

Viajes al país del pueblo: *Lacrimosa* (1970) encuentra *Tire Dié* (1956-1960)

Por Victor Guimarães*

Resumen: Con un abordaje analítico centrado en la economía figurativa del cine y en las energías figurales elaboradas en cada película, este ensayo se mueve entre las imágenes y sonidos de *Tire Dié* (Fernando Birri, Argentina, 1956-1960) y *Lacrimosa* (Aloysio Raulino y Luna Alkalay, Brasil, 1970), con el objetivo de pensar cómo estos dos cortometrajes elaboran figuras singulares del pueblo en el cine latinoamericano. Nuestro abordaje ensayístico busca una aproximación a las películas que considera su ubicación en la historia —y particularmente en la historia de las formas latinoamericanas—, pero pone en primer plano la materia poética singular de cada obra y, muy especialmente, las resonancias figurativas entre una y otra.

Palabras clave: cine latinoamericano, pueblo, figura, Aloysio Raulino, Luna Alkalay, Fernando Birri.

Viagens ao país do povo: *Lacrimosa* (1970) encontra *Tire Dié* (1956-1960)

Resumo: Com uma abordagem analítica centrada na economia figurativa do cinema e nas energias figurais elaboradas em cada filme, este ensaio se move entre as imagens e sons de *Tire Dié* (Fernando Birri, Argentina, 1956-1960) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, Brasil, 1970), com o objetivo de pensar como esses dois curtas-metragens elaboram figuras singulares do povo no cinema latino-americano. Nossa abordagem ensaística busca uma aproximação aos filmes que considera seu lugar na história —e particularmente na história das formas latino-americanas—, mas coloca em primeiro plano a matéria poética singular de cada obra e, muito especialmente, as ressonâncias figurativas entre uma e outra.

Palavras-chave: cinema latino-americano, povo, figura, Aloysio Raulino, Luna Alkalay, Fernando Birri.

Voyages to the land of the people: *Lacrimosa* (1970) meets *Tire Dié* (1956-1960)

Abstract: With an analytical approach centered on the figurative economy of cinema and on the figural energies produced by each film, this essay weaves images and sounds in *Tire Dié* (Fernando Birri, Argentina, 1956-1960) with those in *Lacrimosa* (Aloysio Raulino and Luna Alkalay, Brasil, 1970), to explore the way these films create singular figures of the people in Latin American cinema. By focusing on films that consider their location in history —and

particularly in the history of Latin American forms— this article foregrounds the poetic material and, especially, the figurative resonances between these two films.

Key words: Latin American film, people, figure, Aloysio Raulino, Luna Alkalay, Fernando Birri.

El presente trabajo obtuvo el primer premio en el 8° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por AsAECA y el 34° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2019. El jurado estuvo compuesto por Marcela Visconti, Nicolás Suárez y Carolina Bracco. Se presenta aquí una versión acortada del ensayo ganador.

Viajes al país del pueblo

Santa Fe, Argentina, 1956. El profesor Fernando Birri lleva a sus estudiantes a las afueras de la capital provincial, donde, colectivamente, en el transcurso de dos años de filmación, descubrirán otra ciudad a orillas de las calles pavimentadas y los edificios de mampostería. São Paulo, Brasil, diciembre de 1969. Aloysio Raulino y Luna Alkalay, aún estudiantes universitarios, ingresan a un Volkswagen con destino a las orillas de la Marginal Tietê, la avenida recién inaugurada que obliga a ver la ciudad desde adentro. Lanzado definitivamente en 1960, *Tire Dié* explotó en la pantalla como "la verdad en esta ficción absoluta en la que vivimos", como dijo Fernando Solanas (Citado en Avellar, 1995: 48) cuando recordó esa tarde de 1958, cuando vio, todavía en su primera versión, la película que se convertiría en el hito de una refundación del cine latinoamericano. Décadas después, Jean-Claude Bernardet reconocería tardíamente en *Lacrimosa* una "revolución discreta" que "transforma el documental en Brasil" (Bernardet, 2013: 132).

En estos "breves viajes al país del pueblo", como escribió Jacques Rancière sobre los esfuerzos poéticos de Woodsworth, Büchner o Rilke (Rancière, 2015), la aventura consiste en ver "cómo vive la otra mitad", como en el

hermoso título del famoso libro de fotografías de Jacob Riis. Pero si un día el itinerario consistió en viajar largas distancias en busca del "país nuevo" (Rancièrre, 2015: 7), aquí se trata de inventar un descentramiento: descubrir otra ciudad en las entrañas de la ciudad visible. Si un día la búsqueda fue por lo desconocido, aquí es necesario extrañar lo banal, para transfigurar el conocido que siempre ha estado presente a la mirada.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960) + *Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

En el prólogo de *Tire Dié*, hay una tendencia compositiva dominante: las imágenes aéreas, filmadas desde un pequeño avión, dibujan una figura homogénea y transparente, una ciudad que parece completamente disponible a la vista. "Santa Fe, capital del estado del mismo nombre. República Argentina. 31 grados de latitud sur y 60 grados de longitud oeste". La voz over lenta y clara enumera varias estadísticas, desde la cantidad de vacas sacrificadas en el matadero municipal hasta el consumo anual de cerveza, mientras que los planos generales dibujan una composición de líneas rectas, edificios y calles, la ciudad y el río.¹ A primera vista, en los primeros minutos de esta "encuesta social filmada", parece que estamos en el ámbito puro de la ciencia, donde el pensamiento figurativo parece confinado a la representación científica del mundo. Imposible no escuchar aquí los ecos de los noticieros latinoamericanos populistas de la primera mitad del siglo (varios de ellos analizados en los

¹ Tuve dos oportunidades de ver *Tire Dié* en una copia restaurada en 35mm, en la muestra *Argentina Rebelde* en la Caixa Cultural de Rio De Janeiro en 2015. Confío en la memoria para creer que las descripciones y análisis de la figuración hechos aquí sean válidos también para esa copia. De todos modos, solamente pude rever la película propiamente, muchas y muchas veces, en una copia digital de pésima calidad, que es la que se encuentra disponible para uso doméstico.

