



TITULARES

- [El arte radiofónico en América Latina](#)
- [¿Es el cine una experiencia popular?](#)
- [Mujeres detrás de cámara *\(Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano\)*](#)
- [Entre la tradición de las teleseries y los escándalos](#)
- [Brasil: la violencia destrona a las telenovelas nacionales](#)
- [Cumpleaños](#)

El arte radiofónico en América Latina. Entre Ariel y Calibán

Por Lidia Camacho, tomado de Revista *Telos*, Julio-Septiembre 2004 || N° 60 Segunda Época

En América Latina conviven muchos países que, después de la colonia y aun antes del fenómeno de la globalización, compartían costumbres, religión y, en más del 70 por ciento de este subcontinente, una lengua común. Con todo, cada uno conserva su propia personalidad y formas heterogéneas de enfrentar sus realidades y resolver sus particulares problemas. En el caso de la radio, es preciso señalar que no es lo mismo hacer radio en México que en Venezuela o en Brasil. Sin embargo, existen semejanzas considerables en su evolución. En el terreno de la investigación, no deja de ser sorprendente la escasa reflexión sobre la radio en general y sobre la estética radiofónica en particular que se padece en nuestros países, así como la raquíta producción de arte radiofónico. Por ello, me abocaré a señalar algunas experiencias significativas en el ámbito de la creación de radioarte en Brasil, Ecuador, Venezuela, Argentina y México, países donde han surgido novedosas formas de entender el potencial artístico de este medio.

La radiodifusión de dos continentes

Es preciso señalar que la radiodifusión en América Latina nace con una vocación muy diferente al modelo público de la radio europea. Si bien es cierto que las primeras transmisiones radiofónicas (llevadas a cabo en los inicios de los años 20) tuvieron en la mayoría de nuestros países un carácter experimental, pocos años después éstas perdieron terreno frente al crecimiento a gran escala de la radiodifusión comercial en toda la región. La influencia y cercanía con Estados Unidos predeterminó un particular desarrollo de la radio latinoamericana, basado en la obtención de utilidades a través del predominio del modelo de gestión privada.

Es por ello que la radio en América Latina, con excepción de la educativa, comunitaria, universitaria y cultural, ha sido casi siempre concebida como un medio de información periodística; un puente simbólico de acercamiento y comunión entre personas alejadas; un vehículo para la compraventa de mercancías; un altavoz de noticias, de novedades musicales y publicitarias. De ahí que quienes trabajan y viven de la radiodifusión, e incluso los teóricos de la comunicación en América Latina, poco se han preocupado en su práctica profesional por conocer y explorar la dimensión artística y los recursos expresivos del lenguaje radiofónico.

Mención aparte merece el radiodrama en cualquiera de sus modalidades: radioteatro, radiocuento, serie de episodios y principalmente la radionovela, la cual conformó durante más de cuatro décadas (de 1930 a 1970) un código de expresión artístico radiofónico, además de contribuir en buena medida a la educación sentimental de un buen número de latinoamericanos (1).

Aun cuando la mayoría de las radionovelas en América Latina eran de corte comercial, éstas representaban una forma de creación artística. Algunas estaciones de carácter cultural recuperaron esa tradición y reprodujeron importantes series de literatura clásica universal, a través de la adaptación radiofónica de novelas, obras de teatro y cuentos. Este género de innegable valor artístico constituyó una de las tradiciones más entrañables en las radios latinoamericanas. Sin embargo, hay que admitir que una vez dominada la técnica de creación y producción del radiodrama, éste padeció una repetición de fórmulas y códigos que indujeron a pensar que todo estaba ya inventado, lo que impidió ensanchar sus posibilidades estéticas y avanzar hacia nuevas propuestas, como las que sucedieron a principios de 1960 en Alemania, con la ruptura del radiodrama tradicional (*hörspiel*) (2), para dar paso al *neues hörspiel* (3), que pugnaba por nuevos procesos en la concepción y producción del radiodrama.

Más allá del radiodrama

Desde entonces, las formas artísticas de la radio no se constriñeron al género dramatizado, sino que, por el contrario, se extendieron a otros géneros, como el radioarte, la poesía sonora, el *text-sound composition*, el *ready made* acústico, el *collage* sonoro y el paisaje sonoro, entre otros muchos.

Lo primero que nos preguntamos es por qué este movimiento de vanguardia artística sonora no tuvo, en las últimas cuatro décadas, mayor repercusión en América Latina, si consideramos que son muchos los ejemplos de movimientos artísticos europeos que han sido asimilados y enriquecidos en nuestro continente.

Para poder dar una respuesta objetiva a este interrogante, hace falta una investigación más exhaustiva sobre el tema; sin embargo, existen diversos factores que nos permiten acercarnos a una respuesta tentativa a esta pregunta:

1. La radiodifusión en nuestros países, como mencioné líneas arriba, se volvió comercial muy rápidamente y los intereses de la naciente industria de la radio acabaron por decidir que este medio era primordialmente un difusor de información y no un generador de arte.
2. No obstante que la radio es el medio de mayor penetración en nuestros países latinoamericanos, paradójicamente ha sido, en el campo de la comunicación, el menos estudiado. Ciertamente, la radio cuenta con estudios de importancia, mas no en el número que merece, y si bien han aparecido algunas obras enfocadas fundamentalmente al proceso de producción, al estudio de los géneros y guion radiofónicos, no existe una reflexión formal sobre la estética de la radio y sus posibilidades de creación artística.
3. Mientras que en las décadas de 1960 y 1970 en Europa, Estados Unidos y Canadá, se comenzaba a generar una nueva corriente que daría origen al "arte acústico", en América Latina la radio cultural buscaba algo más que reafirmar la identidad nacional de cada

país: buscaba consolidar la pertenencia de todos los latinoamericanos a una región común (no sólo por el idioma, sino por la historia y las costumbres) a través de una programación auténtica frente a la radiodifusión manejada con criterios empresariales. Mientras tanto, la radio comercial se dedicó a difundir música, particularmente la norteamericana, ya que no se puede olvidar que la estereofonía y el surgimiento del rock en los años 60 marcaron el inicio de una radio netamente musical.

4. A las consideraciones anteriores hay que aunar otras más. La preponderancia de lo visual sobre lo sonoro, la falta de documentación de la historia del arte sonoro, el desfase tecnológico, la falta de recursos económicos y, sobre todo, la falta de una búsqueda individual por encontrar nuevos conceptos de sonoridades, generaron, en muchas de las radios educativas, universitarias y culturales en América Latina (con excepción de algunos creadores brasileños), una laguna en el conocimiento de las formas artísticas radiofónicas.

Brasil

Desde los años 70, en Brasil se desarrolló, aunque de manera marginal, una forma diferente de concebir la creación radiofónica. La cercanía de algunos artistas brasileños, principalmente dramaturgos (4), con el más importante centro de producción de arte sonoro en Europa, el Estudio de Arte Acústico (Studio Akustische Kunst) de la WDR de Colonia, Alemania, abrió sin duda el camino de la experimentación artística radiofónica en Brasil. «En los años noventa, se llevaron a cabo cursos y encuentros nacionales e internacionales en las ciudades de São Paulo y en Rio de Janeiro que demostraron el interés y la potencialidad de muchos jóvenes estudiantes y productores por hacer y trabajar la creación radiofónica» (5).

