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (1969), Pino Solanas y Octavio Getino realizaban una taxonomía de 3 cines puntuales que coexisten y no necesariamente se dan de forma pura. El texto fue escrito basándose no solo en la ideología puntual de los autores vinculados a la izquierda, sino también en las experiencias del Grupo de Liberación de la exhibición del film propio *La hora de los hornos* (1968), proyectándolo de forma clandestina en sindicatos, universidades y fábricas.

Un primer momento del cine, de carácter industrial, aliado con el espectáculo y el entretenimiento es distribuido internacional y comercialmente, como la cinta taylorista:

[...] Como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. La inserción del cine en los modelos americanos, aunque solo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra [...] el hombre solo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, solo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla. (Solanas-Getino, 1968, p. 06)

La evolución se constituye torcida, el capital fuerza el ocultamiento del dispositivo, construye un molde psicológico triádico (alienación-fetichismo-deseo), el aparato base encaja, el artificio gusta, el cine emprende su marcha hacia el espectáculo. A nivel de la praxis este modelo se identifica con el cine de Hollywood de carácter dispersivo. Contrario a esta figura existen otros films que se presentan como particulares y los autores no desarrollan, son cines que resistieron, cines de presentación (contrarios a los de representación como paradigma occidental), de generación de imágenes mentales, de un espectador participante, es el caso del cine soviético que a través de ideas innovadoras en el montaje (Eisenstein, Pudovkin, Kulechov) pretendieron romper dicha estructura lineal (montaje dialéctico), pero, por motivos que no analizaré, no resistieron el duro embate del capital, como si el dispositivo mismo ya estuviera empapado por la maldición capitalista de dominar la mirada, constituyendo una paradoja con el mensaje que se transmitía.

Getino y Solanas advierten no sólo un mando ideológico del cine de espectáculo sino también desde los aspectos de la producción, donde el mismo cine estadounidense impone sus modelos técnicos para retroalimentar el capital financiero. Resulta evidente en los procesos actuales desde el rodaje (cámara, equipo de sonido, material virgen, etc.), los procesos de post producción (normas y estándares de trabajo de procesos en la cadena de post, islas que se ajustan a esos modelos, etc.) y hasta la proyección (salas habilitadas que deben cumplir requisitos técnicos de sonido e imagen, posición de butacas, etc.) donde estamos regidos por normas provenientes de Estados Unidos.

Por otro lado, un segundo cine está más vinculado ya no tanto a un carácter espectral sino a un cine que, sin emanciparse por completo de sus orígenes, se constituye como arte conectada con la noción de autor. La característica de este cine está ligada a una imagen que no se ancla como un algo simbólico-liso que se revela por la proyección al momento de la espectación, sino más bien que apela al dispositivo aprovechando su carencia, como imaginario mismo, como reflejo en una imagen diferendo algo que no está allí, jugando con su carácter representativo. La denominación inscrita en la modernidad como “cine de autor” se ha caracterizado teniendo presente la firma del artista, genio moderno cuya mirada de mundo que no pretende ser encubierta sino más bien puesta en crisis a través del film. Las películas dentro de esta categoría tienden a poner en duda la verdad de la visión, deslizan los significados entre las imágenes significantes apelando a las significaciones mentales, a los significados revelados: “Este segundo cine significa un evidente

progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural”. (Solanas-Getino, 1969, p. 07)

Cuando el segundo cine comienza a tomar envión olvida y niega su origen como espectáculo de feria, intenta competir con el primer cine, romper sus estructuras. Sin embargo, encuentra la imposibilidad en el sistema mismo, no puede romper lo que lo mantiene con vida, ni atacarlo con las mismas armas que él mismo diseñó.

El tercer cine, impulsado por el Grupo Cine Liberación a finales de los años 1960, aborda una nueva forma de ver el cine en el seno de la posmodernidad. Los autores realizan la taxonomía mencionada para llegar a la conclusión de que resulta imposible mantener la estructura del aparato cinematográfico desde su captura hasta su distribución. Finalmente, rescatan un nuevo modo de cine, donde el espectador disperso e inmóvil en su butaca pasa a ser actor:

[...] El film es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades [...] Importan [...] las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia. Las experiencias por nosotros recogidas, las conclusiones, tienen un valor relativo: sirven en la medida que sean útiles al presente y al futuro de la liberación que son ustedes, para que ustedes lo continúen. (Getino-Solanas, 1969, p. 18)

Pero este cambio de pensamiento en los autores es un particular que se actualiza en un quiebre del paradigma moderno. Anteriormente la categoría temporal reinaba pero ahora el tiempo se suspende, se agrieta y el cine que se levantaba sobre esa cuarta dimensión entra en crisis. El espacio posmoderno, la hiperrealidad, empiezan a incomodar al espectador en su butaca, que ya no puede contenerlo.

2. Espejo plástico, cine posmoderno y simulación

Una vez revisado el concepto de cine moderno, su esqueleto en forma de espectador y su éter en forma de ideología, es importante recuperar las nuevas formas posmodernas de narrar y sumergirse en los nuevos soportes e hibridaciones hipermediáticas.

Llegada la posmodernidad, el espectáculo transforma la realidad en plástico, el espectador cinematográfico se encuentra algo desilusionado, “todo parece programado para la desilusión del espectador, a quien no se le deja más constatación que la de ese exceso de cine que pone fin a toda ilusión cinematográfica” (Youngblood, 1970, p. 85). El cine ya no representa ni juega con la representación. Más bien, a partir del avance de la técnica, la ilusión que lo constituía se quiebra, el hechizo que nos hacía construir desde la diferencia se rompe. A través de los *motion graphics* y los efectos especiales la imagen sintética “hiperrepresenta” la realidad, falsa pretensión de un imaginario implantado, una prótesis que ya no puede cumplir una función simbólica sino más bien simular la muerte de la muerte misma, falso imaginario que fuera de nosotros no logra nuestra identificación. En términos de Baudrillard:

La ilusión se marchó en proporción a esa tecnicidad, a esa eficiencia cinematográfica. El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un mundo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible. No hay blanco, no hay vacío, no hay elipsis, no hay silencio; como no los hay en la televisión, con la cual el cine se confunde de una manera creciente a medida que sus imágenes pierden especificidad. [...] Cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión. (Baudrillard, 2006, p. 14)

La cultura del simulacro posmoderna reproduce la condición de imposibilidad del sujeto: el arte simula, la vida simula, la política simula, el capital se erige frente a estas fantasmagorías. El sujeto queda separado, escindido con la relación que lo unía al objeto moderno, su unidad es sólo una ficción del lenguaje. El sujeto, despojado de la relación, tironea para no convertirse en un objeto más. Por otro lado, el objeto no puede (ni quiere) restituir al sujeto a la relación que los unía puesto que no existe, es una simulación vacía:

Todo esto, compatible con el hambre única en la historia de los consumidores de un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo, apetito de pseudo acontecimientos y espectáculos. Para tales objetos podemos reservar la concepción de Platón del simulacro, la copia idéntica de la que jamás ha existido un original. (Jameson, 1996, p. 62)

El objeto escindido del sujeto es puesto en el centro de la escena, la mirada no nos es devuelta, el film pasa en la sala vacía, se atrofia la visión por el cine de espectáculo. Como un niño que podía ver las auras⁵ en un pasado pero que ahora sólo ve espacio vacío, el cine se vuelve un artificio sin sentido (trascendente) para el espectador actual. La capacidad se reduce a una instancia dispersiva que responde al mero entretenimiento, los paisajes son bellos, la técnica hermosa, la definición cada vez más elevada y el arte comienza a ocupar un lugar de belleza, el arte parece volver al péndulo del mito del eterno retorno mimético, a la transparencia de la representación que las vanguardias negaban. El cine comercial pareciera ganar la batalla, destruye el espejo, lo vuelve plástico, el reflejo es difuso y se confunde con el objeto, espectador que pierde la habilidad que había despertado con un segundo cine. La potencia constitutiva, el arte en movimiento de masas, perece, el segundo cine se convierte en un arte de élites especializadas, se institucionaliza cerrándose en festivales y ciclos, se emparenta con las artes plásticas, con los conceptos meta textuales que necesitan explicar la obra desde la justificación más que por la experiencia misma (tanto espectacular como autoral). A partir de la lógica del simulacro se achata la imagen, se vuelve televisiva:

Al transformar antiguas realidades en imágenes televisivas, hace algo más que limitarse a repetir la lógica del capitalismo tardío; la refuerza y la intensifica. Los grupos políticos que pretenden intervenir activamente en la historia y modificar lo que de otro modo sería una actitud pasiva no pueden sino lamentar y censurar una forma cultural de adicción a la imagen que

con la transformación de su pasado en espejismos visuales, estereotipos o textos, impide de hecho todo sentido práctico del futuro y del proyecto colectivo. (Jameson, 1996, p. 64)

El espectador moderno ha muerto, un nuevo espectador surge, espectador que al igual que el cine posmoderno busca restituirse en el mundo, formar parte, cartografiarse a sí mismo⁶. El capital actúa en consecuencia, intenta amoldarse a esa nueva lógica, se adelanta a producir nuevos medios participativos asegurándose la reproducción de sí mismo. ¿Cómo reaccionar ante un enemigo que nos ha dado una máscara para que nos disfrazemos de él mismo? Imagen terrorista.

El sujeto ahora activa directamente los textos, así como el cine fue en sus inicios masivo internet también lo es (¿primer internet?), ahora queda aprovechar la grieta encontrando la brecha.

2.1 El aparato cinematográfico como imposibilidad, narraciones en el ciberespacio

En la posmodernidad, entran en crisis las narrativas clásicas lineales que se basan en una forma de leer centrada en una estructura dramática que privilegia, mediante estas tensiones y distensiones, un conflicto central.

Como analizamos anteriormente, los nuevos modos de ver surgen de una tensión dialéctica entre pensamiento (psicología del espectador) e ideología que son impulsados y a la vez impulsan nuevas tecnologías. Estos procesos no pueden separarse tan fácilmente ya que uno es eco del otro, tienden a cruzarse y reforzar sus lógicas mutuamente en un complejo entramado. La tecnología, por ejemplo, puede resultar impulsada en un primer momento por la ideología; sin embargo, el sujeto puede apropiarse de esta primera para producir cambios significantes y paulatinos de pensamiento a través de su propia ideología.