artículos reunidos en Mestman y Varela, 2013), con su retórica que traduce visualmente el régimen informativo postulado por la voz *over* o los letreros. La enumeración sigue, no obstante, y con su extensión *ad infinitum*, el cientificismo deviene parodia.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

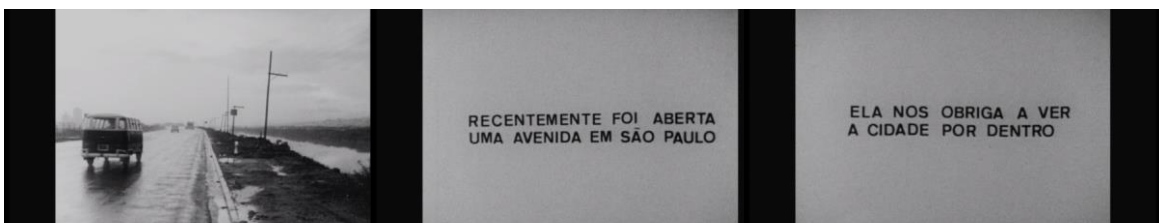
Sin embargo, uno solo necesita mirar más de cerca para percibir los matices y comenzar a notar la pulsación figurativa que atraviesa estas imágenes. Si la visibilidad es mayormente franca, no es sorprendente que observemos cómo la homogeneidad de la imagen aérea se ve constantemente perturbada por la intrusión de pedazos del umbral del avión que se insinúan en los bordes de la imagen. La escala científica, que mantuvo el mundo a una distancia segura del espectador, se ve perturbada instantáneamente por esas gruesas líneas intrusivas que perturban la espacialidad homogénea al entrometerse en la perspectiva y convertirse en índice de una presencia entre nuestro ojo y el mundo.

La recurrencia de este otro patrón, minoritario pero insistente, sería suficiente para disipar cualquier argumento de factualidad técnica, pero otro pensamiento figurativo, subterráneo, comienza a insinuarse a medida que observamos la construcción del sonido: la voz es clara y fuerte, pero la banda sonora agrega otra capa de sonido igualmente notable: el ruido del avión. El ruido es monocorde, no varía, pero instala una capa de mediación: no se trata de la omnivigencia divina tan a menudo invocada por la teoría documental, sino de

alguien instalado en un vehículo cuya presencia se insinúa visual y sonoramente. La homogeneidad de la figuración se ve perturbada por tercera vez en los cambios de escala. Cuanto más abierto es el plano, más estables son los contornos de los edificios, las calles; más organizada es la ciudad que, vista desde arriba, se parece a su mapa. Pero es suficiente acercar la mirada para que todo se vuelva difuso, de modo que el temblor de las formas desestabilice el dibujo. Ver más de cerca en *Tire Dié* no corresponde a ver mejor.

Este movimiento hacia una figuración de contornos menos estable, lejos de ser un detalle técnico circunstancial, es consistente con la poética de la película. El texto, que enumeraba datos, recogía números, expresaba certezas matemáticas, ahora enfrenta el informe: "Al llegar a las orillas de esta ciudad organizada, como en tantas otras, la estadística se hace incierta. Hay muchos, cuántos, demasiados ranchos en los que viven centenares de familias santafesinas". Las líneas rectas de la ciudad organizada, la cuadratura de los edificios públicos, los números exactos, los tonos claros y el diseño uniforme del hormigón desaparecen. La figuración ahora tiene que enfrentarse con la fluidez del río, el desorden de la aglomeración urbana periférica, la forma incierta de la barriada, las innumerables matemáticas de los ranchos.

Esta profunda alteración figurativa se suma a un aspecto llamativo y a menudo ignorado de la película: *Tire Dié* es una película de viaje, una película de aventura. "Aquí ha sido filmada, entre las cuatro y las cinco de una tarde de primavera, verano, otoño e invierno de 1956, 57, 58, la siguiente encuesta, mientras los pibes acuden para pedir una moneda al tren que a paso de hombre avanza por este puente de dos kilómetros de largo", dice la voz over justo antes de que se cierre el prólogo. Lo que veremos a continuación es un viaje a lo desconocido de las orillas, una jornada hacia lo impensado de sus formas retorcidas.



RECENTEMENTE FOI ABERTA
UMA AVENIDA EM SÃO PAULO

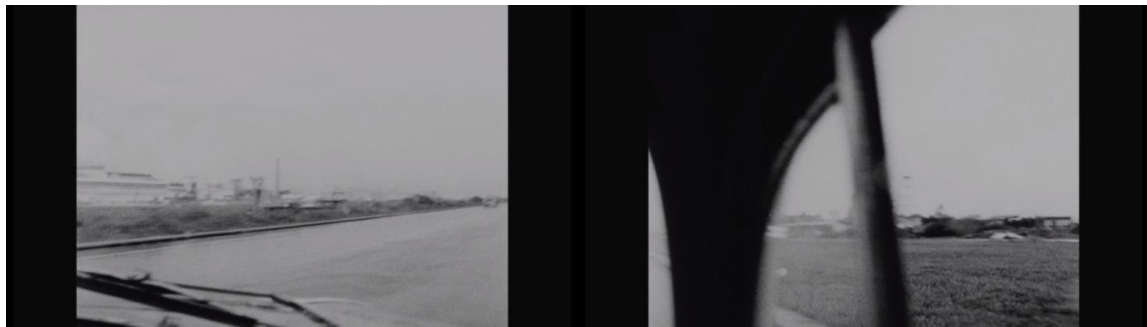
ELA NOS OBRIGA A VER
A CIDADE POR DENTRO

Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Lacrimosa comienza con un prólogo muy largo que se extiende hasta la mitad de la película. Este comienzo es sorprendente en su recuperación de los motivos tratados en *Tire Dié*, y aún más sorprendente en el giro figurativo que la película opera desde el principio. Aquí también se tratará de ir a donde vive la otra mitad, de descubrir una ciudad desde el descentramiento; aquí también viviremos una aventura de desplazamiento; aquí también habrá un río y sus orillas. Por otro lado, si en el prólogo de *Tire Dié* predomina la vista aérea, la que cubre una gran porción visible del espacio urbano, en *Lacrimosa* se trata de representar un borde, un margen torcido de la avenida Marginal Tietê; si en el clásico de la Escuela de Santa Fe hay la claridad de un día despejado, en la película que Aloysio Raulino y Luna Alkalay hacen aún como estudiantes en la Universidad de São Paulo, la visualidad nebulosa impuesta por la lluvia perturba la figuración desde el primer plano; si en *Birri* había datos estadísticos, aquí solo hay dos letreros lacónicos y agudos: “Recientemente ha sido abierta una avenida en São Paulo. Ella nos obliga a ver la ciudad desde adentro”. Compartiendo un imperativo muy similar, el pensamiento figurativo que informa la primera gran película de Raulino y Alkalay retoma y retuerce los vectores que constituyeron aquel clásico del cine latinoamericano.

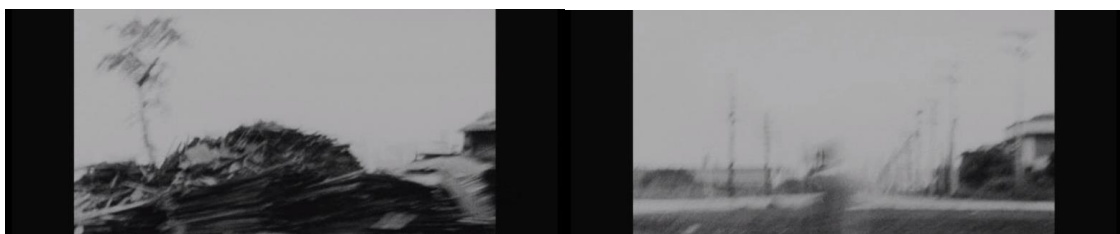
Mientras que *Tire Dié* construye visualmente una ciudad organizada, clara y limpia de formas suaves y cómodas, y luego las perturba en la confrontación con las orillas, en *Lacrimosa* habitamos, desde el primer plano, una figuración que aborda las formas escarpadas de la ciudad —los restos de arbustos que se acumulan en la orilla del río, el relieve desigual del asfalto, los charcos— y les agrega capas y capas de opacidad: el horizonte restringido del día nublado, la

lluvia que cruza el encuadre e impide cualquier transparencia, el parabrisas del automóvil.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

La mediación del cristal, la presencia de la carrocería, el movimiento de la cámara que tiene que ver con el espacio reducido nos instala fuertemente dentro del Volkswagen manejado por Luna Alkalay. El aspecto aventurero de *Tire Dié* se acentúa dramáticamente en este viaje cerca del suelo. La ciudad que le interesa a la película no es aquella de los edificios que se puede adivinar en el estrecho horizonte más allá del parabrisas, sino esta de la orilla cubierta de arbustos, salpicada de charcos de barro, chozas junto a industrias abandonadas. Pero si el movimiento enérgico hacia la ventana abierta puede sugerir cierta demagogia ("esta es la ciudad real, vista en su totalidad"), pronto se ve perturbado por el trabajo figurativo que comienza: en el compás de la velocidad del automóvil y de la trepidación de la cámara de 16mm, Raulino agrega un movimiento constante de zoom in y zoom out sobre el paisaje. Todo esto resulta en un encuadre inestable, un foco intensamente variable, un deslímite de los cuerpos, una fantasmagoría de las figuras humanas. Si el movimiento de zoom incorpora el deseo revelador, el parpadeo inexacto de las formas impide cualquier transparencia. Ver la ciudad *desde adentro*: en *Lacrimosa*, la mirada se dirige a las entrañas de la figuración.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

El gesto de cámara de Raulino en el prólogo de *Lacrimosa* es cercano a la *action painting*. No se trata solo de abordar formas tortuosas, no solo de atacar la estabilidad de la figura, como en el *fou* de los edificios vistos a una distancia intermedia en *Tire Dié*, sino también de acentuar la dimensión acontecimental del trazo, algo que ya estaba presente en la movilidad de las vistas aéreas de la película de Birri, pero que aquí tiene una prioridad en igualdad de condiciones con el acto de mostrar (una sensación aumentada por la ausencia de palabras y por la música entrecortada por los silencios en la banda sonora). La dimensión háptica que la pintura de Jackson Pollock restaura al espectador en las masas de tinta es la misma que habita en los desenfoques y en los rápidos reencuadres de las vistas laterales de *Lacrimosa*, en su inmersión violenta en las entrañas del paisaje, en las gotas de agua que se adhieren al parabrisas del auto, perturbando la visión.

Pero si la pintura comienza desde el lienzo en blanco —y así puede tirar libremente los baldes de tinta, administrar las masas, organizar los colores—, el cine (al menos el cine basado en el acto de filmar) debe enfrentar, desde el principio, una figuratividad impuesta por la indicialidad del aparato. Por lo tanto, la desfiguración se convierte en un acto de fuerza, una violencia impuesta a la visualidad franca que se presenta ante la cámara, especialmente en vista de la vigencia de la convención mimética que se ha arraigado más profundamente en el cine que en la pintura. A medida que el automóvil avanza y se acerca a un túnel, la inmersión abisal en el paisaje distorsiona los contornos cada vez más, hasta que solo queda la oscuridad.