Actualmente, la producción de arte radiofónico en Brasil se genera, por un lado, en estudios europeos, en algunas universidades y estudios privados y, por otro, de manera más precaria, en radios comunitarias, en radios pirata, en equipos caseros. La vocación, en ambos casos, es la búsqueda permanente de nuevos códigos sonoros. Entre los creadores, productores, realizadores y promotores del arte radiofónico en este país no podemos dejar de mencionar el trabajo que realiza la investigadora Janete El Haouli, quien mantiene en el aire desde 1991, en la radio de la Universidad de Londrina, al sur de Brasil, el programa “Música nueva-radio para oídos pensantes”, un programa abocado a difundir la música experimental, concreta, electroacústica, así como otros géneros del arte radiofónico, como paisajes sonoros, poesía sonora y radioarte, entre otras propuestas.

Como promotora, es encomiable la labor de Lilian Zaremba, de la Radio MEC-FM Rio de Janeiro 98.9 Mhz., estación donde Zaremba ha producido dos series radiofónicas de singular importancia para la difusión del radioarte: “Rádio Mutandis” y “Rádio Escuta”; esta última es retransmitida por el canal 2 de TV Educativa Brasil.

Junto a esta labor de producción radiofónica debe reconocérsele a Zaremba la creación y organización de Radio Forum, evento internacional llevado a cabo en 1997 en Rio de Janeiro, que reunió en un ciclo de conferencias a personalidades de la radio internacional, así como a productores brasileños de la talla de João Batista Torres, de Radio Cultura de San Pablo; Regina Salles, de Radio Ministério da Educação e Cultura de Rio de Janeiro, y Regina Porto, harta conocida por “Metropole São Paulo”, paisaje sonoro de la ciudad de San Pablo, producido a petición de la WDR. En este Forum se presentaron también *radioastas* brasileños tan destacados como Janete El Haouli, Heloisa Bauab, Philadelpho Menezes, Norval Baitello, Arlindo Machado, Cynthia Gusmão y Clarice Abdalla, entre otros.

Asimismo, Lilian Zaremba se ha dado a la tarea de publicar, hasta ahora, tres números de la revista *Rádio Nova. Constelações da Radiofonia Contemporânea*, revista de referencia obligada en materia de arte sonoro, con artículos de reconocidos *radioastas* internacionales.

Ecuador

En Quito, Ecuador, el grupo Radio Artística Experimental Latinoamericana, RAEL (6), ha logrado conformar un movimiento de arte sonoro que va cobrando una mayor presencia en ese país. Los integrantes de este grupo han logrado llevar el arte sonoro no sólo a la radio, sino a las plazas públicas, a las galerías, a los autobuses. Este grupo está encabezado por la artista alemana Iris Disse, quien, siguiendo la tradición de su país, se ha empeñado en darle a la radio cultural ecuatoriana un carácter artístico y experimental, asimilando las diferencias entre ambas culturas y aprovechando sus similitudes. Durante cuatro años, RAEL mantuvo al aire la serie radiofónica “Los navegantes del éter”. En este espacio, los radioescuchas de la ciudad de Quito tuvieron la oportunidad de escuchar obras de arte sonoro internacional, así como las obras producidas por los integrantes del grupo.

RAEL ha trabajado durante seis años en un proceso que tiene como objetivo renovar las posibilidades del lenguaje radiofónico y mostrar la importancia que ha adquirido el sonido como materia prima en la creación de otras disciplinas artísticas. Este grupo ha sabido ganarse un reconocimiento a partir de abordar temas de las más diversas índoles, como el eros, la libertad de las mujeres o la sexualidad, buscando siempre un tratamiento sensual y juguetón. La creatividad y audacia de sus obras les han hecho merecedores de importantes premios en diversos concursos en el ámbito internacional.

Venezuela

De manera más solitaria, pero profundamente motivado por los conocimientos adquiridos en las Bienales de Radio, el músico y productor radiofónico venezolano Jorge Gómez, en la intimidad de la cabina de transmisión de la Emisora Cultural de Caracas 97.7 FM, produce desde 1998 el programa “Oír es ver”, el primer programa especializado

sobre radioarte en Venezuela. El título y la idea de esta serie radiofónica surgió de la exposición de arte acústico europeo *Oír es ver*, del artista austriaco Gue Schmidt. En esa exposición se apreciaba una serie de fotografías acompañada por un texto y asociada a una pieza sonora compuesta, en algunos casos, por el mismo artista. Esta exposición ha sido exhibida en Alemania, Colombia, Venezuela y en México, en el marco de la Tercera Bienal Latinoamericana de Radio.

El objetivo inicial del programa radiofónico “Oír es ver” fue la transmisión de los audios de esta exposición y posteriormente, a partir de la tesis doctoral de José Iges (7), se diseñaron los programas para adentrarse, desde una perspectiva pedagógica, en el conocimiento del género. Además de la serie radiofónica, Jorge Gómez se ha dado a la incansable tarea de ofrecer conferencias y talleres sobre las posibilidades artísticas y expresivas de la radio. Asimismo, ha logrado extender su campo de acción, más allá de la radio y de las aulas, al Museo de Bellas Artes con la presentación, en noviembre de 2002, de su Primer Radioarte-Performance "Fonosomático". Esta obra refleja la aparición del sonido desde el Big-Bang hasta nuestra paradójica época, en un recorrido sonoro por la historia de la humanidad. Después de cuatro años de trabajo en la divulgación del radioarte en Venezuela, ya se pueden apreciar sus frutos. A decir de Jorge Gómez, «no es fácil ni lo ha sido por lo novedoso y desconocido del radioarte en Venezuela».

Argentina

Por su parte, la experimentación sonora en Argentina está en la actualidad estrechamente relacionada con la búsqueda de nuevos lenguajes para los nuevos medios. En ese país destacan los trabajos de experimentación sonora que ha encabezado el artista Fabio Doctorovich. La línea de trabajo de Doctorovich se inscribe en la creación de poesía sonora a partir del uso de herramientas multimedia. Desde 1989 participa en el movimiento *Paralengua*, que fundó los principios de la poética digital en ese país. De acuerdo con Doctorovich, los autores de poesía experimental deben enfrentar en Argentina, además de la indiferencia y la resistencia exhibida por otros poetas y por el público en general (resistencia también presente en otros países), largos periodos de oscuridad y represión social, en los cuales la mera experimentación o siquiera el desviarse de los carriles aceptados por la sociedad pueden ser para el autor motivo de exilio o de marginación. El interés por difundir e intercambiar las propuestas de experimentación sonora y multimedia le llevó a crear su propio sitio en Internet: www.postypographika.com.ar.

México y la Bienal de Radio

En México, el radioarte era un género, hasta hace ocho años, casi desconocido. En medio de este desierto surgió, en 1996, en la ciudad de México, la Bienal de Radio, que en sus tres primeras emisiones fue latinoamericana y a partir de la cuarta, internacional (8). El objetivo primordial de la Bienal continúa siendo el que le dio origen y cauce: constituirse en un espacio, único en su género, de reconocimiento a la creatividad de quienes

cotidianamente hacen la radio. Con todo, no menos importante fue la clara intención de abrir con este evento una brecha que favoreciera la entrada de ideas frescas y propuestas nuevas con las cuales enriquecer este medio electrónico, así como también el ámbito académico, que tendría acceso de viva voz a lo mejor del pensamiento generado alrededor de la radio mediante conferencias, mesas redondas, encuentros, audiciones y talleres; pero también a través de las más ricas y atrevidas manifestaciones de arte sonoro que alrededor de la radio han surgido (9).