La linealidad clásica cambia a partir de la lectura de corte postestructuralista, el análisis de la narrativa da un giro en tanto la narración ya no está encadenada al mero análisis lingüístico de corte cientificista. Umberto Eco analiza una nueva forma de ver el relato donde se necesita la “interpretación cooperativa en el texto narrativo” (Lector in Fabula). El texto no es algo que está allí en el mundo independiente del lector, sino que precisa de un sujeto que lo actualice, que lo active, que le dé vida: un sujeto de la enunciación. “En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto. Por dos razones. La primera no se refiere solo a los objetos lingüísticos que hemos convenido en definir como textos, sino también a cualquier mensaje, incluidas las oraciones y los términos aislados. Una expresión sigue siendo un mero *jlatus vocis* mientras no se la pone en correlación, por referencia a determinado código, con su contenido establecido por convención: en este sentido, el destinatario se postula siempre como el operador (no necesariamente empírico) capaz, por decirlo así, de abrir el diccionario a cada palabra que encuentra y de recurrir a una serie de reglas sintácticas preexistentes con el fin de reconocer las funciones recíprocas de los términos en el contexto de la oración”. (Eco, 1993, p. 74)

La narrativa cobra un nuevo sentido, amplía sus horizontes, ¿Pero qué sucede con el autor de estos nuevos textos abiertos? ¿Cuál es el alcance de la obra? Barthes y Foucault agregan

a la fórmula la figura del autor resaltando la necesaria desaparición o muerte del autor contemporáneo.

Para Barthes el autor es una categoría moderna, que está relacionada con la entrega de la firma como marca del genio y tiene que desaparecer para que exista el lector como agente reconstructor. El autor estaría conectado con la relación de prestigio “visible” que responde a valores antiguos y que, además, escribe ideas que le son ajenas a él, pertenecen a la cultura, a la ideología, a los textos que lo atraviesan. Sería una suerte de mago, de conjurador que invoca diferentes textos y los fusiona en una nueva dimensión. Dentro del capitalismo tardío el autor sigue teniendo presencia, contradictoriamente, en tanto contribuye a reproducir el capital, a lucrar bajo un nombre, lo que Barthes denomina “imperio del autor”. Foucault, en tanto, arguye que el autor y la obra no son categorías fijas, sino que el autor es una especificidad, así como el sujeto, y no tiene una descripción definida. Dicha figura surge en el momento de individualización de la historia de las ideas. Para que el autor deje de existir, es indispensable concebirlo como algo que no se identifica con una exterioridad, la escritura es un juego que va más allá del autor y va más allá de las reglas que él mismo puede controlar. El autor no es responsable de sus textos ya que opera mediado por lo que se denomina transdiscursividad.

Estas nuevas ideas no serán mera casualidad: una revolución tecnológica que conecta nuevos dispositivos como la televisión están en pleno crecimiento. El texto posmoderno, revalorizado por Barthes como un algo no computable ni reducido a las jerarquías genéricas de la “buena literatura”, “dilatatorio respecto del significado” se ubica dentro de la categoría espacial (posmoderna), oponiéndose a la temporalidad (moderna). La narrativa, por extensión, reproduce la espacialidad, explota en infinitos fragmentos, en infinitos lexias o scriptons renunciando a cualquier tipo de jerarquía. El sujeto tiene como voluntad “cartografiar” el relato, “linkear” (vincular), activando los elementos constitutivos del conjunto para formar una historia, a este tipo de texto se lo denomina hipertextualidad. Se crea entonces un texto con límites difusos y que como afirmaría Derrida, se desbordaría sin cesar. Cuando Ted Nelson usó por primera vez el término “hipertexto”, apuntaba a un texto que pudiera ser leído a base de las elecciones del lector sin seguir la propuesta del escritor, valioso por su “dinamismo, indeterminabilidad, transitoriedad, maniobrabilidad y funcionamiento del texto (en función al usuario)” (Vilariño Picos-González 1996, p. 20). Este nuevo texto entonces permitiría una manera distinta de leer

[...] si el texto en formato de código permite dos maneras básicas de lectura homolineal (siguiendo linealmente las rutas prefijadas) y la lectura heterolineal (o tmesis), la estructura hipertextual, que radica en la existencia de nodos y enlaces, sólo permitirá una de esas lecturas: la lectura hiperlineal, estos es, la improvisada selección de rutas en una estructura de red. (Aarseth, 2006, p. 96)

Por otro lado, el surgimiento de las tecnologías que materializan esta noción de hipertexto no resultan algo meramente casual. Con la llegada de la computadora las narrativas entran en un ciberespacio que posibilita cumplir los sueños hipertextuales a través de internet. Podemos afirmar que en el mundo posmoderno las narraciones han cambiado, Janet Mu-

rray se ha encargado de dar cuenta de las características de las mismas, sin entrar en la interesante teoría que desarrolla me interesa mencionar dos formas que han adoptado las estructuras narrativas digitales.

La estructura laberíntica se relaciona con la narrativa clásica de los cuentos de hadas: “Su atractivo como historia y estructura de juego perdura porque deriva de la combinación de un problema cognitivo (encontrar el camino) con una motivación emocional simbólica (enfrentarse a lo desconocido y terrible)” (Murray, 1999, pp. 143-145). Cuando trasladamos este tipo de historia a la computadora encontramos, por ejemplo, videojuegos donde el propio jugador encarnará un personaje y dependiendo del camino que elija alterará la narración, los mismos resultan “inmersivos” es decir, sumergen al jugador en una nueva realidad, anulando lo que hay a su alrededor y llegando a identificar su persona por el personaje que está manejando.

La estructura rizomática se asemeja más a la narrativa hipertextual donde, al igual que el rizoma Deleuziano, la narración está dada en forma de raíz y cada núcleo narrativo puede estar conectado con cualquier otro. Para algunos teóricos esta forma puede resultar una experiencia frustrante para su lectura al no haber una “jerarquía”. Otro desafío para la experiencia rizomática es encontrar un soporte que la contenga ya que se ha encontrado que su lectura infinita “es la clave de su naturaleza tranquilizadora”. (Murray, 1999, p. 147) Finalmente, las historias multilíneas han demostrado hasta el momento ganar la carrera al combinar los elementos positivos de ambas formas, por un lado podemos trazar cierta linealidad pero haciendo uso de varias líneas que no se organizan de una forma jerárquica:

Este formato es tranquilizador para tratar un hecho conflictivo porque deja mucho espacio para expresar emociones opuestas. Nos permite dispersar reacciones complejas e intensas en muchas líneas derivadas para no tener que sentir de golpe todo el peso de la tristeza. La historia electrónica multilínea logra una forma dramática coherente convirtiendo nuestro miedo en una estructura de exploración y descubrimiento. (Murray, 1999, pp. 147-149)

La investigación de los autores mencionados deja en evidencia la imposibilidad del aparato cinematográfico de satisfacer la inquietud del espectador posmoderno.

3. Vientos de cambio, hacia un cuarto cine

Teniendo en cuenta lo que se ha visto hasta el momento podemos afirmar que el mundo actual que conocemos es producto de numerosos cambios. Los espectadores modernos mutaron y se han apropiado de una nueva lógica digital. Las series televisivas, en un movimiento lúdico, se han acercado más a los videojuegos desarrollando tramas multilíneas más asemejadas a este último (gammification*):

Por otro lado, series televisivas como *Lost* o *The Wire* (Simon, HBO, 2002-2008) y films tan populares como *Matrix* (Wachowski, 1999-2003), *Avatar*

(Cameron, 2009) y la reciente *Origen* (Nolan, 2010) tienen en común que parecen invitar al espectador a explorar un mundo narrativo, más que a descubrir la resolución progresiva de una trama concreta [...] En la narrativa popular contemporánea, cada vez tiene más peso un tipo de experiencia narrativa diferente: la experiencia inmersiva de exploración de un mundo [...] Encontramos aquí también conexiones interesantes con los juegos y, sobre todo, con los videojuegos, ya que estos más que contar historias ofrecen a los usuarios experiencias de descubrimiento y adaptación a mundos desconocidos. (Pérez, 2012, p. 07)

No debemos tomar esta noción de nuevo espectador/usuario como una solución a todos los males posmodernos ni como a un sujeto superador de la modernidad. Como fue desarrollado varios teóricos mencionan la cooperación (carácter interactivo) en las formas artísticas, donde el significado se completa por el mismo espectador, o incluso se trazan determinados trayectos mentales mediante operaciones intelectuales. El espectador del primer cine (relacionado con el *Star System*⁹), “[...] estaba obsesionado y trataba de emular el cuerpo de la estrella, al usuario del ordenador se le exige seguir la trayectoria mental del diseñador de los nuevos medios” (Manovich, 2001, p. 61). En la lógica cooperativa del dispositivo duerme una potencia mucho más profunda: activar, mover, puede ser un motor de cambio, pero también en el movimiento mismo podemos perdernos en una vorágine dispersiva. La solución se encuentra en el dispositivo, en nuestras narices, pero también se encuentra, como siempre, un contrapeso del cual la ideología hace uso. Como el cine alguna vez fue una herramienta para el cambio y luego terminó siendo (como mencionamos antes) un primer o un segundo cine, lo mismo puede pensarse con los (no tan nuevos) nuevos medios. Varios autores señalan esto con preocupación, los nuevos medios sigue amoldándose a la lógica del capitalismo tardío. La tecnología pareciera moverse en la dialéctica control/libertad, según Marshall “entender la cibernética nos permite comprender cómo el tipo de interactividad que proponen los ordenadores (que trabajan con el modelo cibernético) se basa en integrar a la persona dentro de los objetivos del sistema y conservar la información de su actividad. La cultura de los nuevos medios implica vivir en este mundo cibernético del control o, como mínimo, potencialmente controlable. (Marshall, 2004, p. 19).