La alternancia entre los momentos de mayor estabilidad figurativa —después de los movimientos de zoom out— y los zambullidos violentos en el paisaje, ese aspecto accidentado de la visualidad de *Lacrimosa* encuentra un paralelo en la banda sonora. El prólogo comienza con un tango melancólico (*Botines viejos*, de Juan de Dios Filiberto) que rima con la lluvia y el lamento, pero la música se interrumpe abruptamente, en medio de un plano, para dar paso a un silencio abrumador que dura más de un minuto, en el cual la imagen vibra solitaria. El silencio es seguido por la erupción de una canción popular de la provincia de Jujuy. Esta incidencia musical inusual encuentra su justificación en el paisaje: poco después del comienzo de la canción, una nueva inmersión en las orillas descubre una palabra: AMERICANA.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Una parte importante de la formulación de esta investigación se debe al descubrimiento de estos pocos fotogramas, en su articulación con la canción jujeña. Raulino y Alkalay comienzan a hacer explícita aquí la dimensión ensayística de *Lacrimosa*, su referencia a otra escena, no visible, en el mismo movimiento en el que materializan en la banda sonora —y, por un breve segundo, en la imagen— una relación con un repertorio latinoamericano. En este complejo juego entre significantes visuales y sonoros, es como si el horizonte de la película se expandiera desde la especificidad del paisaje de São Paulo para alcanzar una dimensión continental, que retoma el

latinoamericanismo tan presente entre los cineastas-teóricos de la década de 1960.

El vaivén continúa, ahora en silencio, a lo largo de algunos minutos, en esta dialéctica entre una visibilidad llena de obstáculos —la lluvia que ahora aumenta, el cristal borroso del auto, las nubes que imponen el gris a todo— y una completa desorientación de la mirada. Cuando el zoom in es más agresivo, la mirada pierde toda referencia posible: sin perspectiva, sin distancia, sin enfoque, no es posible saber si lo que estamos viendo es una pared de hormigón, un rancho, una carrocería de auto, un cuerpo humano. Ver la ciudad *desde adentro*: en las entrañas de la ciudad, la mirada se enfrenta a su propia imposibilidad.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Esa economía figurativa continúa hasta el momento en el que el auto gira hacia la derecha, deja la avenida, disminuye la marcha, adentra un territorio urbano con sus calles y bares. La puerta se abre, nuestro ojo está finalmente libre del vértigo del movimiento incesante. Toda una otra dimensión háptica se materializa ahora en esta otra relación con la variación del encuadre y con el antecampo (ese espacio invisible “atrás” de la cámara, donde se juegan el punto de vista y la enunciación): no estamos más a bordo del auto, la cámara está en las manos de Raulino, que recorre el terreno a pie. Las orillas transformadas en borrón ahora adquieren concreción, contornos nítidos, presencia.

Proximidad y distancia



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

La llegada a la favela desencadena toda una otra economía figurativa: el rostro de un niño ocupa el centro de la imagen —y luego todo el encuadre— con un movimiento agresivo de la cámara hacia el ojo. La expresión envejecida, la mirada-cámara (Bonitzer, 1977) que desestabiliza las relaciones entre quién filma, quién es filmado y quién mira. Si observamos de cerca, veremos que el ojo del niño que nos mira refleja la figura del cineasta que lo filma. El mundo observado desde lejos ahora nos devuelve la mirada. Pero el ojo es también un espejo.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970) + *Tire Dié* (Fernando Birri, 1956-1960)

La mirada del niño harapiento, con el pelo despeinado y la expresión severa nos hace volver a *Tire Dié*. En la película de Santa Fe, el primer plano después del prólogo es también la mirada de un niño. Inmediatamente después del

título, la ruptura figurativa es brutal: si en el prólogo predomina la vista aérea, la rarefacción del encuadre o su ocupación por formas rectas, aquí el rostro de un niño, visto a la altura de los ojos, sobresale. Proyectada sobre el telón de fondo del puente, su mirada emerge de la sombra con una expresión de desafío. El vestigio de la ciudad organizada sigue ahí, en el fondo del encuadre, pero ahora hay una forma retorcida y una corporalidad densa para perturbarlo. La erupción abrupta de la figura humana llena el centro de una imagen hasta ahora vacía de humanidad, y es un verdadero golpe figurativo, que desestabiliza completamente las coordenadas de la película.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

“¡A ver, che! Trae el afrechero aquél. Me dan un peso por chijí, uno cincuenta a veces, nos dice uno de los pibes”. Estas son las primeras palabras que distinguimos, en una voz adulta y articulada, justo después de un murmullo casi indistinto. La expresividad verbal y corporal de aquellos que se paran frente a la cámara para dar una declaración, que Aloysio Raulino exploraría magistralmente en películas como *Tarumã* (1975), todavía no es técnicamente posible aquí.

La voz *over* en *Tire Dié* participa en una economía sonora peculiar: el doblaje en estudio de las voces de los habitantes de la barriada, por los actores María Rosa Gallo y Francisco Petrone, oscila entre un intento de reproducción mimética —la emulación de la prosodia, las expresiones idiomáticas locales, las entonaciones variadas— y una incorporación del carácter indirecto del

discurso, como lo atestigua el uso de los verbos dicendi. La voz de la pareja tampoco suena en el vacío: siempre hay un resto de sonido directo audible que se escucha en el inicio de los planos y que acompaña, como una capa secundaria, la pista principal de sonido. Este rastro de indicialidad también se combina con los ruidos artificiales y la música incidental, que, como veremos, se vuelven prominentes en algunos fragmentos. Al mismo tiempo, la ausencia de sonido directo sincrónico hace que los testimonios adquieran inmediatamente otra espesura: si la palabra ha sido “tercerizada”, transformada en relato por la voz *over*, la expresividad visual adquiere autonomía.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