La Bienal se erigió con relativa rapidez en una tribuna, que cobró una inusitada importancia, si se toma en cuenta que antes de este espacio, creado por y para la radio, no había un lugar donde acceder a este tipo de reflexión sobre la radio en general y el arte radiofónico en particular.

Este ambiente era más que propicio para que el radioarte comenzara en México su proceso de reconocimiento como genuina expresión del arte sonoro. Por ello, no es exagerado afirmar que la historia del radioarte en México comienza en mayo de 1996, con la *Primera Bienal Latinoamericana de Radio*.

El radioarte en México

Incluir en el concurso de programas radiofónicos de esa Bienal la categoría de radioarte fue como echar una botella al mar con la esperanza de que alguien recogiera este mensaje: «Necesitamos aire fresco y nuevas sonoridades que enriquezcan y amplíen el horizonte radiofónico en Latinoamérica».

Por fortuna, el mensaje fue recibido con gran avidez, especialmente por los jóvenes deseosos de experimentar con el sonido y que encontraban que el radioarte puede ser útil para conmovernos a través de la belleza con un código ciertamente novedoso para nuestros oídos. Sin embargo, es necesario subrayar que para innumerables personas el término de "radioarte" significaba difusión de las bellas artes a través de la radio. De ahí que en la Primera Bienal, de las 59 producciones que se inscribieron a concurso en esa categoría, la mayoría de los trabajos no correspondía a este género radiofónico, sino que eran simple y llanamente programas que difundían diversas manifestaciones artísticas, como conciertos, óperas o semblanzas biográficas de los más diversos próceres de la humanidad (10).

El espacio abierto por la Bienal en cuanto a la reflexión, la capacitación, la creación y la audición de nuevas formas de creación radiofónica, tuvo una clara repercusión en las producciones radiofónicas inscritas a concurso en las siguientes bienales, ya que la descalificación de obras no pertenecientes a este género fue cada vez menor y los programas daban muestra de una investigación seria y de una fresca creatividad. De hecho, la fuerza y la importancia del arte latinoamericano, tan poco y mal conocido en Europa, nos puede dar la pauta de que la creatividad propia de estas latitudes puede no sólo adoptar el radioarte, sino revolucionarlo y potenciarlo. Son muchos los ejemplos de movimientos artísticos europeos que han sido asimilados en América Latina para darles

nuevos derroteros con bríos renovados. En este sentido, podría asegurar que una aportación latinoamericana al panorama del radioarte es la veta erótica, que ha producido obras que van desde lo más sutil hasta lo más desgarrador.

Otros caminos abiertos al radioarte en México

Si la difusión del radioarte se limitara a la Bienal de Radio, difícilmente se conseguiría ubicar este género radiofónico en la atención del público radioescucha. Por ello, en Radio Educación se emprendieron varias acciones que han fortalecido el sitio que ocupa el radioarte en nuestro país; entre ellas destacan dos: la difusión semanal, a partir de agosto de 2001, del programa radiofónico “El arte de escuchar el radioarte”, serie destinada a difundir el radioarte nacional e internacional, y la creación del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS) (11). Este laboratorio fue creado, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en septiembre de 2001 y está integrado por artistas de diferentes disciplinas dedicados a la producción e investigación radiofónica sobre las posibilidades artísticas del sonido, en especial del radioarte (12).

El LEAS cuenta hoy con más de 70 producciones, las cuales se han presentado en foros internacionales de radioarte, tan importantes como Radiotopia: La noche del radioarte, organizada por la Österreichischer Rundfunk (ORF) de Austria o el Aether Fest, Festival Internacional de Radioarte, que organizan la radiodifusora KUNM de la Universidad de Nuevo México y el Centro Harwood de Artes en Albuquerque, Estados Unidos, donde una de las obras producidas en el ámbito del LEAS, Los proverbios del infierno (13), obtuvo un primer lugar.

Conclusiones

En suma, el descubrimiento del radioarte a través de las bienales de radio es, sin duda, una contribución innegable al ensanchamiento del horizonte sonoro de la radio cultural. Su sola presencia abrió un nuevo camino para los que tienen el sonido como materia prima de su trabajo, para los que a diario ejercen su derecho a escuchar, para las instituciones que, como la radio, tienen la obligación de abrir nuevos cauces a la expresión sonora.

Sin embargo, abrir un camino no quiere decir que se cuente con transeúntes dispuestos a arriesgarse a andar por esa nueva senda. Creo que aquí se trata de un asunto de gustos, de pasiones, de obsesiones, de ganas de hacer en la radio lo que antes sólo era una intuición por la que nadie hubiera apostado.

Nadie ignora que si los cambios en el arte pueden darse en forma paulatina o precipitada, su filtración hacia la vida cotidiana siempre será lenta y requerirá de tiempo para asimilar, digerir, confrontar con lo propio esas nuevas formas estéticas. No podría ser de otro modo, pues cada nueva manifestación artística es una esencia que requiere de la laboriosa filtración diaria para poder ser disfrutada. Díganlo si no expresiones como el

happening, el performance, la instalación o la misma música electrónica, que, no obstante tener ya muchos años entre nosotros, no cuentan con públicos comparables al teatro, el cine o la música sinfónica.

Por otra parte, crear radioarte exige varios requisitos que van más allá del mero entusiasmo: investigación, creatividad, oficio y, sobre todo, tiempo, materia esta última de la que, para estos menesteres, sólo puede disponerse en la radio cultural, ya que en la radio comercial las producciones deben realizarse de forma rápida, luego de ser meditadas y resueltas en segundos, porque el tiempo es dinero. Si observamos las condiciones en las que se realiza la radio cultural comprenderemos lo difícil que es la producción de radioarte y la conformación de artistas que se consagren de tiempo completo a esta actividad.

Ante esta situación, uno bien pudiera preguntarse qué tanto ha influido en la radio latinoamericana la presencia del radioarte. Creo que es prematuro arriesgar una respuesta, pues, como ya he afirmado líneas arriba, la influencia de una nueva expresión estética es muy lenta, máxime cuando se trata de una manifestación tan radical, que busca llevar a sus últimas consecuencias las posibilidades del sonido, que intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro, que se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia: la música. Cada obra de radioarte es una búsqueda pero también un reencuentro: con el asombro, con lo inaudito, con todo lo que encierra el sonido cuando se le trata como materia estética.

También nos preguntamos si esta incipiente práctica del radioarte en nuestros países latinoamericanos se deriva exclusivamente de una imitación o si en efecto, como creo, se trata de una búsqueda auténtica de nuevos parámetros y paradigmas para hacer radio en función de expresar con códigos similares a los artísticos una realidad espiritual que explique, tergiverse, contradiga o complemente la realidad en la que nos movemos las generaciones que aún no sabemos cuándo y cómo acabó un siglo y cuándo empezó otro.