El juego de la ideología posmoderna pareciera no respetar la ley principal de la actividad lúdica: acatar las reglas. La ideología pretende imponer el universo de sus reglas a los jugadores que sin su consenso juegan al juego virtual en lo real. Es indispensable reconocer la condición de posibilidad que nos ofrece la ciber-jugada, aceptando la existencia de sus reglas y ganando la partida desde dentro, la victoria no puede ser negada en el campo de juego. Luego de este análisis cabe preguntarse cuál es el papel del cine en la era de la muerte de éste. Resulta escandaloso pensar que en realidad el cine ha muerto desde hace tiempo, la palabra cine incluso ya no puede dar cuenta de sí misma en el mundo digital. El cine ya no remite al cinematógrafo ni al mundo analógico del material filmico. Estamos en presencia constante de un código binario que se expande por contagio a todas las disciplinas artísticas. Cine de ficción y documental tienen el mismo origen, nacen como dice Comolli como el cine monstruo. El desarrollo del documental, aunque silencioso, ha pisado fuerte en cuan-

to a los cambios ideológicos y de pensamiento en el mundo, a diferencia de la ficción no teme enunciar sus protestas ni necesita desplazarlas silenciosamente a modo de subtextos. El uso de la tecnología por parte de los documentalistas siempre tendió a la experimentación de nuevos dispositivos, por cuestiones de accesibilidad y comodidad en los procesos de rodaje y post producción, el documental tiene una trayectoria con los medios digitales mayor que la ficción. Asimismo las exigencias en cuanto a técnica, que muchas veces terminan representando las ideas de Baudrillard del arte posmoderno como simulacro vacío, ha sido menor en el documental que se interesa más en reflejar su pretensión de verdad a través de modalidades variables¹⁰ que entretener (primer cine) o transmitir mensajes a través de subtextos inscriptos en una gramática más compleja (segundo cine). La noción de tercer cine que surge en el documental posmoderno como una manifestación de los cambios que desarrolló, *La hora de los hornos* (1968) del Grupo Cine de Liberación ya contempla la necesidad de exceder la sala de cine y abrir el debate luego de la proyección. La clandestinidad y anonimato caracterizan el momento de la espectación, sin embargo, el film sigue siendo disparado desde el dispositivo mismo del cine, la inmovilidad e inacción del espectador se encuentran liberadas al final de la proyección, el dispositivo cae por su propio peso. Aunque en diferentes contextos, esa clandestinidad y anonimato que producían tal excitación en el momento de la proyección del tercer cine, hoy se encuentran en nuestras vidas cotidianas, el Ello¹¹ freudiano que surge a través de los avatares en las redes sociales, usuarios de videojuegos, etc. vuelven a ponernos en un status de clandestinidad en un mundo virtual que nos ofrece la posibilidad de encontrar una brecha, los documentalistas nuevamente reinventan su posición en el mundo a través de nuevos materiales denominados webdocs. Su origen data de la televisión,

Entre los más destacados, se encuentran algunas aplicaciones interactivas desarrolladas por la BBC, que permitían escoger entre dos narraciones – con dos niveles distintos de dificultad–, así como responder a preguntas relacionadas con el contenido del documental. Aplicaciones de este tipo, que se ofrecían a través de algunas redes de televisión por cable o plataformas de satélite, se ofrecieron junto con algunas de las grandes series producidas por la Unidad de Historia Natural de la cadena británica, como, por ejemplo, *The Life of Mammals* (2002). En esta serie, los usuarios de la aplicación interactiva podían elegir, en cada programa, entre tres situaciones, cada una de las cuales les llevaba a diferentes contenidos (*Broadband Bananas*, 2002). (León-Negredo, 2014)

Lo primero que pensamos cuando alguien menciona la palabra webdocs es que está alojado en un sitio web. No obstante, esta noción es errada, ya que el texto digital debe contemplar un modo donde la activación que estará en manos de un usuario, en términos de Murray debe ser participativo (una de las características claves en las narraciones digitales). El grado de participación, en algunos casos, excederá el mero hecho virtual y se extenderá a la conformación del mismo texto donde los usuarios a modo colaborativo contribuyen con sus videos para conformar la historia. Al respecto se ha realizado ya una taxonomía de los distintos documentales que han surgido: “Aston y Gaudenzi (2012) distinguen cuatro

modos evolutivos del documental interactivo como género: conversacional (entre usuario y ordenador), hipertextual (navegación entre opciones predefinidas), participativo (los usuarios generan parte del contenido) y experiencial (exploración desde un determinado espacio físico)”. (León-Negredo, 2014)

Los documentales web cada vez más proporcionan mayores niveles de inmersión, “remezando”¹² ciertos elementos de artes que se han valido de la interactividad para crear sus obras, es el caso de los videojuegos. Por ejemplo el webdoc *Le Défi des bâtisseurs* (2012) hace uso de la cámara subjetiva explorando determinados espacios y recibiendo mensajes instantáneos en un submenú al igual que el género de videojuego denominado FPS (First Person Shooter)¹³ donde la exploración se da de igual manera y accedemos a misiones, mensajes de otros personajes, armas y características a través de submenús.

Nuevos vientos de cambio se aproximan, las nuevas formas documentales muestran una nueva cara de la expresión artística del entorno digital, un híbrido interesante entre cine, televisión y videojuegos. El webdoc acerca públicos disímiles: algunos nacidos en la pos-modernidad, otros que se incorporan al lenguaje digital; remite al primer momento del cine de masas donde el dispositivo tenía un gran alcance. Por lo tanto, los documentales en línea, se convierten en un formato que excede el mero entretenimiento restituyendo las consecuencias estéticas perdidas a partir de la participación interactiva.

Notas

1. Aunque resulte contradictorio seguir llamándolo cine
2. Todo el aparato cinematográfico se activa para provocar esta simulación: es en realidad una simulación de una condición de sujeto, una posición del sujeto, un sujeto y no la realidad” (Baudry, 1980:60)
3. Tiempos modernos (Modern Times) es un largometraje de 1936 escrito y dirigido, por Charles Chaplin, que fue también el actor principal. Esta película muestra un reflejo de las condiciones desesperadas de las cuales era víctima un empleado de la clase obrera en la época de la Gran depresión, en la visión dada por la película, por la eficiencia de la industrialización y la producción en cadena.
4. Autómata, del latín *automāta* y este del griego *αὐτόματος* *autómato*, ‘espontáneo’ o ‘con movimiento propio’. Según la RAE, ‘máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado’. Un equivalente tecnológico en la actualidad serían los robots autónomos. Si el robot es antropomorfo se conoce como androide.
5. En teorías metafísicas se afirma que los niños pueden ver las auras pero cuando comienzan a crecer dejan de verlas ya que se encuentran atravesados de la cultura y la falta de fe en la magia.
6. Esto explica también la tendencia del documental a la autoetnografía, el autorretrato y las formas de representación del cuerpo en el arte contemporáneo.
7. Palabras que utilizamos para describir grupos de objetos.
8. El sitio web oficial “gamification.org” define gamification como «El proceso de integrar los mecanismos de los juegos en entornos no lúdicos para conseguir más participación y fidelidad por parte del público, además de crear más diversión».

9. Era el sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo utilizado por los estudios de Hollywood en la denominada época dorada de Hollywood para asegurarse el éxito de sus películas.

10. Taxonomía que realiza Bill Nichols para analizar las diversas formas de representación documental: Expositiva, observacional, interactiva / participativa, reflexiva, poética y performativa.

11. El Ello es la parte primitiva, desorganizada e innata de la personalidad, cuyo único propósito es reducir la tensión creada por «pulsiones» primitivas relacionadas con el hambre, lo sexual, la agresión y los impulsos irracionales.

12. Remedación (remediation) que retoma el planteo de la convergencia de lenguajes y medios que se contaminan entre sí, yendo más allá de la contaminación e imbricación sino pensando en el diálogo que se genera entre los medios, en la interacción entre ellos que produce nuevos espacios híbridos. La remedación es definida para los autores como la “representación de un medio dentro de otro medio” (Bolter y Grusin, 2000, p. 45).

13. Los videojuegos de disparos en primera persona, también conocidos como FPS (siglas en inglés de First-Person Shooter), son un género de videojuegos y subgénero de los videojuegos de disparos en los que el jugador observa el mundo desde la perspectiva del personaje protagonista.

Bibliografía

Baudry, J. L. (1974). *Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Berman, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Comolli, J. L. (2007). *Ver y Poder*. Buenos Aires: Nueva librería.

Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.

Delany, P.; Landow, G.; Clément, J.; Aarseth, E.; Pajares Tosca, S.; Moulthrop, S.; Joyce, M.; Douglas, J.; Bolter, J. D. (2006). *Teoría del hipertexto, la literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco.

Eco, U. (1993). *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Jameson, F. (1998). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Valladolid: Trotta.

León, B. y Samuel, N. (2014). *Una nueva página para el viejo sueño interactivo*. Recuperado de: http://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1288&idioma=es_ES&id=2013102313530001&activo=6.do

Lunn, E. (1986) *Marxismo y modernismo*. México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge (MA): MIT Press.

- Marshall, D. (2004). *New Media Cultures*. Londres: Arnold Publishers.
- Metz, C. (2001) *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Murray, J. (1999). *Hamlet en la holocubierto*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, O. (2012). *Ludificación en la narrativa audiovisual contemporánea*. Recuperado de: http://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2012102312160001&activo=6.do
- Solanas-Getino (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. Recuperado en: <https://www.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-Pino-Solanas>.
- Stam, R. (1999). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.

Abstract: The article proposes a brief review on two essential aspects of modern cinema: psychology and ideology. Why do modern audiences go to cinema? Is it a need imposed by capitalism? Or It is maybe a psychological need that is satisfied by cinema? Nowadays film texts have new meanings given by posmodernism views and new technologies. Old audiences are changing. Facing new hypermedia narratives of postmodernism we may wonder what happens with those new audiences that fly the flag of text control in hypermedia and specially in webdocs (web documentaries). Besides, it is necessary to frame the webdoc considering it as a “new cinema” and analyzing them as a posible tool of change.

Key words: Webdocs - posmodernism - hipermedia - audience.

Resumo: O artigo propõe uma breve revisão que decompõe dois aspectos essenciais do aparato cinematográfico moderno: a psicologia e a ideologia. Que motiva ao espectador moderno a assistir a filmes? É uma necessidade imposta pelo capitalismo selvagem? O talvez uma necessidade psicológica que o cinema vem para remediar? Estes interrogantes respondem-se nos primeiros apartados do texto.

Hoje, o texto fílmico foi re-significado pelos novos modos de ver pós-modernos e consequentemente pelas novas tecnologias. O espectador atravessa câmbios, o último vestígio desta mutação foi analisado por Pino Solanas e Osvaldo Getino que reconhecem um novo espectador-ator nas projeções do documental *A hora dos fornos* (1968). Ante as novas narrativas hipertextuais da pós-modernidade, é preciso perguntar que acontece com os novos espectadores que estimulam o controle textual nos novos meios hipermediais, especialmente os webdocs. Também, é preciso enquadrar o webdoc como parte dos novos cinemas, analisando-os como possíveis ferramentas de mudança.