Mientras las voces *over* recogen frases dispersas pronunciadas por los niños y niñas que juegan bajo el puente, ahora visto desde el suelo, la cámara dibuja una narración visual enteramente basada en el contraste entre los cuerpos de los niños y las líneas oscuras del marco de metal y hormigón. Uno de los muchachos se escapa del grupo. El montaje convoca una breve secuencia de tres planos, cuyo contenido narrativo también es muy visual: es el juego de las escondidas entre el cuerpo del niño y las gruesas líneas de sombra del puente. En el plano más largo, el niño corre hacia el eje de la cámara, como si saliera de las sombras para enfrentarnos frontalmente. La figuración resalta el contraste entre la estabilidad de las sombras y el cuerpo en movimiento, entre

las líneas tortuosas pero fijas de la estructura metálica y la emergencia móvil y vital del niño.²

Las dos composiciones se repetirán en otros momentos de la película: tanto los niños diminutos que juegan entre las líneas elevadas del puente o la línea del ferrocarril, como el movimiento del cuerpo hacia el eje de la cámara. En la figuración de la niñez, la comparación con *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) es productiva. Si en la película de Buñuel había un tratamiento nada paternalista —el asalto al ciego, la ira de los olvidados transformada en violencia amoral—, en *Tire Dié* los niños no son vehículos de la violenta insurgencia contra el hambre, pero tampoco son víctimas indefensas: es por el compromiso de sus cuerpos con la aventura del "tire dié" que las familias pueden subsistir un poco mejor. Por otro lado, aunque perforada —el huevo arrojado hacia la cámara, el surrealismo de las visiones hambrientas— la puesta en escena de Buñuel mantenía una claridad clásica, contornos bien definidos, mientras que *Tire Dié* opera una degradación más profunda de la figuración al asumir formalmente la precariedad de sus medios. Si Buñuel es radical al incorporar el desorden social en la dramaturgia, Birri lo es al ofrecernos una figuración erosionada por la precariedad del subdesarrollo.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

El montaje es fuertemente dialéctico, eisensteiniano, y se basa en variaciones brutales de escala, como en el corte entre un plano general del puente y un primer plano del rostro del niño parcialmente sombreado. La energía se produce en el choque entre los planos, pero también en el encuadre, en el choque visual entre la dureza de las líneas del puente y el poder expresivo de la mirada del niño, que, sin embargo, permanece oscurecido por la sombra. No se trata de una simple oposición figurativa entre estructura y vida; cuando emerge el rostro, su expresión es opaca.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

La presencia de una zona de sombra densa en el encuadre también marca la siguiente secuencia, un retrato de Ángela Echágüe sentada en el interior de su casa, mientras escuchamos sus palabras contundentes: “Tengo 29 años, como si tuviera 40. Uno... si pide, no le dan. Si roba, lo meten preso. Si trabaja, lo critican... Y al final, ¿cómo uno va vivir?” Ángela se levanta y camina hacia la puerta, pero la luz del exterior es tan opaca como la sombra del interior. En

momentos como este, el drama de la fotografía fuertemente contrastada de *Tire Dié*, con sus densas zonas de sombra y luces estallando, anunciando a la vez la *estética del hambre* glauberiana (Rocha, 2004) y el *cine imperfecto* de Julio García Espinosa (García Espinosa, 1988) hace que la precariedad de los medios se transforme en lenguaje. El acceso irrestricto a los residentes de la barriada, que la idea de “encuesta social filmada” promete, se enfrenta a una visualidad a menudo opaca.

Si en la figuración populista del pueblo en el cine latinoamericano predominaban las formas regulares del desfile militar, la línea de producción, la siembra organizada o la marcha uniforme frente al líder, *Tire Dié* rompe violentamente con esta iconografía: la rectitud de las líneas pertenece solo al puente, esta estructura exógena a seis metros del suelo de la barriada, donde la gente se aglomera como puede. Todas las demás formas —ranchos improvisados, charcos fangosos que se derraman por el suelo como un campo minado, troncos retorcidos, cuerpos que se apoyan cansados en la pared o multitudes de niños corriendo por el espacio— son tortuosas, accidentadas, irregulares. Sin embargo, a diferencia de *Lacrimosa*, el encuadre, en su fijeza o

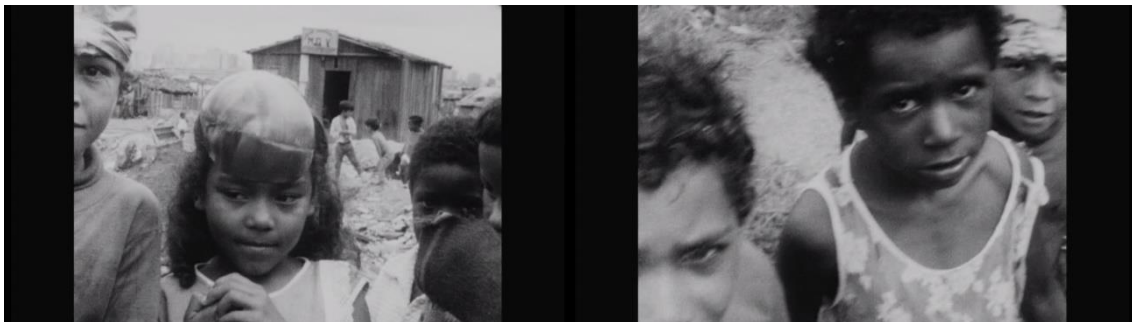


Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

en sus elegantes vistas panorámicas, mantiene cierta estabilidad de la figuración frente a la irregularidad de los motivos. En la favela de *Lacrimosa*, todo es inestabilidad, movimiento, desorden —incluso el trabajo de figuración.

La energía figurativa que se formula es la de un profundo extrañamiento que desestabiliza bruscamente la mirada y la atención.