Sin embargo, por experiencia propia puedo afirmar que el radioarte ha abierto la posibilidad (aún no muy extendida, pero cada vez más practicada) de tratar el sonido (en sí mismo y no sólo el sonido musical) de manera artística, lo que permite buscar no sólo nuevas sonoridades en la cotidiana producción radiofónica, sea una cápsula, un spot, o un documental, sino también el rechazo de lo evidente a favor de lo sugerente, lo experimental sobre lo anecdótico, de lo metafórico sobre lo discursivo. Junto a esto, he podido constatar que el radioarte es ya tema de interés para los investigadores en comunicación, en historia del arte y en música. Prueba de ello son las varias tesis que sobre el radioarte se elaboran actualmente para obtener la licenciatura, la maestría o el doctorado en diversas universidades latinoamericanas.

Ciertamente aún falta mucho camino por recorrer; pero esta senda ya nos ha llevado a sitios inauditos que enriquecen de modo contundente el quehacer de la radio cultural

latinoamericana. Queda frente a nosotros el futuro que a partir de ahora habrá de sonar diferente.

Bibliografía

EL HAOULI, J.: «El arte de hacer radioarte en América Latina», en Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, Radio Educación, México, 2003, págs.. 313-317.

IGÉS, J.: Arte radiofónico, un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión, Universidad Complutense, Madrid, 1997 (tesis doctoral).

KAHN, D. y WHITEHEAD, G.: Wireless imagination sound, radio and the avant-garde, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1992.

VV.AA.: Primera Bienal Latinoamericana de Radio (catálogo de participantes), Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.

VV.AA.: Segunda Bienal Latinoamericana de Radio (catálogo de participantes), Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

VV.AA.: Tercera Bienal Latinoamericana de Radio (catálogo de participantes), Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.

VV.AA.: Cuarta Bienal Internacional de Radio (catálogo de participantes), Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002.

VV.AA.: Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003.

[VOLVER TITULARES](#)

¿Es el cine una experiencia popular?

Por Ricardo Soto Uribe, Dossier *Nombres de pueblo*, tomado de <http://www.lafuga.cl/es-el-cine-una-experiencia-popular/387>

Chile, en este presente inmediato, ofrece una “imagen país” que pareciera incidirse con respecto a buena parte del vecindario latinoamericano. Incisión que parece estar más sustentada en el entusiasmo que en una cuestión real e identitaria. Históricamente, las diferencias entre las variopintas naciones del paisaje latinoamericano pocas veces han tenido que ver con cuestiones de gran fondo y casi siempre se suscriben a dinámicas de forma, gusto, e incluso modas... ¿Son estos los resabios culturales de nuestras particulares clases dirigentes? ¿Es la herencia cultural de “aristocracias” criollas e inmigrantes, siempre atentas a los dictados de París, Londres, cuando no de Miami?... ¿Serán los arribismos de viejas casas patronales que a veces sustentaban finas alfombras inglesas sobre fríos pisos de tierra?¹

Pareciera ser que siempre estuvieron (y de paso estuvimos) atrapados en la paradoja de nuestro gusto por lo importado y dar una imagen importada de nosotros mismos. La paradoja del producto importado es de un movimiento doble: Por un lado, cuando recién llega (sea una alfombra o una idea política) se plantea como una verdad eterna, posee seriedad y status (social e intelectual) y cuando al tiempo después, un nuevo barco trae a nuestras lejanas costas la resignificación de lo nuevo y de la verdad, la ahora vieja alfombra o idea política, genera vergüenza o franco rechazo. Esta idea si bien parece extrema en su forma es bastante justa en su fondo. Desde luego, este “colonialismo” cultural no es la única razón por la cual podemos justificar nuestros vaivenes, pero es un buen punto para pensar cuáles son -o no- las reales bases de nuestros cambios de ánimo e imagen.

Dentro de este panorama, la noción de Pueblo -más allá de la fuerte tradición política y cultural que posee en la sociedad occidental y chilena en particular- fue una vieja importación que luego de distintas resignificaciones y brillos, pareciera estar hoy en completo desuso. Ahora bien, a sabiendas de nuestros vaivenes: ¿Es legítimo, entonces, defender este des-uso como una nueva verdad-moda y caer en el lugar común del academicismo contemporáneo y analizar el concepto Pueblo como un meta-relato más de una Modernidad vencida, cual obeso y viejo discurso de una etapa historicista, pasada y hasta ingenua? ¿Es de honestidad intelectual el repetir definiciones y análisis de un posmodernismo vulgar y a la postre militante del statu quo? Y si se pensara así -cosa que no es difícil- ¿Es riguroso ese planteamiento al analizar la tremenda vigencia del concepto “pueblo” en muchas sociedades del presente latinoamericano. Más allá de las opiniones que la realidad siempre suscita? El concepto Pueblo no ha perdido vigencia, ni ha desaparecido. Tampoco en Chile. ¿Se ha re-significado? Muy probablemente. ¿Se ha extraviado? Quizás, pero nunca más allá de los infinitos recovecos de cualquier casa grande.

Cine, pueblo y palabras

Un punto recurrente, casi insoslayable, en el análisis de las relaciones entre Cine y Pueblo es la avanzada cinematográfica que planteó este continente en los años sesenta. Momento, de crisis y de regeneración de poderes, hábitos y teorías que sacudió a una Latinoamérica que, para plantearlo en términos extremos, se tensaba (consciente o inconscientemente) entre la ventana que intentaba abrir la Revolución Cubana y la que forzaba cerrar la Doctrina de Seguridad Nacional. Este último extremo, como sabemos, fue el que finalmente se impuso en gran parte del continente. Sin embargo, antes de ese golpe final que establecieron las distintas dictaduras militares en la región, la década que las precedió se reconoce más bien por la infinidad de tonalidades que por una dualidad rígida entre extremos. Este panorama diverso no solo posibilitó espacios para la acción política sino también para la acción cultural y cinematográfica y desde luego para las palabras. En ese momento, Pueblo fue un vocablo que parecía perder cualquier rasgo de inocencia anterior, para hacerse consciente de un potencial más físico (“político” y “de clase”). Era palabra, concepto y razón. El mundo de la creación artística también se cargó con las palabras: escribió manifiestos, creó nombres de movimientos, definió y defendió nuevas estéticas, proclamó, denunció. Habló. El Cine en particular, no sólo se veía cruzado por la definición política y discursiva, también por una discusión estética de marca mayor... que dicho momento histórico auspició en el seno mismo de su lenguaje y de su historia. Fue una nueva crítica y una suma de vanguardias cinematográficas (especialmente la *nouvelle vague*) que irrumpieron con la acción y la palabra para pretender inaugurar una historia: El Cine Moderno.

En esa aparente doble apuesta de escenario grande, los cineastas del continente respondieron con importantes propuestas y también con más palabras: Cinema Novo (Brasil), Cine Imperfecto (Cuba), El Grupo Cine Liberación y el Cine de Base (Argentina), el Grupo Ukamau (Bolivia) el Manifiesto Político de los Cineastas chilenos, la Estética del Hambre y de la Violencia (Glauber Rocha) el Tercer Cine y la Obra Abierta (“pino” Solanas y Octavio Getino).etc.². Sumado a todo esto, y como era de esperar, el cine también se vio enriquecido por un auge en su producción, en su estética y finalmente en su diversidad y calidad. Igualmente, es necesario no entusiasmarse, ya que si bien el auge fue notorio, tampoco escapó a los límites de nuestra humildad histórica. Se dirá que fue interrumpido en su desarrollo. Y es cierto... pero hasta cierta parte. En el caso chileno, sin ir más lejos, tanto el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, la Cinemateca, como los demás departamentos de cine de las universidades, fueron cerradas después del Golpe, así como “perdidos” muchos de sus bienes, dejando la producción cinematográfica nacional en un grado sub-cero. Sin embargo, esta interrupción no es ninguna arbitrariedad histórica, por tanto, sería difícil pensar para el cine, un escenario muy distinto al ocurrido.