Palavras chave: webdocs - pós-modernidade - hipermeios - espectador.

El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina

Antonio Romero Zurita *

Resumen: El cine argentino tiene una historia marcada por el accionar de grandes cineastas. Fernando Birri es uno de ellos. Natal de Santa Fe, este cineasta propuso desde su obra una mirada ética y estética que permitió el auge de una identidad local y regional. Identidad que posteriormente se reproduce magníficamente en el llamado Tercer Cine y en la tradición del cine militante. La obra de Birri, analizada desde sus primeras películas, evidencia un eje conceptual adscrito a la contra hegemonía. En este sentido, la obra de Birri se devela desde un pensamiento cargado de un compromiso político hacia la transformación social.

Palabras claves: Fernando Birri - hegemonía - contra hegemonía - intelectual - cine - militante.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 114]

(*) Licenciado en Comunicación Social con mención en Desarrollo por la Universidad Politécnica Salesiana de Quito. Desde el 2014 estudiante de la Maestría de Cine Documental de la Universidad del Cine (FUC).

Introducción

El rol del intelectual en la conformación, ética y estética, del cine documental latinoamericano significa un antecedente importante para entender de mejor manera la producción audiovisual contemporánea y, en el caso de este estudio, la producción del documental militante en la Argentina.

Esta monografía tiene como tarea detallar un marco histórico que permita reflexionar sobre la prevalencia del pensamiento contra hegemónico en la obra de Fernando Birri y connotar, su ética y estética, como antecedente fundamental para la conformación del denominado Cine Militante.

Me propongo este análisis pues mi tema de tesis tiene por objeto reflexionar sobre lo ético, político e ideológico en el documental contemporáneo, particularmente en la producción de los documentalistas militantes y videoactivistas argentinos.

Me interesa reflexionar sobre la tradición que refiere la experiencia del cine intelectual, crítico y popular de Birri para poder, en algún sentido, relacionarlo con nociones ético,

políticas que determinen antecedentes para una pensar la prevalencia de la militancia documental en la actualidad.

Considero a Fernando Birri, referente en la historia del cine argentino, personaje a quien le debo gran admiración por su historia fílmica así como por su tradición académica. Sin lugar a dudas realizar un texto sobre su obra y pensamiento refiere un grado de valor sobre el rol del intelectual en la conformación de lenguajes y discursos políticos en la sociedad.

Desarrollo

El cine en América Latina se asentó, mayormente, en aquellos países cuya economía y desarrollo industrial permitió el crecimiento y florecimiento de la industria cinematográfica. Argentina, Brasil y México fueron los países que recibieron en el seno de su historia al dispositivo cinematográfico y llevarán, hasta la actualidad, la batuta en la producción audiovisual regional.

El cine en Argentina se produce muy tempranamente, a inicios del siglo XX, la intensa migración europea potenció la importación del novedoso cinematógrafo de los hermanos Lumiere al territorio argentino.

Hacia finales de la década de 1920, la Argentina tendría un desarrollo cinematográfico muy intenso y rápido. A partir de la década de los 30, debido a la necesidad de producir insumos técnicos y dado el auge del cine en el país fueron apareciendo las grandes productoras, que generaban, películas en forma ininterrumpida.

Los jóvenes estudios de cine argentinos tenían como objetivo emular a sus pares de Hollywood como sitio de filmación.

La década de los años 30 otorga importantes ejemplos de un cine destinado al consumo de las clases medias y altas. Caracterizado por la presencia de comedias livianas, protagonistas ingenuas y escenarios fastuosos el cine argentino daba lugar al llamado “cine de teléfonos blancos”.

Llegada la década de los 40 el cine empieza a vivir una transformación, esto en parte debido a la llegada de Perón al poder, situación que permitió que grandes sectores populares adquirieran por primera vez en la historia protagonismo en la vida política nacional y que la “Argentina invisible” hiciera su irrupción en el escenario social.

Para la década de los 50 el cine denominado moderno ya proponía antecedentes para la conformación del Nuevo Cine Argentino, movimiento que tendrá entre otros cineastas a Fernando Birri como protagonista. Al respecto, *Emilio Bernini* en su texto *La vía política del cine argentino*. (Bernini, 2001)

A partir de mediados de los años cincuenta, los cineastas dejan de mantener una serie de vínculos pautados por la producción industrial, y con ello asumen otro rol en relación con sus producciones y con la sociedad. (Bernini, 2001, 41)

Es importante referir, que este marco en la producción cinematográfica argentina, donde el realizador empieza a cuestionarse sobre los medios de producción cinematográficos propone, en algún sentido, un avance en la consideración del rol ético social del cine, como se vera mas adelante en el detalle de la obra de Birri.

Para continuar y completar en algún sentido esta breve reseña del cine argentino, la historia del cine documental tiene una historia no tan fastuosa ni acaudalada como su par de ficción en la Argentina. Pequeñas producciones, particularmente noticiosos y eventos históricos son escenario del cine de lo real cuya presencia no tendrá mayor auge previo a la década de los 50.

La edad de Oro del Cine, conocido de esta manera por la cantidad de películas producidas, es el reflejo de una generación de cineastas, con ciertas excepciones, productores de un cine de carácter neutro y funcional a la cultura dominante.

No es ingenuo pensar que el cine, al ser un *producto ideológico* (Comolli, 1971), particularmente el cine de ficción, a contribuido a la conformación de la cultura dominante y es parte protagónica del ejercicio de dominación a través de la reproducción del pensamiento hegemónico.

En este punto considero importante reflexionar acerca de la categoría hegemonía.

En este sentido, hegemonía como diría *Raymond Williams* en su texto *Literatura y Marxismo* (1997), es un vivo sistema de significados y valores sobre lo absoluto.

La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vivo sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen conformarse recíprocamente. Por lo tanto es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto... es una “cultura” pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la viva dominación y subordinación de clases particulares. (Williams, 1997, p. 131)

El pensamiento hegemónico presente, supone esta monografía, en las películas de la Edad De Oro del cine argentino, no solo por la técnica de los estudios cinematográficos, sino y sobre todo, por la visión estereotípica de Latinoamérica, ha conformado un imaginario social sobre la región, un lugar común de enunciación, un Latinoamérica folklórico vaciado de sentido.

Al respecto, la ideología capitalista se conforma de esta manera, gracias a la industria cultural que refiere el cine y a los campos de reproducción del pensamiento hegemónico, suponiendo a Latinoamérica como una porción sin historia, sin presente, ni ejercicio político. Una lamentable reducción de la basta diversidad latinoamericana.

En este contexto, Fernando Birri en la Argentina, Glauber Rocha en el Brasil y Sánchez Alea en Cuba, aparecen en la historia del cine latinoamericano rompiendo, de alguna manera con los cánones técnicos, éticos y estéticos del llamado cine hegemónico. Ellos comprendieron que la realidad de América Latina debía de tener una presencia real, realista y social en la producción cinematográfica.

En este sentido, este texto intentará, a continuación desarrollar una lectura crítica de la obra de Fernando Birri con el objeto de relacionar la categoría de contrahegemonía a su producción.

La obra de Birri, gestada a comienzo de la década de los 60, se desarrolla en un contexto político y social donde el pensamiento liberal y de izquierda polarizaba fuertemente con el conservadurismo reinante de la región. El clima de post guerra, los primeros años de la

revolución cubana, así como la influencia en términos artísticos del nuevo realismo italiano, conlleva a un cierto despertar intelectual en América Latina.

El cine de Fernando Birri, obra marcada por una impronta política, conjugó la débil tradición del cine crítico realista del país con las aspiraciones libertarias de muchos jóvenes cineastas de la época. (Bustos, 2006, p. 33)

El rol del intelectual en tiempo de transformación y de concienciación social, como bien se vivía en la década de los 60, se manifiesta en una enunciación cercana a los intereses de la clase obrera.

En este sentido, la labor creativa e intelectual de Birri, comprende su lugar dentro de la historia reciente de Latinoamérica y propone, sin manifestar explícitamente una simpatía por los procesos revolucionarios, un primer momento para repensar al Nuevo cine argentino, momento que tiene que ver con la toma de conciencia.

En la obra de Birri la huella realista potenciada desde la voz de los pobres y marginados, proyecta una cierta alineación de clase. El rol del intelectual, como lo señalaba Karl Mannheim en su texto sobre la *Intelligentsia*, parte desde la comprensión dinámica que genera el hecho de no tener una clase social y de buscar encontrar un lugar dentro de la sociedad que permita justificar el campo de la creación.

Se puede resumir las características esenciales de esta capa social como sigue. Es un conglomerado entre, pero no sobre, las clases. El miembro individual de la “intelligentsia” puede tener, y con frecuencia tiene, una orientación particular de clase y, en conflictos reales, puede alinearse con uno u otro partido político.

Además, sus elecciones individuales pueden tener la consistencia y las características de una posición de clase perfilada. (Mannheim, 1957, p. 155)

Birri personifica, en este sentido, la vanguardia del pensamiento intelectual que realiza cine en la Argentina.

El mismo que propone un rol ético del documental como texto político. Al respecto, se busca retratar la sociedad de la manera más real posible. Este hecho, que bien podría parecer más una opción estética, refleja en este sentido un compromiso ético proveniente de la lectura que propone la lucha de clases.

Los cineastas de los años sesenta son conscientes del uso del cine, de sus efectos sobre lo que va más allá de él, y son conscientes también de que esos efectos pueden ser producidos con deliberación. Fernando Birri es uno de los primeros de ellos en responder a una demanda implícita, a la que responderán a su vez los cineastas modernos, por la que el cine debe ofrecer saberes sobre la sociedad argentina. (Bernini, 2001, p. 41)

El hecho de construir un punto de vista divergente del oficial, reflexivo y a la vez confrontativo refleja la necesidad de fortalecer una identidad propia a partir del dispositivo documental. Siguiendo la lectura de *Bernini* en su texto *La vía política del cine argentino*, se evidencia en la obra del cineasta santafesino una necesidad de romper con los cánones hegemónicos de producción cinematográfica.