El siguiente plano compone un *tableau vivant* extraordinario: inmóviles, como congelados por un momento, los niños nos miran fijamente, entre curiosidad e inquietud, entre temor y desafío. Desaparece toda sombra de homogeneidad, la figura del pueblo no traduce ninguna retórica previa. En un movimiento inesperado, mientras suena el primer fragmento del Réquiem de Mozart convocado por el montaje, un travelling agresivo reencuadra el *tableau* y se concentra en el más pequeño de los niños, con un vendaje en la cabeza, una nariz que moquea y una boca desdentada. El movimiento es tan incisivo que el niño comienza a llorar, tratando de liberarse de los brazos del niño más grande.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Mientras la música resuena imponente, la pelota que los niños jugaban en *Tire Dié* resurge perforada, convertida en un sombrero insólito sobre la cabeza de una niña rodeada de otros niños que se aglomeran en el borde del encuadre, desencuadrados, o en el fondo de la imagen, en medio de los montones de tierra y basura. La disonancia de las figuras en el encuadre es equivalente a los movimientos de la cámara, que producen reencuadres cortantes, revelando de golpe nuevas porciones de un mundo en desorden. La figuración se abre al abismo del desencuentro y se llena de lascas, detritos visuales, aristas insospechadas.

Los territorios marginales de *Tire Dié* y *Lacrimosa* son similares: la irregularidad de las formas, los ranchos de madera improvisados, el matorral que se acumula por todos lados, los charcos, la basura, la contigüidad con el río. Sin embargo, además de la agudización de la movilidad y la agresividad en el trabajo figurativo de *Lacrimosa*, existe otra diferencia significativa: los habitantes de la favela a menudo nos parecen figuras insólitas, heteróclitas: el vendaje en la frente, la pelota en la cabeza, la ropa que parece no encajar en sus cuerpos. Estamos lejos del humanismo cinemanovista y más cerca de las figuras marginales de Ozualdo Candeias, de una película como *Orgia ou O Homem que Deu Cria* (João Silvério Trevisan, 1970) o de las primeras de Julio Bressane. Luna Alkalay dirigirá más tarde *Cristais de Sangue* (1975), película vinculada al movimiento del Cinema Marginal, y Raulino haría referencias a películas de la época en *Noites Paraguayas* (1982). El territorio accidentado de *Lacrimosa* hace pensar en los espacios de *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967), las figuras humanas se asemejan a los cuerpos dispersos que poblaron este cine, la discontinuidad de la cámara y del montaje hace pensar en *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968). En *Lacrimosa*, Raulino y Alkalay retoman, tardíamente, un leitmotiv de los primeros años del Cinema Novo —la revelación del país oculto— y lo retuercen a partir de una figuración turbinada por el momento histórico de Latinoamérica (y, en Brasil, por la agudización de la represión post-1968), en afinidad con la exasperación del Cinema Marginal.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Esta exasperación se insinúa en la ausencia absoluta de condescendencia hacia los sujetos filmados. A lo largo de la segunda mitad de la película, la

cámara persigue a los niños (que huyen llenos de miedo), performa travellings y zooms cortantes, busca las miradas que interpelan al espectador, parece querer instigar (sin demagogia) una revuelta equivalente a la de la cámara, que se mueve con rapidez y urgencia por el espacio. No hay distancia justa. En un plano decisivo, bajo el Réquiem, tres niños cruzan el territorio fangoso, inicialmente curiosos. La cámara entra en modo de caza, persigue a los niños, hasta que escapan por la tangente y la única opción es un zoom agresivo, que desfigura completamente al motivo. El embate entre el imperativo desesperado de la revelación y la opacidad que conduce a la desfiguración (que marcaba la película desde los vaivenes del prólogo) se revela de nuevo aquí: por un momento el pueblo se ha convertido en un borrón.

Pensar el subdesarrollo

En la secuencia crucial de *Tire Dié* (cuando las limosnas mencionadas en toda la película finalmente aparecen en la pantalla), el juego de miradas adquiere una importancia decisiva. Mientras el tren cruza lentamente el puente, el montaje alterna entre el interior del vehículo y la carrera de niños afuera, entre planos cerrados de pasajeros a bordo y de niños y niñas corriendo con las manos extendidas. El sonido del tren se une a los gritos (“Tire dié! Tire dié!”) convertidos en gruñidos, en una elevación de la materia sonora que antes era apenas el fondo de la voz *over* y ahora se convierte en la parte más significativa de la banda sonora. En esta situación límite, donde una banda de niños miserables arriesga sus vidas por una moneda mientras los burgueses de Buenos Aires leen el diario, se pone en escena un drama de las miradas: las de expectación, las de indiferencia y las de desesperación.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

La dimensión especulativa de *Tire Dié* también se hace más evidente. El binomio civilización/barbarie, omnipresente en la cultura argentina desde el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, es al mismo tiempo constatado y destruido, figurado y desfigurado. Por un lado, la figuración describe con inmenso poder de síntesis un mundo dividido: dentro del tren, sobre el puente, la ropa bien alineada, la comodidad, la seguridad, el orden; afuera, en el suelo de la barriada, los niños harapientos, la basura esparcida, los humanos mezclados con los cerdos.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

Por otro lado, el pensamiento figurativo de *Tire Dié* destruye las premisas que subyacen a un pensamiento de la escisión: el puente, con sus formas rectilíneas y su promesa de progreso, antes sinónimo de civilización, ahora se ve repentinamente atrapado por el caos de carrera, por la inminencia de la muerte, por el desorden absoluto de la multitud infantil hambrienta. La mayor estabilidad del encuadre a bordo del tren y su oscilación al figurar la carrera

agregan dramatismo al montaje, al igual que la trepidación general del encuadre instaura una atmósfera de crisis.

La barbarie, que siempre ha estado del lado del pueblo inmerso en la ignorancia y el hambre, ahora adentra el interior de este tren que viene de la capital: la pasividad de las poses, la alienación de una burguesía que permanece cómodamente separada, protegida en su cabina, mientras un desastre se anuncia más allá de la ventana. En medio de la secuencia escuchamos la voz de un burgués: "Mira esta miseria. Esta gente vive así porque no quiere trabajar". La frase es contundente, pero la destrucción de la farsa civilizadora no ocurre a través del uso irónico de la frase. Es en la violencia de los cambios de escala, en el ritmo intenso y roto del montaje, en los gruñidos de la banda sonora exasperante que emerge una energía figurativa capaz de destronar las ideas tan profundamente arraigadas y volver intolerable la crisis del proyecto civilizatorio que ha resultado en su contrario: la barbarie absoluta, cuya imagen de síntesis es ese tren que cruza lentamente un puente lleno de niños miserables que se enzarzan por una moneda de diez centavos.