La fuerte consolidación neo-conservadora junto al reordenamiento económico en los 70, fue un fenómeno que sacudió al mundo entero, de lo cual los golpes de estado fueron simplemente su peor cara o su apuesta más revolucionaria³. Por esto es difícil pensar el cine chileno con un desarrollo independiente de su coyuntura histórica macro de no haber sido violado en 1973. El Cine político de esos años, dependía antes que de su propia

historia, de una escena cultural que se modificaba en su conjunto. De hecho, en el caso del cine nacional, la mayor producción de películas ocurrió precisamente en su época de exilio: según la Cinemateca Chilena, los cineastas (en exilio) realizaron un total de 56 largometrajes (documentales y de ficción) en 17 países, 34 medimetrajes y 86 cortometrajes, duplicando toda la producción nacional de los años 50 y 60⁴. Esto demuestra también, que el desarrollo del Cine no depende absolutamente de sus aspectos cuantitativos, sino que fundamentalmente de la incidencia del mismo en un contexto cultural y social determinado que lo sustente y le otorgue pertenencia. No se perdió el cine, se extravió el Pueblo y se ahogaron todas las palabras.

Por tanto. ¿Cuál es la relación que tuvo este Cine con el Pueblo que perdió? ¿Qué perdió el Cine?

2. Pueblo unido y cines varios

El pueblo al que ese cine aludía, era un objeto de una representación mucho más ambigua y barroca (más latinoamericanista) que la idea clasicista de un “pueblo-masa” presente, por ejemplo, en el cine de la vanguardia rusa. Modelo clásico, que es rastreable desde las primeras experiencias de Lumiere (*Salida de la Fábrica*, 1895) o incluso en las del propio Griffith (*El Nacimiento de una Nación*, 1915). Una idea didáctica y rígida que entendía al pueblo como un actor monolítico, y en donde los rasgos de diferenciación no iban más allá de un protagonismo coral a veces activo (Eisenstein) y otras más pasivo (Vertov).

El cine latinoamericano de los ‘60 desarrolló una variedad mucho más rica en sus representaciones, no se dispuso a repetir modas, hizo también la tarea de asimilar y desplegar algo nuevo. Para esto, aprovechó no solo la tradición cinematográfica clásica (incluyendo aquí a la rusa), sino también las apuestas del Neorrealismo Italiano (especialmente en la escuela documental de Zavattini. Tres figuras importantes para el desarrollo del cine latinoamericano fueron educados, dentro de otras, en esta escuela italiana: Fernando Birri (Argentina), Tomas Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa (Cuba)), como también de otras propuestas estéticas que trastocaron el horizonte artístico de la época (y del siglo): la influencia que ejercía la teoría del “extrañamiento” de Bertolt Brecht, o las distintas vanguardias artísticas en el campo de las artes visuales -sin ir muy lejos, la figura de Luis Buñuel en México es un buen ejemplo de confluencia entre una apuesta de experimentación formal y un cine de contenido social; en ese sentido, no es tan aventurado afirmar que la influencia del film *Los Olvidados* (1950) encuentra su herencia genética en el cine de esta época-. Sumado a todo esto, tenemos la aparición del llamado “boom” literario, que ejerció una autoridad no solo artística, sino también una influencia de tipo conceptual no siempre analizada: con el “boom” se legitima también “lo latinoamericano” como un espacio o un campo más autónomo para el desarrollo de lo artístico. En definitiva, asistimos a un escenario que daba cabida a distintas miradas y propuestas y en donde la idea de Pueblo se vio extendida no solo por sus distintas representaciones sino por estar presente como motivo, modelo o razón ideológica del desarrollo fílmico. Esto no significa que su representación formal en la pantalla se encasille en el estereotipo del pueblo como verso político; de hecho, son precisamente los

documentos artísticos (el cine, entre ellos) los que prueban la insuficiencia de catalogar a esos años como una época de simple obesidad política y voluntad panfletaria.

Así, asistimos en el Cine Chileno a propuestas tan diversas como *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, con una idea de pueblo más sujeta a una noción clásica de “masa”, hasta otras mucho más ácidas e inclasificables, como *La Expropiación* en 1971 o *El Realismo Socialista* (1973); ambas de Raúl Ruiz en donde la representación popular era más cómica y negra -más “diagonal” como diría el propio director- de la idea de “pueblo” y del alcance de su acción política. Las películas mencionada de Ruiz se ubican en la crítica de cualquier panfletarismo y se suman a una corriente general que negaba el paternalismo ideológico al interior de la actividad cinematográfica, desde el “*cine comercial, populachero (...) al pretendidamente revolucionario*” enunciaría Glauber Rocha⁵, sin por esto instalarse en la ingenuidad de un territorio a-político (por lo demás, imposible). Esta voluntad pluralista y crítica es rastreable desde el mismo Rocha hasta el propio personalismo de Ruiz. *La idea central* –diría Getino- *es la necesidad de una estética latinoamericana original, que responda a las particulares condiciones históricas, sociales, políticas y culturales de sus pueblos*⁶. Como vemos, la diversidad cinematográfica de estos años, no era solventada por la liviandad de un discurso multicolor carente de sentido crítico; “diversidad” no era un *slogan* rémora de un discurso políticamente correcto, como pareciera ser hoy; por el contrario, dicha conjugación plural surgía precisamente de la existencia de una visión crítica del cine y del mundo. Lo que a la postre generaba una infinidad de propuestas, ante una premisa común: negar cualquier posibilidad hegemónica.

El cine buscaba al interior de su mismo lenguaje las claves de su trascendencia social y por esto, la infinidad de propuesta era un hecho de la causa. A lo que asistimos finalmente, es a una ética distinta, a una ética de la definición, de la toma de partido -no solo política- sino que fundamentalmente estética: *El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador*⁷ insistía en afirmar Glauber Rocha. La variedad artística en el horizonte del cine latinoamericano de esos años, no se puede pensar solo con por su cariz político, esto nos imposibilitaría analizar a referentes absolutamente originales dentro de las distintas experiencias y figuras que encontramos en todo el continente y que claramente el cajón del llamado “cine político” (como “cine militante” según Ignacio Ramonet⁸) no alcanza a contener. ¿Es acaso solo cine político el de Rocha o el de Ruiz? Y no solamente caben ellos dentro de la pregunta. ¿Es solo la política el punto en común de argumentos que van desde la hilaridad cómica, “tropicalista” y con influencias del “pop art”, en películas como *Las aventuras de Juan Quinquín* (Julio García Espinosa, 1968) hasta la oscura marginalidad rural chilena en *El Chacal de Nahuel Toro* (Miguel Littín, 1969)?