Tire Dié, y luego, *Los Inundados* se presentan así como síntesis de dos tendencias irreconciliables a lo largo de la historia, la de un cine falsamente popular o “populista” predominante, y la de aquella que surge en reacción, la del nuevo cine...El cineasta santafesino niega entonces la negación primera del nuevo cine, pero incluye el costado popular, y con ello, postula un tercer cine, aunque no tuviera ese nombre ni su sentido político: un cine

popular e intelectual, realista y crítico” (Bernini, 2001, p. 41). La obra de Birri expresa, es este sentido, un encuentro estético frente al estereotipo hegemónico de producción cinematográfica. La idea de representar la realidad latinoamericana, refleja la elección de un punto de vista que discurre de la habitual estética fastuosa propuesta por los estudios cinematográficos.

En *Tire Dié* (1960) se relata la convivencia de dos contextos radicalmente opuestos en Santa Fe, provincia de la Argentina. La evidente diferenciación de clases es ironizada desde un lugar de enunciación cercano a la voz del pueblo.

La miseria y la opulencia debaten en *Tire Die*, film de media hora, donde la encuesta es utilizada para generar un texto social cuyo interés es representar a los invisibles. La palabra del campesino, del pobre, de la mujer, del niño, forma parte de un mensaje crítico cuya reflexividad propone un rol ético político del cine. Al respecto, la visión política de Birri ocupa en gran medida su motivación como cineasta, ya que, a criterio propio, el documentalismo, debía innovar en los aspectos formales, promoviendo una acción política de denuncia de la desigualdad.

La impronta ética y estética de Birri, referida a un campo externo más que interno, donde los códigos sociales reflejan la injusticia, inequidad, pobreza y miseria desarrolla un cine con claros elementos contrahegemónicos. En este sentido y retomando a Williams.

En la practica la hegemonía... no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada.

Así mismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la practica. (Williams, p. 134)

El contenido que entrega Birri a la noción documental no solo se queda en confrontar a la noción de estudio; cercada por un imaginario folklorista del latinoamericano, sino que lo lleva a desarrollar un lenguaje, donde el audio y la imagen apuntan a un texto evidentemente político y cuestionador del estado de las cosas.

La enunciación crítica que si bien es cierto, no deja de ser ligera o poética, detalla el deseo del realizador de aportar, desde su especialidad intelectual, a las transformaciones sociales de la época, además de inconscientemente, proponer avances teóricos para la determinación del Cine Militante.

El hecho de brindar un punto de vista comprometido, ética y estéticamente, con las clases sociales, apertura un campo de acción cinematográfico, donde la necesidad de intervenir la realidad que es contada propone un gran campo cuestionador del modelo dominante y del cine tradicional.

Para finalizar, en alguna ocasión alguien le pregunto a Fernando Birri. ¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?. Ante lo cual contestó:

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del

subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida. (Birri, 1962)

Conclusión

El cine latinoamericano ha existido casi desde los inicios del cinematógrafo particularmente en países como Argentina y México. La historia del cine en esta región, concretamente aquel que se desarrolló a partir de la década de los 60, marca un punto divergente en el modo de producción cinematográfico donde no solo se propone una transformación en el complejo técnico sino además desde la enunciación social y el rol político del cine. Partiendo de esta relación, el cine latinoamericano, particularmente el documental, asume la responsabilidad histórica de alejarse del estereotipo hollywoodense de producción y construirse a si mismo desde un contexto propio.

En Argentina, la experiencia del cine documental se conforma dentro de un campo, donde la representación de la violencia, marginalidad y miseria proponen una enunciación política que participa de criterios; en algunos casos denunciante, en otros militante y revolucionario, los mismos que asumen un principio contra hegemónico para la realización. Fernando Birri fue de los primeros intelectuales que se propuso realizar un cine con un grado divergente. Es decir, un cine que contenga elementos propios en la conformación del mensaje, un cine que no discorra por los habituales lugares de enunciación de América Latina, un cine cuyo objeto no sea solamente entretener e informar, sino más que todo generar conciencia.

Considero que el cine de Birri habla desde un contexto donde la teoría de izquierda empieza a ocupar ciertos campos determinados por las artes. En este sentido, la comprensión de la lucha de clases, si bien no totalmente evidente en su obra, propone serios cuestionamientos al ejercicio histórico del cine mundial.

Creo que Fernando Birri, así como de otros grandes autores latinoamericanos, no lograron construir afinidad con las corrientes del cine soviético, del neorealismo italiano, del cinema verité, (campos abiertos a la experimentación, a la denuncia social y de frontalidad anti-industrial) que no lograron responder a las necesidades ético-políticas de los realizadores sudamericanos, quienes enuncian un campo de descolonización contextualizado en la realidad socio política de América Latina.

Sin embargo, considero que la misma noción intelectual y popular, si bien permite la generación de pensamiento crítico y evidencia la determinación de un campo de la sociedad, no alcanza para concretar los objetivos descolonizantes en las relaciones sociales, situación que es parte fundamental de la impronta del cine de Birri.

La conciencia de clase, límite constitución del rol del intelectual, será la única herramienta para la determinación de un campo político de acción revolucionaria.

Este marco, que si bien es cierto no es mencionado por Birri, tampoco tiene gran apego en el ejercicio político de su cine documental.

La realización de esta monografía me ha permitido valorar, en cierto sentido, los aportes de Birri respecto a la práctica documental. Considero importante comprender el rol

del intelectual no solo para la generación de conocimiento, sino además para facultar la convocatoria y convergencia de las nuevas generaciones en pro de la consecución de una tradición.

Al respecto, Pierre Bourdieu, en el Oficio del Sociólogo.

Las oposiciones en torno a las cuales se organiza las luchas [...] pueden, en última instancia, reducirse a la oposición entre los jóvenes, es decir, los recién llegados, los que acaban de entrar, y los viejos, los que están establecidos [...] estas oposiciones marcan finalmente la oposición entre edades y generaciones artísticas, es decir entre posiciones diferentes dentro del campo artístico. [...] El hecho de entrar en el juego de la producción, de existir intelectualmente, significa que uno hace época, y, al mismo tiempo, remite al pasado a todos aquellos que también hicieron época en su momento. (Bourdieu, 1990, p. 138)

La tradición social que funda Birri potencia un legado que es heredado por todos los movimientos de cine militante argentino hasta la actualidad.

El reflejo de las nuevas generaciones, quienes relacionan, el pasado con el presente configuran lo que Raymond Williams denomina *tradición de orden selectiva* (Williams, 1997). Una visión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente pre configurado, que resulta entonces poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación social (Williams, 1997)

En este sentido el aporte de la historia del cine de Fernando Birri se evidencia en la conformación de una lectura de continuidad y ruptura en el interior del campocinematográfico argentino, donde la formación cultural de un movimiento cinematográfico emergente se manifiesta en la gestación de nuevos imaginarios sociales del arte y la política.

En el caso del campo cinematográfico las posteriores experiencias de Cine Liberación y Cine de la Base en los años 70, y de los videoactivistas argentinos, Alavio Films, Contraimagen, Cine Insurgente, a partir de los 90 y principios del siglo XXI detallan un conjunto de valores estéticos y éticos, culturales e ideológicos vinculados a la interpretación intelectual de Fernando Birri.

Bibliografía

- Bernini, E. (2001). "La vía política del cine argentino". *Kilometro 111*, Ensayos sobre cine, N. 2. Buenos Aires.
- Comolli, J-L. (1971). *Técnica e Ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, Buenos Aires: La Crujía.
- Bourdieu, P. (1990). "La metamorfosis de los gustos", en Bourdieu, P. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- Mannheim, K. (1957). *Ensayos de Sociología de la Cultura*. Madrid: Aguilar.

Birri, F. (1962). *Cine y Subdesarrollo*. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/47574559/FERNANDO-BIRRI-Cine-y-Subdesarrollo>

Abstract: Fernando Birri is a film maker and theorist. He is considered by many to be the father of the new Latin American cinema. Birri was born in Santa Fe, Argentina. He proposed from his work and ethic and aesthetic approach that allowed the raise of a local and regional identity. That identity is reproduced afterwards in the Third cinema and in the activist cinema tradition. Birri's work, analyzed from his first films, shows a conceptual axe alined with the anti hegemony. In this sense, the work of Birri is revealed from a thought loaded with political commitment to social transformation.

Key words: Fernando Birri - hegemony - non-hegemony - intelectual - cinema - activist.

Resumo: O cinema argentino tem uma historia marcada pela atuação de grandes cineastas. Fernando Birri é um deles. Nascido em Santa Fé, este cineasta propôs desde sua obra uma mirada ética e estética que permitiu o auge de uma identidade local e regional. Identidade que depois se reproduz no denominado Terceiro Cinema e na tradição do cinema militante. A obra de Birri, analisada desde seus primeiros filmes, evidencia um eixo conceitual aderido à contra hegemonia. Neste sentido, a obra de Birri revela-se desde um pensamento carregado de um compromisso político até a transformação social.

Palavras chave: Fernando Birri - hegemonia - contra-hegemonia - intelectual - cinema - militante.

El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos

Maria A. Sifontes *

Resumen: El presente artículo hace el análisis de la puesta en escena del cuerpo del realizador y el manejo de los soportes tecnológicos como intervención en la construcción de la imagen y el discurso en cuatro obras audiovisuales realizadas por artistas venezolanos: *A propósito de la luz tropical*, *Homenaje a Armando Reverón* (1978) de Diego Rísquez; *Bolívar, sinfonía tropical* (1980) de Diego Rísquez; *Que en Pez descansa* (1986) de Nela Ochoa y *TV Documental* (2005) de Alexander Apóstol. El punto de partida es un breve recorrido histórico de la práctica del performance en los años 60 en un arte vivo y la influencia del video. Los artistas comenzaron a experimentar nuevos modos de expresión desde el espacio íntimo y pensamiento subjetivo. El uso de los soportes permitió nuevas tendencias y modos de representación, desencadenando la crisis de la subjetividad de las obras y las diferentes connotaciones del cuerpo. Se desarrolla un marco teórico Yo-imagen/ cuerpo-máquina-imagen conectando la aparición del video que estalla la creatividad y en pensar la exposición del cuerpo frente a la cámara, dando pie al video-performance como acto de producirse a sí mismo y sus modalidades. El análisis de las obras seleccionadas y sus distintos soportes tecnológicos nos dan otra lectura de (de)construcción de las imágenes-memoria, imágenes-recuerdo en la experimentación del cuerpo expuesto o el cuerpo ausente para transmitir y comunicar una idea.