Hay un movimiento figurativo recurrente en esta secuencia. Puesta en la ventana del tren, la cámara mira frontalmente a los niños afuera, buscando caras, persiguiendo ojos. Pero a medida que el tren continúa hacia adelante, el encuadre se vuelve móvil, hasta que las caras son empujadas hacia el borde del encuadre y finalmente se quedan atrás. La angulación frente al motivo y el movimiento imperativo del encuadre producen una posición singular para el espectador: somos nosotros, los espectadores, quienes, a bordo del tren, nos enfrentamos a estos niños y luego los dejamos atrás. En el centro magnético del encuadre, como en *Lacrimosa*, la mirada atrae toda la atención. Pero el ojo que inmediatamente invita a descifrar es al mismo tiempo el reino de la ambigüedad. Imposible subsumir las miradas de estos niños a una retórica de la carestía o de la lamentación.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

Si *Tire Dié* nos instala en ese tren, es para hacer que encaremos esa mirada largamente, cara a cara, sin voz over, sin música, sin apoyos retóricos, hasta que la contemplación se vuelva intolerable. La mirada frontal prolongada es un obstáculo contra la atribución de significado, una afirmación de opacidad. Este pensamiento figurativo, tan presente en *Lacrimosa*, también emerge con fuerza en esta secuencia. La opacidad también vibra en este niño rubio, visto en contrapicado radical, a una velocidad tan intensa que su cuerpo se vuelve borroso.

Al regresar del “tire dié”, el territorio marginal todavía está allí, con sus formas inexactas, volviendo a la normalidad del resto del día. Pero ahora se proyecta una canción sobre él: el famoso tango *Mi Buenos Aires querido*, declaración de amor a la ciudad de Buenos Aires —la misma desde donde salió el tren que cruzó la barriada, arrojó algunas monedas y siguió adelante. La ironía del uso de la música que ahora se derrama sobre el barrio hace que el desastre civilizatorio sea evidente y acentúa su carácter intolerable. En el plano final, la canción se superpone con la declaración de una madre, que dice que su hijo todavía es demasiado chiquito para ir al “tire dié”. Con esta banda sonora en nuestros oídos, nos vemos obligados a soportar la duración de la mirada frontal de este niño.



Tire Dié (Fernando Birri, 1956-1960)

En *Lacrimosa*, la dimensión especulativa también se acentúa cerca del final. En todo momento, la falta absoluta de interés de la película por la especificidad geográfica (la favela no tiene nombre), por el inventario (los residentes no tienen nombre), en resumen, por el régimen de la información (la información máxima que tenemos son los letreros, pero estos son mucho más versos de un poema político que cualquier otra cosa), junto con un montaje extremadamente fragmentado, música entrecortada, fragmentos de desfiguración... Un pensamiento figurativo de la discontinuidad irresoluble empuja a *Lacrimosa* hacia el ensayo fílmico.



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Aunque el letrero reafirma la proximidad a la basura ya indicada antes y el hombre negro que vemos en el siguiente plano tiene una máscara que a primera vista se refiere a este olor insoportable, es imposible no reconocer, durante la duración del fragmento, una serie de ecos de otras escenas: las torturas practicadas por la dictadura brasileña en el post-1968, la interdicción del habla por la represión, pero también un tipo de tortura mucho más arraigado en la historia brasileña: las máscaras de Flandes implantadas en los rostros de los esclavos desobedientes. Si las alegorías cinematográficas del subdesarrollo estudiadas por Ismail Xavier se hicieron en el "combate cuerpo a cuerpo con la coyuntura brasileña" y "marcaron el paso, quizás el más decisivo entre nosotros, de la 'promesa de felicidad' a la contemplación del infierno" (Xavier, 2012: 32), en la película de Raulino y Alkalay el ensayo adquiere una inflexión histórica más amplia, instaurando una constelación temporal entre el presente de la represión y el pasado colonial.

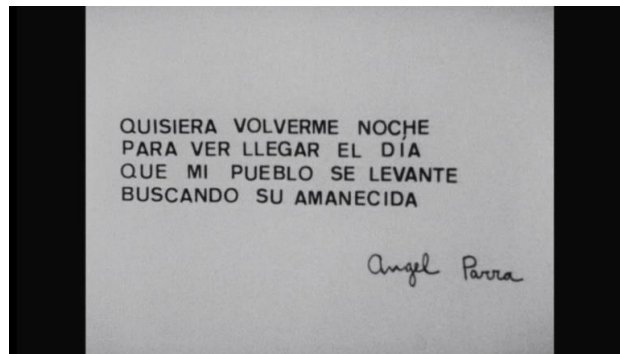


Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

La blancura del mapa de Brasil que se alza sobre el fondo negro hace pensar inmediatamente en el insoportable olor de este país que quiere ser blanco, construido sobre el infierno de la esclavitud. La imagen visual estática sin duda recuerda a la hegemonía absoluta de la blancura en la historia del país, sostenida por la eliminación de la presencia negra, pero hay algo que solo el cine puede producir: a medida que vemos la blancura del mapa, la duración inyecta vibración en la imagen y la canción melancólica y utópica del poeta

chileno Ángel Parra en la banda sonora dialécticamente contrasta con lo que vemos.