El Pueblo era representado por todos, pero su relación con el cine no se suscribió a instalarse delante de la cámara y ensayar distintas poses. Quizás como nunca antes, el pueblo significó para el cine, un marco conceptual para su actuar: Tras la búsqueda de “identidad y autenticidad” de Ruiz, tras la “interpelación directa” que hacía el cine de Solanas en Argentina, o la movilidad “reflexiva” que auspiciaba Rocha en Brasil, era una

misma idea de pueblo la que las cruzaba y sustentaba por detrás. El Pueblo siempre tuvo un papel central. De hecho el “individualismo” del “cine de autor” fue tan criticado como el rol hegemónico del “cine comercial”, como se desprende de las teorías del “Tercer cine” (Grupo Cine-Liberación) o las del Grupo Ukamau, que apuntaban a una realización cinematográfica colectiva. Sobre este último grupo y la figura de Jorge Sanjinés, cabe destacar que con un film clave de la época: *Sangre de Cóndor* (Yawar Mallku, 1969), logró un fenómeno único de acción política: a partir del argumento del film se denunciaba la “infeliz” acción de los cuerpos de paz estadounidenses, luego del estreno, una sociedad boliviana indignada, ejerció la presión necesaria que culminó con la expulsión de dichos grupos norteamericanos del territorio boliviano. Pueblo y Cine fueron en esta experiencia una unidad política indisociable, desde su gestación artística hasta sus efectos sociales, similar a lo vivido por el movimiento social argentino (peronista) que mediante el cine de Solanas y Getino tuvieron acceso a los pensamientos y directrices de su líder en su exilio español (*Perón. La revolución justicialista y Actualización Doctrinaria*, 1971). O las acciones del departamento de Cine Experimental (U. de Chile), que inició la difusión de películas en 16mm por distintos barrios marginales (vale atestiguar acá, que luego del golpe de estado, muchos de esos equipos nunca fueron devueltos a la universidad y lo que es peor: nunca más cumplieron su misión original).

Como hemos visto, el rasgo que unifica la diversidad de tendencias no ocurre en la concepción plástica o formal de la idea de Pueblo. Si no más bien en su constitución como premisa ética. Una apuesta de sentido que cruzó al cine desde su concepción ideológica hasta sus circuitos de exhibición (incluso clandestinos). Hasta el día de hoy, en Argentina por ejemplo, los documentales de Solanas van acompañados de una carta impresa para cada uno de los espectadores, tradición que se desprende no solo de esos años de clandestinidad, sino de una relación Cine-Pueblo aún vigente y sustentada fundamentalmente en una premisa ética que se niega a aceptar una relación sorda de emisor-receptor... o productor-consumidor.

3. ¿El Pueblo como necesidad estética?

A esto alude el perfil ético que revistió el concepto Pueblo para el cine de esos años. Esa fue su más acabada representación: Ser una figura moral. Y este contenido moral no es algo pendiente de una postura política –al menos no solamente–, más bien responde al otorgamiento de un sentido moral al propio Cine. Es el cine el que es asediado por una pregunta ética, y que fue obligado (por sus propios creadores) a dar una respuesta estética y ética. La relación Cine-Pueblo ocurría entonces, al interior de esa pregunta. Lo que perdió el cine con la clausura de dicha relación, fue su posibilidad de dar respuestas que rebasaran los acotados límites sociales de una actividad ahora mediatizada por algún suplemento de “espectáculos”. Esta relación conceptual y moral, entre cine y pueblo intentaba avanzar a algo que quizás hoy resulta impensable: escapar del zapato chino que tejen los medios y la lógica comercial. ¿Podría existir una relación no tan mediatizada por factores finalmente ajenos a la comunicación (medular y de sentido) que tiene el cine y su público? ¿Existe la posibilidad de una relación directa entre la obra y su espectador? Pienso que no, que al menos hoy no. Sin embargo, el que una pregunta acerca de las

relaciones entre la obra, el espectador y el mundo, toque al cine en su conjunto y lo asedie con una determinación ética y una exigencia estética; habla claramente de “otra” época y también de lo extremadamente lejos que se está hoy de la sustancialidad de ese debate. Finalmente, habla también del “vacío” actual.

El cine y el pueblo, por esos años, estaban cruzados por los tiempos, las palabras y los principios, en una relación que al ser ética se volvía también romántica: se pensaban pertenecer a un igual lugar e incluso se imaginaban juntos en un mismo “amanecer”.

Pero dicha respuesta ética exigida al cine, poseía una amplitud mayor, no provenía tan solo de un discurso de izquierdas- como se podría pensar a las apuradas- ¿Por qué la exigencia moral entonces? ¿Se trataba quizás de una exigencia histórica y de la necesidad de una respuesta moral que no daba ni Vietnam ni alcanzaba a dar la “Alianza para el Progreso”? ¿Era en definitiva, un mundo que no cumplía con sus promesas y que se vio forzado a suprimirlas ante su incompetencia estructural? ¿Será la irrupción neoliberal la encargada de silenciar las preguntas morales o también será -como decía un neoconservador como Daniel Bell- que la moralidad fue ahora reemplazada por la psicología y la culpa por la ansiedad?

Las relaciones pueblo y cine son sustentadas sobre ese piso ético, dependen de esa estructura primaria par poder generar una comunicación. La atomización actual entre los distintos actores culturales y sociales de las sociedades en Latinoamérica no puede ser vista como un efecto de la crisis de sentido (o de la posmodernidad), es una elección política diaria, que anula o al menos obstaculiza, el desarrollo de planteos éticos y estéticos con mayoría de edad y que intenten reflejar una identidad a través del papel crítico que siempre ha poseído el arte (siempre que entendamos al arte como algo distinto al diseño). Si bien el presente del cine latinoamericano es más auspiciosos que el de unas décadas atrás, aun no logra sobrepasar el lugar común de una estética de postal, o como lo planteaba Ivana Bentes, a propósito de *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002): “se pasa de una estética a una cosmética del hambre, a la *steadycam* que *surfea* sobre la realidad⁹ valorizando más los rasgos ornamentales de importación que las definiciones estéticas propias.

De no generar una respuesta estética, la cinematografía latinoamericana se vuelve a instalar en el modelo de importación y espera del próximo cambio de moda que logre cubrir el frío piso de tierra. Sin duda que hay otras problemáticas que se hacen esenciales, como la dificultad de fomento, de cuotas de pantalla, de políticas, etc., para el desarrollo del cine latinoamericano. Sin embargo la época al que hemos hecho ilusión acá, no planteaba un panorama diametralmente distinto al actual, de hecho la factibilidad tecnología que hoy se vive, era un horizonte surrealista para esos años. La idea de pueblo que aparentemente se nos perdió en el camino, no es necesario desempolvarla, porque funciona más allá de una marca de época o de determinada ideologización, habla más bien de la relación consciente entre una actividad artística y el contexto donde ésta se materializa y vive. Es la diferencia que se marca entre una idea representativa y “cultural” a una participativa y “popular”.

Referencias

1-Descripción de E. Poeppig en *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)* citado por: G. Salazar y J. Pinto en *Historia Contemporánea de Chile*, (Volumen IV), Lom ediciones. Santiago de Chile, 2002. Pág. 123.

2-Véase Getino, Octavio, *El Cine de las Historias de la Revolución*, Altamira, Buenos Aires, 2002.