Palabras clave: Performance - video - cuerpo - máquina.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 125-126]

(*) Antropóloga (UCV). Desde el 2011 ha trabajado como productora e investigadora de la televisora comunitaria ViVe TV en Venezuela. Su tema de investigación se ha orientado al uso de lo audiovisual en el campo de las ciencias sociales. Actualmente está finalizando sus estudios en la Maestría de Cine documental (FUC), en la que orienta su investigación al análisis de la práctica documental y la producción intersubjetiva de la puesta en escena.

Para muchos historiadores y artistas, la performance se refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción, que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas de espacios de exhibición. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesita su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a

un grupo de espectadores. El arte de la performance se expone a partir de una puesta en escena que permite estructurar lo que se quiere expresar, aunque su versatilidad puede ser meticulosamente planificada o espontánea. La diferencia es que el creador interpreta su obra, a diferencia del teatro que se representa mediante un actor. Lo importante de la performance es que los realizadores y los espectadores siempre están involucrados en un intercambio directo y en una relación interactiva.

(...) La performance puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual a gran escala, que dura desde unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse sólo una vez o repetirse varias veces, con o sin un guión preparado, improvisado de manera espontánea, o ensayando durante muchos meses (...) (Goldberg, 1979, p. 8)

Esta nueva tendencia de arte vivo y/o arte acción se caracterizó en los años 60 por el contenido, más que por el producto en si mismo, llamado arte conceptual más no comercial. La performance es un medio permisivo y sin límites de interpretación por parte del creador. Por ello se expone y se interviene el cuerpo para transmitir y comunicar una idea.

Esta práctica en las últimas décadas ha jugado con la re-presentación, la transmisión de conocimiento mediante los gestos corporales, con la mirada del espectador y con el uso del espacio y tiempo, potencializando el discurso social. Esto se fue convirtiendo en el contenido de un gran número de obras que hacen referencias autobiográficas, dando pie a varios artistas para recrear momentos de su propia vida, manipulando o transformando los materiales en performance mediante el video, sonido, filme, etc., de manera que se incluía la descripción de su propia producción, autorreferencial.

“(...) Las performances autobiográficas eran fáciles de seguir y el hecho de que los artistas revelaran información íntima acerca de ellos mismos establecieron una empatía particular entre el intérprete y el público”. (Goldberg, 1979, p. 174)

El videoarte es una alternativa más económica a la producción tradicional en cine. Es una propuesta enfocada a personas que rompen con los parámetros comerciales y buscan un medio más económico, no por este motivo tiene menos valor conceptual que las formas tradicionales de producción.

El soporte en video permitió a los artistas adentrarse en su intimidad y en el autorretrato, convirtiéndose en material artístico y de investigación. La performance se trasladó al video-performance cuando el cuerpo del realizador y la máquina entran en un diálogo íntimo -espacio privado- de confrontación de su imagen y su cuerpo. Esta intimidad donde la cámara juega un papel invasivo, coloca al espectador en una relación intimidante. Los autorretratos no son solamente un doble, un reflejo o proyección de la personalidad, sino también su emanación, criatura del yo, su cuerpo imaginado.

En este sentido, surge el interés de trabajar con obras de artistas venezolanos que nos permitirá analizar la relación del cuerpo en intervención y/o el cuerpo en representación de la producción de contenido cultural. El criterio de la selección fue basado en los diferentes modos de construir un discurso mediante la exposición del cuerpo y la relación con los dispositivos tecnológicos y cómo estas representaciones se articulan con el cine documental. Las obras seleccionadas son: A propósito de la luz tropical, Homenaje a Armando

Reverón (1978) de Diego Rísquez; Bolívar, sinfonía tropical (1980) de Diego Rísquez; Que en Pez descansa (1986) de Nela Ochoa y TV Documental (2005) de Alexander Apóstol.

Yo-imagen / cuerpo-máquina-imagen

El cuerpo es el medio para contarme o decir quien soy yo (Bellour, 2004). Pero en sí ¿qué es el cuerpo? ¿el cuerpo identifica quién soy? ¿el cuerpo es un mediador social? ¿el cuerpo al orden social? ¿el cuerpo como imagen? o ¿la imagen del cuerpo? Los artistas comenzaron a generar una serie de preguntas cuando en el siglo XIX la definición del sujeto universal o totalizado pierde su fuerza al entrar la discusión de la “crisis del yo”, la “crisis de la subjetividad”. El sujeto se comienza a pensar en su corporeidad y la subjetividad inscrita en el cuerpo.

El cuerpo del artista toma otros enfoques dentro de la experiencia con las nuevas tecnologías, abriendo un abanico de formas de pensar el cuerpo en escena. La aparición del video permitió estallar la creatividad y pensar en la exposición del cuerpo frente a la cámara, dando pie al video-performance como acto de producirse a sí mismo.

Para Schefer (2008), el video construye una relación entre el cuerpo y la máquina, pero este no representa un sujeto capturado, visualizado, escuchado, etc., más bien, representa un sujeto dentro de los parámetros técnicos y estéticos que juega con la interacción entre lo tecnológico y lo subjetivo, por lo que es transversalmente penetrado y decodificado de interfaces de representación entre cuerpo-máquina. Esta manera de representar el cuerpo se ha sostenido en la transformación de la concepción del cuerpo desde la “subjetividad” moderna, como anuncia Schefer¹, el cuerpo-máquina como cuerpo cibernético, informativo, electrónico, como red de comunicación en la continua reproducción efectiva de señales mediante los nuevos dispositivos tecnológicos de representación.

La manipulación de los dispositivos tecnológicos construye una imagen técnica, desde la perspectiva de Vilém Flusser. Este gesto articula conceptos entre la mirada y el dispositivo “El aparato obliga al fotógrafo a transcodificar su intención en conceptos, antes de poder transcodificarlas en imágenes”². Esto implica que tiene una contingencia histórica y ontológica diferente de la imagen tradicional. Según el autor la imagen tradicional es más fácil distinguirla porque existe un agente humano (pintor, diseñador) que se coloca entre ellas en lo simbólico y el significante. En cambio la imagen técnica no es tan sencilla porque existe un factor que se interpone entre la imagen y su significado. En este sentido, las imágenes en video asumen una nueva dimensión en la interacción entre el cuerpo y el dispositivo de registro en la transformación de los conceptos.

El video en principio viene asociado a la estética de la imagen, omitiendo el video como dispositivo –el dispositivo video como medio de comunicación–. El video-imagen, según Dubois (2001) actúa en la dimensión del lenguaje, la dimensión del proceso y la pragmática, en ésta separación, “ocupa una posición difícil, inestable, ambigua: ser *a la vez objeto y proceso*, imagen-obra y medio de transmisión, a la vez noble e innoble, privado y público”. (Dubois, 2001, p. 34)

La tecnología del video desencadenó que los autores comenzaran a exponer su cuerpo en imagen –el cuerpo como materia prima del dispositivo tecnológico³–. Nam June Paik

se considera como el primer artista que explora las técnicas del video como dispositivo de transmisión y el uso del cuerpo. En trabajos como *Global Groove* (1973), Paik buscó estrategias de relatos que no fueron lineales y utiliza el video en sintonía con el cuerpo en acción, realizando actos performáticos que se desprenden de la narración. Desde la utilización de cuerpos danzando, exploración de las texturas de la imagen y su distorsión, pone en jaque el video como un soporte manipulable y también como soporte constante del cuerpo performático y mediatizado. Las tecnologías de la imagen y de la información lanzan una sombra ontológica sobre el cuerpo-carne que se pone en escena en el autorretrato, dejando en otra dimensión el cuerpo-imagen. En este sentido, Vito Acconci en *Waterways: 4 Saliva Studies* (1971), en un primer plano presenta la relación íntima con la cámara en su indagación con las propiedades de la saliva como fluido corporal. La performance, en este sentido es provocadora. El autor intensifica la puesta en escena para que el espectador se introduzca en su cuerpo.

Las primeras producciones en video permitieron que los artistas abordaran acciones, que hasta ese momento no se habían explorado con otros dispositivos tecnológicos (fotografía y cine), siendo esta primera tendencia artística caracterizada por la búsqueda del contacto corporal, sea en el enfrentamiento con otras personas o con la propia cámara. La puesta en escena del sujeto del autorretrato se encuentra en la búsqueda por hallar nuevas formas de abordar el análisis del espacio autobiográfico cinematográfico. En contraposición el cuerpo en el video y la experiencia del “acto vivo”. Bellour (2004) en su libro *Entre-ímagenes* expone las razones para que se piensa el autorretrato en esta nueva era:

1. La imagen en continuidad, inmediata en la pantalla de la cámara de registro, en un doble real que no se detiene;
2. El video permite que el autor exhiba su intimidad con el dispositivo, haciendo que el cuerpo entre en la imagen sin dificultad por la ausencia de testigos;
3. El video traduce la mirada perceptiva del autor, los movimientos del cuerpo y los procesos de pensamiento.

El performance en el campo de las artes se relaciona directamente con la exposición e intervención del cuerpo para transmitir y comunicar una idea. El cuerpo humano (mi cuerpo) se vive de forma intensamente personal, producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen (in)visible. El trabajo de Valle (2011) identifica algunas características que evidencian el acto performático en el documental y las menciona de la siguiente manera:

1. La experiencia vivencial, como registro de un proceso que ocurre durante el mismo momento del registro.
2. El carácter de intervención cuando el realizador o el sujeto registrado intervienen directamente en el espacio o en su relación frente a determinada persona o grupo de personas.
3. La relación que establece la cámara como sujeto que posee plena conciencia de lo que representa o deja que el soporte lo represente.
4. La relación entre la realidad y la creación de una realidad “representar una realidad se vuelve un concepto transitorio y subjetivo a partir de las estrategias de abordaje que determinan por incentivar el diálogo entre realidad y lo imaginario.

El cuerpo del realizador al intervenir en el proceso, da la posibilidad de establecer una relación más íntima entre el realizador y el soporte de video, el autorretrato se volvió un principal modo de práctica documentalista. Es el caso de los trabajos en video de Robert Kramer, en *Berlín 10/90* (1990) decide exponer su cuerpo directamente a la cámara en un plano secuencia de sesenta minutos, en el baño de una habitación. Aislándose del lugar y conectándose al mundo exterior mediante un televisor prendido. Kramer realiza una reflexión del retorno Alemania y refleja su historia familiar. Kramer genera un efecto de agotamiento en la confrontación con la cámara de video que toma un rol de cámara de vigilancia.