*Señora paloma pueblo,
¿dónde te fuiste a volar?
Tu guitarra fusilera
ya no quiere disparar.
Han muerto tantas palomas
de mil formas y colores,
pero a la paloma pueblo
no hay muerte que la aprisione.*



Lacrimosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

La imagen siguiente al mapa es un letrero con una estrofa del poeta, que reafirma esta melancolía que aún conserva un resto de esperanza. La indisociabilidad entre la contemplación del infierno de la desintegración del pueblo y la promesa de un pueblo por venir, entre el Réquiem de Mozart y el compromiso de la canción latinoamericana, esta ambivalencia aparece al final de *Lacrimosa* en su ambigüedad irresuelta. Si el discurso de la madre al final de *Tire Dié* señalaba un futuro de miseria mientras la mirada prolongada del niño nos instalaba en un estado de interrogación e incitación al combate, el final de *Lacrimosa* es atravesado por esta mezcla profundamente incómoda de resignación y esperanza, lamento y utopía.

La economía figurativa formulada en *Lacrimosa* es la de una yuxtaposición sin correspondencia: entre el sonido y la imagen, entre la constatación de la

muerte y la celebración de la vida, entre el deseo de ver y la devolución de la mirada. Si el Réquiem sugería un lamento, un luto por un pueblo miserable y olvidado, y las miradas-cámara de los niños y el muchacho que bailaba contradecían esta figura de la elegía (porque también eran figuras de afirmación, deseo, resistencia), esta oscilación vuelve al final y apunta nuevamente al extrañamiento, a esta energía figural que es tan indecible. Si *Tire Dié* anunció una nueva figuración del pueblo en el cine latinoamericano, en el mismo movimiento que se anticipó a muchas de las recaídas posteriores en las formas gastadas de un pensamiento figurativo cristalizado, *Lacrimosa* exhibe, en una dialéctica irresuelta, un compromiso simultáneo con energías dispares, que atravesarían la década de 1960: el ímpetu revelador de los primeros años coexiste con la autocrítica de la representación que siguió a la euforia; el imperativo de la intervención en las luchas de liberación que marcó el cine latinoamericano a partir de 1968 está atravesado por la corrosión del lenguaje del Cinema Marginal brasileño o del *underground* argentino.

Si hasta la década de 1950 predominaban las figuras orgánicas, cohesivas y telúricas de una masa homogénea nominada *pueblo* por sus líderes (como demuestran los artículos de Clara Kriger e Irene Marrone en Mestman y Varela, 2013), *Tire Dié* nos mostró una multitud de derrotados que se aglomeran en el desorden del territorio marginal, mientras que un puñado de vencedores lo cruzan a una distancia segura, a seis metros del suelo. El pueblo se ha desintegrado, y si existe aquí, es en el atisbo de una subjetivación política embrionaria o en la mirada indecible de un niño. En *Lacrimosa*, estas formas tortuosas de las orillas y esta aglomeración dispersa de vivientes vuelven exasperadas: sumergirse en las entrañas del territorio deshace cualquier resquicio de estabilidad de las formas; la figuración no conoce distancia justa del motivo (la proximidad es visceral); la puesta en escena que era encuentro y descubrimiento en *Tire Dié* se convierte en desencuentro y batalla campal; el juego de las miradas-cámara, que hacía intolerable la mirada contemplativa del espectador, ahora se ha convertido en una obsesión y también ataca la

relación entre cineasta y sujetos filmados, convirtiéndola en un problema denso e irresoluble; el lamento ante un pueblo derrotado es también la instigación a golpes de cámara de una revuelta por venir, pero que solo puede existir, por el momento, en la energía figural que emerge en medio de canciones y poemas.

Bibliografía

- Avellar, José Carlos (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea. Teorias de cinema na America Latina*. São Paulo: EDUSP.
- Bernadet, Jean-Claude (2013). "A discreta revolução de Aloysio Raulino" en Glaura Cardoso Vale (organizadora). *Catálogo do 17º Forum.doc BH*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal.
- Bonitzer, Pascal (1977). "Les deux regards" en *Cahiers du Cinéma*, numero 275, avril, pp. 40-46.
- García Espinosa, Julio (1988). "Por un cine imperfecto" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas.
- Kruger, Clara (2013). "Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta" en Mariano Mestman y Mirta Varela (organizadores). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Marrone, Irene (2013). "La excepción y la regla. El cine informativo ente el acto político y la protesta social" en Mariano Mestman y Mirta Varela (organizadores). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mestman, Mariano y Mirta Varela (2013). "Presentación" en Mariano Mestman y Mirta Varela (organizadores). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rancière, Jacques (2015). *Courts voyages au pays du peuple*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rocha, Glauber (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2010). *Facundo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Xavier, Ismail (2012). *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify.

Bibliografía anexa

- Bernadet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras.
- Birri, Fernando (1988). "Cine y subdesarrollo" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, volumen I, pp. 17-28.

Brenez, Nicole (1998). *De la figure en general et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck.

Riis, Jacob A. (2005). *How the other half lives*. Lightning Source.

Vancheri, Luc (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Collin.

Xavier, Ismail (2006). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

* Victor Guimarães es Crítico de cine, Programador y Profesor. Doctor en Comunicación Social por la Universidade Federal de Minas Gerais, con pasaje por la Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3). Ha colaborado con publicaciones como *Cinética*, *Senses of Cinema*, *Desistfilm* y *La Furia Umana*. Ha sido Profesor en el Centro Universitario UNA, en la Universidade Positivo y en la Vila das Artes. Sus investigaciones y actividades curatoriales tienen como tema central la historia y estética del cine latinoamericano. Ha programado y organizado el catálogo de la retrospectiva *Argentina Rebelde* (Caixa Cultural RJ, 2015), las funciones especiales de cine militante latinoamericano para la muestra *Cinemas de Lutas*, programada juntamente con Nicole Brenez y Amaranta César en el festival CachoeiraDoc (2017), la muestra *Palavras de Desordem: Cinema Político Latinoamericano 1968-1982* (Festival Lumiar, 2018) y una función especial latinoamericana para el Festival des 3 Continents, en Nantes, Francia (2018). E-mail: zictorzictor@gmail.com