3-Me refiero la tesis de Tomas Moulian con respecto a entender el golpe chileno como una “revolución neoliberal”. (Véase: *Chile Actual, anatomía de un mito*), pero nunca un fenómeno autónomo o espontáneo.

4-Véase Getino, Octavio, *El Cine de las Historias de la Revolución*, Altamira, Buenos Aires, 2002.

5-Rocha, manifiesto *No al Populismo*, 1969.

6-Citado en *Los conceptos del Cine en Juego* (Getino, Octavio, *El Cine de las Historias de la Revolución*, Altamira, Buenos Aires, 2002).

7- Glauber Rocha, citado en Getino, Octavio, *El Cine de las Historias de la Revolución*, Altamira, Buenos Aires, 2002.

8- Véase Ramonet, Ignacio, *La Golosina Visual*.

9- Bentes, Ivana, *Un artista del Hambre* (Diario Página 12. 6 de Marzo de 2004. Argentina.

[VOLVER TITULARES](#)

Mujeres detrás de cámara

Por Patricia Torres San Martín*, Este artículo es copia fiel del publicado en la revista *Nueva Sociedad* No.218, noviembre- diciembre de 2008, ISSN: 0251-3552, <www.nuso.org>.

Aunque muchas veces se pasa por alto, el aporte de las mujeres al cine latinoamericano ha sido clave, no solo frente a la cámara sino detrás de ella. Al comienzo, el cine silente contó con importantes innovaciones estéticas y de producción introducidas por mujeres. Más tarde, en los combativos años 60 y 70, las directoras asumieron posiciones radicalmente feministas y se manifestaron en colectivos de cineastas mujeres, muchas veces orientados al género documental. Hoy las mujeres ya no tienen que demostrar que manejan las artes del oficio: los éxitos internacionales, las innovaciones estilísticas y los recursos narrativos originales que han aportado así lo demuestran.

El objetivo de este texto es reconstruir la historia de la participación de la mujer latinoamericana en el cine, con especial énfasis en sus luchas, conquistas y victorias, que a la fecha son indiscutibles, aunque en general muy pobremente valoradas. Ante todo, porque ha sido una historia borrada, oculta e incompleta: una historia que exige ser escrita y difundida para poder conectarla con la historia y con la práctica fílmica actual, para después revalorar el trabajo de las mujeres en el cine y sus significativas contribuciones en las áreas de la producción, el guion, la edición y la dirección.

Me interesa señalar algunos caminos para explicar la formación de una identidad de género y una autoría femenina. Una identidad construida dentro de un sistema de relaciones, contradicciones, desfases, cambios y continuidades, en diferentes momentos históricos y en diversas coyunturas sociales. Y una autoría femenina que confirma la incursión de la mujer en el ámbito cinematográfico ya desde los albores del cine silente, y su lucha por conquistar y ganar una condición laboral no subordinada.

Reconozco que los lentes de acercamiento a este objeto de estudio se han modificado en los últimos años, no solamente por los cambios en las agendas de discusión de las teorías de cine feministas, sino también por las transformaciones sociales ocurridas en el mundo. Consecuentemente, esta recapitulación histórica debe destacar el rol social de las mujeres cineastas y reconocer que lo han sabido ejercer desde la esfera pública. Y que, por lo tanto, ya no es posible seguir avalando una visión de exclusión y de minoría, sino, por el contrario, reconocer que las mujeres cineastas son sujetos sociales renovadores y transgresores de un estatus y de una identidad de género.

De tal suerte que ya no es prioritario argumentar si sus propuestas fílmicas están concebidas en el marco de un pensamiento feminista o si sus gramáticas audiovisuales se construyen desde lo femenino. Desde luego, quizás sea posible distinguir entre conciencia femenina (una identidad propia y una construcción de género) y conciencia feminista (una postura política que modifica un orden de cosas para emancipar a las mujeres) en el quehacer cinematográfico. Pero antes debemos revalorizar las conquistas de lenguajes innovadores, las temáticas transgresoras y las invenciones formales y estéticas introducidas por las mujeres.

Para realizar este trabajo me apoyo en algunos de los supuestos teóricos de Mary Ann Doane, quien, en el marco de serias discusiones en los ámbitos anglosajón y francés, definió el «cine de mujeres» como aquel que opera como una narrativa filmica y una puesta en escena organizadas en función de las fantasías femeninas, o bien como la crisis de subjetividad alrededor de la figura de la mujer¹. Este enfoque permite poner el acento en la manera en que las propias cineastas han sido las autoras y constructoras de las miradas y los ideales femeninos, sociales y políticos, en sus películas.

Pero más allá de las bases teóricas, los sustentos más relevantes son los testimonios de las propias mujeres: ellas han definido mi percepción y apreciación de sus posturas frente al mundo en que viven. En América Latina no son pocos los nombres ni las conquistas alcanzadas por mujeres: la pionera brasileña Carmen Santos, las chilenas Alicia Armstrong de Vicuña, Gaby Von Bussenius Vega y Rosario Rodríguez de la Serna, así como las mexicanas Mimí Derba, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán Rendón, Cube Bonifant, Elena Sánchez Valenzuela y Adela Sequeyro. Se trata, en todos los casos, de mujeres productoras, argumentistas y directoras del periodo del cine silente que lograron progresar sin ninguna plataforma ideológica que las fortaleciera, solo gracias a su tenacidad y su necesidad de expresión creativa.

No son pocas, tampoco, las cineastas latinoamericanas que han merecido reconocimientos y galardones internacionales: la venezolana Margot Benacerraf obtuvo dos premios en Cannes por su película *Araya* (1958); la argentina María Luisa Bemberg fue nominada a dos Oscar por *Camila* (1984); la venezolana afincada en Francia Fina Torres logró fama internacional con su ópera prima, *Oriana* (1985); la brasileña Suzana Amaral fue reconocida por *La hora de la estrella*, que recuperó la tradición del Cinema Novo y obtuvo el Oso de Plata a la Mejor Actriz en Berlín en 1986, el premio mayor de la Organización Católica Internacional de Cine y del Audiovisual (OCIC) y el Premio Especial del Jurado de la Confederación Internacional de Cines de Artes y Ensayo (Ciace). Por su parte, María Novaro consagró la renovación del Nuevo Cine Mexicano con su segundo largometraje, *Danzón* (1990), que participó en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes; y, más recientemente, dos jóvenes cineastas argentinas han recogido galardones internacionales: Lucrecia Martel obtuvo en 2000 el premio Alfred Bauer en el Festival de Berlín por *La ciénaga*, y Lucía Puenzo se alzó con el Premio de la Semana de la Crítica en Cannes 2007 por *XXY*.

La mayoría de estas cineastas vivieron las grandes reconstrucciones sociales y los proyectos políticos de los 60 y 70, cuando se abrió un amplio espacio para los movimientos feministas. Luego, algunos de estos proyectos sociales sucumbieron y quedaron condenados por el sistema económico mundializado. Esta movilización de esquemas y paradigmas trajo consigo reacomodos y nuevas maneras de pensar. En el camino, algunas posiciones radicalmente feministas se movieron de lugar y generaron nuevos impulsos creativos. Por ejemplo, algunas directoras que lucharon por un cine emancipador y político –como las mexicanas María Novaro, Dana Robert y Maryse

¹ Cfr. M.A. Doane: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.