En este sentido, la relación entre el video y cuerpo se afirma en el documental. Lo performático no solo necesita de la acción, sino del todo de la acción en una relación con el otro, en un contexto social e histórico determinado, y no es únicamente la afirmación del realizador sino el acto o el proceso de intervención que se establece sobre el pensamiento. Por otra parte, el acto performático se realiza detrás de la cámara. Una cámara subjetiva, donde el realizador interviene en la interacción con el otro-interlocutor- en el preciso momento del registro. Esto enfatiza con mayor fuerza la subjetividad y termina realizando una unión entre el cuerpo del realizador en acción y la cámara como prótesis de ese cuerpo y de su mirada.

La materialidad del pensamiento

La puesta en escena como concepto se encuentra sin límites establecidos, debido a que este término fue una transferencia del teatro al cine y ha tomado muchos modos de interpretarse. Por ello, partiendo de la formulada de la puesta en escena por Eduardo Russo⁴ destacamos:

La función de la mirada trasciende desde allí lo expuesto a la visión, haciendo así a la puesta en escena una operación generadora de una serie de revelaciones momentáneas, producidas cuando las imágenes se forman, confluyen y establecen sus relaciones, tanto como plantean sus interrogantes (...) la puesta en escena poseedora de un notable efecto de irrupción en su capacidad significativa –de todo un tejido audiovisual que allí arriba a su condición de función-signo. (p. 56)

La construcción de significativo mediante un recorte visual que impone el autor. Esta elección también considera –dependiendo de que tipo de film– que se constituya un recorte, es decir, lo que ocurre dentro del plano con los aspectos más técnicos y estéticos de iluminación, actuación, escenografía, etc., da mayor énfasis el espacio-tiempo del plano. Este recorte de la mirada se relaciona al autor frente de la cámara y tiene un compromiso con el espectador, porque precisamente éste se integra a ella. En la mirada del espectador se habilita la misma escena, se expone el pensamiento del autor.

La mirada desde el dispositivo de video se limita por los planos y el montaje. Recordemos que el plano no es solamente la unidad base de un lenguaje audiovisual, sino un bloque de

espacio y tiempo que sirve como núcleo en todo el film. En términos de Dubois (2001) el plano es lo que funda la idea del sujeto en el cine,

un plano se constituye a partir de un cierre (cuadro) y de una exterioridad (el fuera de campo), que posee una profundidad (el campo) homogénea y estructurada (...), y que instituye un punto de vista (ligado a la perspectiva) a partir del cual el Todo se define. (p. 36)

El montaje lo entendemos como la disposición y encadenamiento de los planos que construyen la continuidad del lenguaje audiovisual. Este instrumento establece la fuerza expresiva de la práctica videográfica. Esta dialéctica conceptual construye la puesta en escena en su totalidad.

La expresión del pensamiento del acto performático mediante los soportes técnicos

El siguiente análisis se enfocará en la puesta en escena del cuerpo del realizador y la construcción del discurso mediante los dispositivos tecnológicos empleados. Solo como dato contextual, cada obra expone una interpretación del artista acerca de la historia de Venezuela, desde los tiempos de la independencia en la obra de *Bolívar, una sinfonía tropical* (1980) de Diego Rísquez, pasando por el *Homenaje a Armando Reverón* (1978) del mismo director en un acto performático en la construcción interactiva con el personaje. Hasta alcanzar una interpretación de la realidad más contemporánea en *Que en pez Descanse* (1986) de Nela Ochoa y el corto *TV documental* (2005) de Alexander Apóstol en una lectura más reciente de la sociedad venezolana. Este corpus de películas, nos conduce a destacar los distintos soportes tecnológicos y su relación con cine documental.

***Bolívar, una sinfonía tropical* (1980) de Diego Rísquez**

Me interesa resaltar cómo el soporte tecnológico influye en la puesta en escena y cómo se expresa la imagen-pensamiento del artista. Este film fue realizado por una cámara súper 8, su imagen fotoquímica que remite a la memoria receptiva. Es así, como el director utilizó el dispositivo como un pincel, haciendo que la luz dibuje sobre los celuloideos. La tinta se compone de luz que entra al dispositivo tecnológico permitiendo que su reacción química se fije en el material filmico. Esta película representa trazos de las imágenes mentales de la memoria histórica del director Diego Rísquez. “Se acercan a la imagen que uno puede escribir, cuando uno la dibuja con una cámara transformada en pincel de luz, o con una paleta grafica y una computadora”. (Bellour, 2004, p. 284)

La puesta en escena se construye de planos generales fijos en representación de las pinturas históricas venezolanas en una puesta teatral-ficcional. Los planos detalles con cámara en mano presenta a los personajes que forman la pintura. La imagen fotoquímica se quiebra cuando el soporte queda en evidencia del espectador, los actores dirigen su mirada directa

al dispositivo tecnológico generando una percepción de transgresión, ya que es una particularidad del video como algo natural que se traslada a lo televisivo.

La banda sonora esta compuesta de la ausencia del diálogo y la recreación de nueva música. En este sentido, las características físicas del soporte permitió la composición de la puesta en escena, ya que el dispositivo se puede movilizar con facilidad. No existe un registro sincronizado entre imagen y sonido. Lo interesante de la materialidad de este film es, primero: la presencia no continua de la imagen por las características del registro; segundo: la imposibilidad de visualizar en el momento lo que se está filmando; y tercero: no hay sonido directo, la composición sonora se realiza en la edición.

En mi opinión, la elección de esta puesta en escena como acto performático permite una reapropiación de la pictografía de la historia de Venezuela en la construcción de las imágenes recuerdo. Por otra parte, activa la mirada del espectador en dar cuenta que se filma cuando los actores interactúan con la mirada directa al dispositivo tecnológico, humanizando la mirada de la cámara.

Siguiendo con los postulados del autorretrato en términos de Bellour (2004), la impresión subjetiva se precisa cuando el cuerpo del que filma se entrega en la imagen. La puesta en escena ficcional anuncia un relato poético y reflexivo en las imágenes mentales de Rísquez, entendiendo este como un acto performático fuera de campo.

Esto nos lleva a preguntarnos ¿cuál es el lugar donde se traslada ese cuerpo fuera de campo, ausente, en efecto de la imagen, el efecto de la impresión de la imagen y la música que la acompaña? El lugar “real”, según Bellour (2004), lo sustenta el funcionamiento de la memoria partiendo de un modelo arquitectónico y en los lugares “analíticos” construidos por secuencias de operaciones lógicas que sostienen la dialéctica. Este espacio-temporal se anuncia en un escenario del mar costero del Caribe (lugar de nacimiento del director) y la memoria histórica. En este sentido se puede pensar como autorretrato desde las imágenes-recuerdo.

La imagen-recuerdo es una imagen compuesta, que se despliega según múltiples niveles, a merced de cadenas asociativas que tienden tanto a constituir esos niveles, como otros tantos estratos autónomos, lugares identificables, como a pasar de uno a otro por medio de un movimiento imprevisible y sin fin. (Bellour, 2004, pp. 315-316)

Rísquez se apropia de las pinturas en su representación en el proceso de resemantización subjetiva, en este caso no es material de archivo sino de pinturas, dándole otra lectura al retrato histórico de Venezuela. A nivel más técnico, la velocidad de exposición de ciertas secuencias, el director propone un nuevo modo de mirar al espectador, de la pintura al cine. Por ejemplo, la representación de la firma del acta de independencia 1810 y Francisco de Miranda en la carraca. El interés es hacer una contraparte del cine documental histórico que se fundamenta en el estudio dominante de documentos históricos.

Desde mi perspectiva, no se trata de una puesta en escena del discurso directo sino en un filmensayo-experimental donde existe una hibridez de recursos narrativos omitiendo el componente de la voz y en la utilización del acto performático como representación de la memoria individual. Por ello, la nueva representación re-significa el espacio mental

mediante el acto performático construye el mundo de sentidos y la expresión del pensamiento del realizador, lo que se puede considerar como autorretrato dentro del campo del cine documental contemporáneo. “(...) el autor se enuncia y expone al aparato tecnológico como un bloque de cuerpo, memoria, pensamiento y experiencia (...)” (Schefer, 2011, p. 2)

A propósito de la Luz Tropikal, Homenaje a Armando Reverón (1978) de Diego Rísquez

Esta película fue realizada en un soporte de Súper 8 –al igual que el film que se presentó anteriormente–. El dispositivo le da cierta personalidad al director y el uso de la cámara como pincel que dibuja con la luz. Lo interesante es cómo el realizador utiliza el dispositivo tecnológico como medio de expresión en la sobreexposición de luz. La materialidad no tiene ninguna modificación en la edición, lo que permite evidenciar la importancia de pensar la imagen a través del soporte de registro y la intención de lo que se quiere expresar y experimentar.

Siguiendo con el acto performático, este film desde mi opinión, representa dos instancias de referencia en la construcción de la primera puesta en escena al componerse de la exposición del cuerpo del artista Armando Reverón en la acción de dibujar en el lienzo –plena construcción de la imagen tradicional en términos de Vilem Flusser–. La segunda, el rol que toma el dispositivo tecnológico –súper 8– como pincel desde la subjetiva del director –imagen técnica según Flusser–. En este sentido, se podría interpretar como dos representaciones que se construyen en una mediante la hibridez de la imagen-mental en diferentes expresiones de los soportes.

Desde mi punto de vista, estas obras son autorreferenciales porque desarrollan un espacio mental en la apropiación de pinturas o artistas que representan un momento de la vida del Director Diego Rísquez. Éste espacio mental lo construye la experimentación del pincel como cámara, el relato no continuo, pensar en imagen y su percepción. Al igual que la película Bolívar, sinfonía tropikal no utiliza el diálogo, sino la música experimental.

El espacio y tiempo se contextualiza en un lugar íntimo de la cotidianidad de Reverón. Un relato no continuo expone la representación del pensamiento del realizador mediante el acto performático que crea con el personaje.

En este sentido, Pérez Ornia nos resumen que la performance se diferencia:

(...) respecto al cine y la televisión se evidencian en el diferente uso que los artistas hacen de la tecnología. Muchas de estas obras no están editadas. Coinciden el tiempo real y el tiempo de la imagen. Adolecen de un lenguaje cinematográfico primario: largos planos secuencias en los que la cámara no modifica su posición; inexistencia de planificación, pobreza, en fin de los recursos propios de la imagen. (1991, p. 79)

La hibridez de la exposición del cuerpo y su producción como estrategia de contar quien soy, ha permitido a los artistas hacer su representación del pensamiento que se determina de acuerdo al dispositivo tecnológico que usan.

***Que en pez descanse* (1986) de Nela Ochoa**

El pasaje del fotoquímico al video electrónico ha alterado la ontología de la imagen en movimiento, por ello se presentaron primero los films de soporte filmico y luego los de video dándole una continuidad a los cambios de los soportes tecnológicos audiovisuales. Este cortometraje se diferencia de los anteriores por el uso del video como soporte. El video construye imágenes electrónicas que se superponen a la percepción óptica. Esta puede ser intervenida estéticamente dependiendo de lo que se quiera expresar. Este soporte le permitió a artistas nóveles la experimentación de nuevas modalidades de representación y de expresión desde la estética. El acto performático se evidencia en la representación de una realidad de la iglesia católica mediante un concepto subjetivo de la religión católica que se transcribe en la puesta en escena y el dispositivo.

La puesta en escena se compone en el acto ficcional, la composición de la banda sonora y el uso de sobreimpresión en la imagen electrónica modificando la percepción del espectador. La realizadora expone su crítica mediante los cuerpos expuestos y la sobreescritura. El discurso discontinuo va construyendo la película. El espacio se articula en un pasado y un presente que se cruzan en un mismo lugar.

Las imágenes se intervienen mediante los colores y el movimiento lento para darle mayor intensidad al relato no continuo. Se recrea el espacio mental de la realizadora, en la sobreimpresión de los pies de una mujer adulta y los pies de una niña que es un personaje vidente de la situación establecida en el espacio. El video permite construir un montaje horizontal –en términos de Schefer– para no leer la imagen como un referente temporal, sino como el proceso de asociación dialéctica de la materialidad de un concepto abstracto a través del montaje conceptual. “el video piensa lo que el cine crea”. (Phillipe Dubois)

***TV Documental* (2005) de Alexander Apóstol**

Se expone de último porque su soporte es video digital. Un cortometraje más contemporáneo donde el realizador Apóstol desarrolla un espacio mental y simbólico en la reflexión subjetiva de las desigualdades y el engaño y manipulación mediático.

El soporte de video digital permite hacer otro tipo de lectura, donde el espacio se recrea en la intimidad. La puesta en escena se presenta en un espacio físico con sus personajes: un padre y sus dos hijos viendo la televisión. En la voz del locutor del sonido diegético del televisor contextualiza la obra. Inicia un giro de 360 grados por el espacio en plano secuencia, donde toma mayor ritmo en la medida que avanza la música del espectáculo. Se detiene el giro y se repite varias veces, mientras el sonido de la locución expone el llamado progreso en Venezuela de los años 70 y la música del espectáculo. La imagen electrónica permite que el realizador pueda manipular su velocidad para intensificar la recepción. En este sentido, se abre un espacio a través de la cámara y el computador que procesa esta mirada, para permitir que atravesemos estas imágenes. El movimiento advierte que es una situación dialéctica. Esta situación que se genera en el cruce entre el cine y el video.

(...) la imagen televisiva se afirma como tal cuando revela su naturaleza electrónica, cuando las elaboraciones de los sintetizadores y los efectos especiales tornan explícita su forma de construirse y mostrarse; esta fue la dirección tomada por los videoartistas que hace veinte años trabajan para desvelar la esencia de las nuevas imágenes (...) (Pérez Ornia, 1991)

A modo de conclusión

El performance en el campo de las artes se relaciona directamente con la exposición e intervención del cuerpo para transmitir y comunicar una idea. Esta práctica en las últimas décadas han jugado con la re-presentación, la transmisión de conocimiento mediante los gestos corporales, con la mirada del espectador, el uso del espacio y los nuevos soportes de registro potencializando el discurso social.

La performance desde los distintos soportes tecnológicos ha permitido indagar en la (de) construcción de las imágenes-memoria, imágenes-recuerdo en la experimentación del cuerpo expuesto o el cuerpo ausente en su interacción con los dispositivo tecnológico. Entre el intercambio de la materia viva (cuerpo) y el artefacto de registro (cámara) que hace pensar la relación que existe en su uso.

En este sentido, las obras expuestas nos abre a comprender desde el acto performático la relación del cuerpo del realizador con el dispositivo y la construye el pensamiento abstracto en una lectura de historicidad pendiente. Por ello, inicié el análisis de las películas que fueron realizadas en Súper 8 –que coinciden con el mismo director– exponiendo la presencia del cuerpo desde la mirada y el uso del dispositivo, y como esta define ciertas características expresivas y receptoras que permite construir un metalenguaje. Luego el video ha facilitado la construcción de la imagen-memoria e imagen-recuerdo por ser electrónica transversalmente penetrado y decodificado de interfaces de representación entre cuerpo-máquina.

Notas

1. Schefer, Raquel (2008) El autorretrato en el documental: figuras/máquinas/imágenes. Buenos aires, Catálogos: Universidad del Cine.
2. Flusser, Vilém. El arte y la técnica. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ediciones Trillas México, 1990.
3. Schefer, Raquel (2008) El autorretrato en el documental: figuras/máquinas/imágenes. Buenos aires, Catálogos: Universidad del Cine.
4. “Cine: una puesta en otra escena, Quince años después”, Eduardo A. Russo, en *Territorios audiovisuales*.

Bibliografía

- Russo, E. "Cine: una puesta en otra escena, Quince años después", en *Territorios audiovisuales*. "Performance/Cuerpos imaginados", en *El arte del video*.
- Bellour, R. (2004). "Autorretratos". *Entre imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bernádez, C. (1999). *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.
- Comolli, J-L. (2002). *Filmar para ver*. Escritos de Teoría y crítica de cine. Buenos Aires: Ed. Simurg.
- Dubois, P. (2000). *Cine, Video, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Dubois, P. (2000). Máquinas de Imágenes: una cuestión de línea general, *Cine, Video, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Golberg, R. (1979). *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*. Ediciones destino.
- Jones, A. *Body art/ performing the subject*. Minnesota
- López, M. (2006). "El video arte como soporte comunitario y creativo en la acción social, lucha política y arte integral", Ana Mampaso en *Creación y posibilidad: aplicaciones del arte en la integración social*.
- Schefer, R. *El autorretrato en el Documental. Figuras/Máquinas/Imágenes*. FUC/Ediciones Universidad del cine/Catálogos, Buenos Aires, 2008
- Valle, R. (2011). *El yo es otro. Estudio sobre el acto performático y el cine documental brasileiro contemporáneo*. Trabajo de tesis. Universidad del cine.
- Costa, Mario. *La televisión*, in *L'Estetica dei Madia: Tecnologia e Produzione Artistica*, Lecce, capone editores, 1990.

Abstract: The article analyzes the staging and the application of technological devices in the construction of the image and the discourse in four audiovisual works due to Venezuela's artists: *Related to tropical light, homage to Armando Reverón* (1978) by Diego Rísquez; *Bolívar, tropical symphony* (1980) by Diego Rísquez; *Rest in fish* (1986) by Nela Ochoa and *TV Documentalry* (2005) by Alexander Apóstol. The starting point of the paper is a brief historical tour of the practice of performance in the sixties and the influence of video. Artists began to experience new ways of expression from the intimate space and the subjective thought. The use of devices has allowed new trends and ways of representation and has unchained the subjectivity crisis of the works and the different connotations of the body. A theoretical corpus is developed (I - image/body-machine-image) connecting the birth of video and the exposition of the body in front of the camera, allowing the creation of the video-performance as an act of self-production. The analysis of the selected works and its different technological devices provides an approach of (un) construction of the images-memory, images-memoirs, in the exposed body experience or the absent body to communicate an idea.

Key words: Performance - video - body - machine.

Resumo: O artigo analisa a posta em cena do corpo do realizador e a gestão dos suportes tecnológicos como intervenção na construção da imagem e o discurso em quatro obras audiovisuais feitas por artistas venezuelanos: *A propósito da luz tropical*, *Homenagem a Armando Reverón* (1978) de Diego Rísquez; *Bolívar, sinfonia tropical* (1980) de Diego Rísquez; *Que em pez descansa* (1986) de Nela Ochoa e *TV Documental* (2005) de Alexander Apóstol. O ponto de partida é um breve percurso histórico da prática da performance nos anos 60 numa arte viva e a influência do vídeo. Os artistas começaram a experimentar novos modos de representação, desencadeando a crise da subjetividade das obras e as diferentes conotações do corpo. Se apresenta um marco teórico Eu-imagem/corpo-máquina-imagem conectando a aparição do vídeo que explode a criatividade e em pensar a exposição do corpo frente à câmara, propiciando ao vídeo-performance como ato de produzir-se a se mesmo e suas modalidades. A análise das obras eleitas e seus diferentes suportes tecnológicos dão outras leituras de de(construção) das imagens –memória, imagens-lembranças na experimentação do corpo exposto ou o corpo ausente para transmitir e comunicar uma idéia.

Palavras chave: performance - vídeo - corpo - máquina.

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escalles:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y**

Ximena Triquell: Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades.** **María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencontros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo.** **Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Bernardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del**

tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine como metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. García Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmi-**

ca | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). *Virtual Self*, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topia.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Œil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de**

siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo**. Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término "producto" en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación**: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina.** María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lissete Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías.** T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. Gonzá-

lez: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte**. Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones**. Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre**

el cuerpo, la palabra y la cosa | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmary Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de**

la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas**. Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia**. Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia**. Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad**. Alberto Martín Isidoro: **Bizancio**. Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico**. Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico**. Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco**. Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial**. Gabriela Garófalo: **Siglo XIX**. Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación**. Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas**. Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca**. Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter**. Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos**. Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications**. Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa**. Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas**. Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas**. Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros**. Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena**. Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos**. Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena**. María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study**. María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia**. Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación**. Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo**. Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo**

como espacio para el encuentro multicultural. Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad.** **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño.** Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje.** Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje.** Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje.** Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje.** Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje.** Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje.** Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje.** Lorena C. Alle-

manni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**.

dad. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara.** Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Solo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.** Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].**

Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible**. Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas**. (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica**. Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura**. Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía**. Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios**. María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentina. Darnos a conocer al mundo**. Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatisada**. Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual**. Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja**. Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional**. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño**. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología**. Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte**. Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina**. Daniela Di Bella. **El tercer dominio**. Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma**. Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música**. Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical**. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo**. Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano**. Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte**. Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel**. Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano**. Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo**. Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en**

méxico. Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve digresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

- > Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.
- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo,

Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

> Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.

> Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Ciencias Económicas

**Maestría en Gerencia, Especialización en Dirección
de Recursos Humanos**