Sistach, o la brasileña Ana Carolina Teixeira Osares– se han despojado de una etiqueta de cine estrictamente feminista para asumir una concepción incluyente o una nueva búsqueda colectiva que encuentre mejores caminos en las áreas de producción, distribución e innovaciones tecnológicas. Para la cineasta brasileña Ana Carolina, hablar de feminismo significa «algo repugnante. Te aclaro que el movimiento feminista de los años 70, desde el punto de vista político, fue importante e hizo una contribución formidable. Lo que yo repudio es una diferenciación absurda, abstracta, reaccionaria y limitadora, porque una feminista tiene menos oportunidades que un ciudadano común y corriente. Por eso prefiero ser una ciudadana»².

Así, encontramos visiones comprometidas con lo social y la innovación creativa, pero despojadas de una atadura feminista. La venezolana Margot Benacerraf, directora del documental *Araya* sobre el trabajo de las mujeres en las salinas del oriente de Venezuela, se expresa de la siguiente manera: «Yo no creo que mi trabajo esté pautado por el hecho de ser mujer, yo creo que es una cuestión de sensibilidad, porque en *Araya* hay mucha sensibilidad social sin ser quejosa, ni decir pobre gente, mira lo que está sufriendo, ni mucho menos. Creo que es una constatación mucho más fuerte que cualquier cosa demagógica»³.

Por su parte, la colombiana Marta Rodríguez, directora de *Chircales* (1966-1972), donde se muestran las condiciones de vida de los trabajadores de las grandes haciendas, afirma:

«En mi caso, nunca pertencí a ningún movimiento de cine feminista que surgió en los 70. Trabajé con mi marido Jorge Silva. Pienso que la mujer en el cine sí tiene un papel muy importante, porque le permite penetrar en ámbitos muy íntimos, como en *Chircales*, donde estuve cinco años con la familia Castañeda y logré penetrar al mundo de la mujer, de la sexualidad, de la violencia familiar. Pienso que las mujeres cumplimos un papel, porque al hombre no le queda tan fácil que tengan tanta confianza».⁴

Otras posiciones, en cambio, reafirman una postura feminista determinada por el contexto. Un ejemplo es el de la documentalista mexicana María del Carmen de Lara: «Sonia [Fritz] y yo estuvimos en el Colectivo Cine Mujer. Y en ese primer momento era como darnos confianza nosotras mismas en la parte técnica y entonces poder ejercitar roles tanto de cámara como de sonido, de asistencia de dirección; porque además éramos quienes confiábamos en esa historia. Creo que eso ha cambiado a lo largo del tiempo, creo que el feminismo tiene una visión más incluyente y que en ese sentido yo he crecido con esa idea, pero he crecido también con la preocupación de formarme técnicamente».⁵

² En Luis Trellez Plazaola: *Cine y mujer en América Latina. Directoras de largometrajes de ficción*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1991, p. 97.

³ En P. Torres San Martín: *Mujeres y cine en América Latina*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2004, p. 47.

⁴ *Ibíd.*, p. 47.

⁵ *Ibíd.*, p. 50.

Otras cineastas más jóvenes, que han alcanzado reconocimiento internacional, como la argentina Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2000, y *La niña santa*, 2004), matizan su visión feminista, pero reconocen la importancia de esta lucha:

«Admiro y valoro mucho lo que hizo el movimiento feminista. No participo políticamente del feminismo y nunca me sentí particularmente interesada en abordarlo como lugar de estudio. Pero es inevitable que me sienta muy agradecida porque las mujeres han logrado muchas cosas. Tengo mi seria posición en cuanto a cuál es la lucha para posicionar mejor a la mujer en la sociedad. Yo creo que los que sufren el machismo son esta generación de hombres jóvenes que no dan pie con bola en esta sociedad donde las mujeres han cambiado, están un poco desesperados».⁶

Las diferentes posiciones reflejan los afanes de un colectivo de mujeres que, más allá de las etiquetas, busca reconocer el detonante de las luchas por la liberación femenina y cómo estas abrieron otros caminos para las nuevas generaciones. El estudioso de cine brasileño José Carlos Avellar identifica atinadamente esta complejidad:

«Las películas hechas por mujeres muestran que todas ellas, ya sea que traten de cuestiones femeninas o no, consciente o inconscientemente, están empeñadas en abordar la reinención del papel de la mujer en la sociedad; tal vez menos que eso: en abordar los papeles femeninos en la dramaturgia del cine; tal vez más que eso: en abordar la reinención de la sociedad para transformar el papel de la mujer y del hombre»⁷.

Del cine silente al sonoro

El periodo del cine silente fue fértil para la experimentación, tanto para hombres como para mujeres. Podemos identificar constantes en el perfil de las realizadoras que construyeron un quehacer creativo y se reinventaron a sí mismas en esta etapa, no solo como actrices consagradas o entusiastas periodistas de cine, sino como directoras y productoras. Ello les permitió aprender los gajes del oficio de manera autodidacta. En algunos casos, como los de las mexicanas Mimí Derba y Cándida Beltrán Rendón, fueron carreras cortas. Aunque debido a la pérdida de los materiales fílmicos resulta difícil una buena aproximación a su trabajo, ellas sin dudas sentaron un precedente importante para la época: la yucateca Cándida Beltrán Rendón inauguró el modelo de producción independiente y el uso del flashback como recurso narrativo en su filme *El secreto de la abuela* (1928), en tanto que Mimí Derba impulsó la internacionalización del cine mexicano de manera muy profesional.

Las hermanas Adriana y Dolores Elhers fueron pioneras de la incipiente cinematografía mexicana: se formaron en el oficio gracias al apoyo financiero del presidente Venustiano Carranza, filmaron documentales, procesaron películas, vendieron aparatos de proyección y trabajaron para la primera oficina de censura que hubo en México. Entre 1922 y 1929, realizaron el noticiero semanal *La Revista Elhers*, que mostraba los

⁶ En Viviana Rangil: *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2005. ⁷ En P. Torres San Martín: *Mujeres y cine en América Latina*, cit., p. 140.

⁷ En P. Torres San Martín: *Mujeres y cine en América Latina*, cit., p. 140.

acontecimientos del momento –catástrofes, desfiles, manifestaciones– y que ellas vendían directamente a los exhibidores.

El inicio del cine sonoro produjo muchos cambios, pero no alteró la situación de las mujeres. En general, permanecían frente a la cámara y no detrás de ella. Las *rara avis* que dejaron huella en esta etapa fueron nuevamente dos mexicanas, cuyo trabajo ha sido revalorizado recientemente. La obra de Adela Sequeyro fue menospreciada por casi 40 años y su reconocimiento solo llegó tras su fallecimiento en 1992. Ahora podemos asegurar que, con la realización de *La mujer de nadie* (1937), Sequeyro se convirtió en una autora total y pudo mostrar sus verdaderas capacidades e intereses creativos. Hoy *La mujer de nadie* ocupa un sitio especial en la galería de clásicos del cine mexicano de los 30. Sin embargo, su temperamento extremo, caracterizado por la tenacidad y el romanticismo desbordado, y sus propuestas transgresoras en un contexto patriarcal, le impidieron desarrollar más de tres largometrajes.

Otras tendrían más suerte. La mexicana Matilde Landeta se hizo internacionalmente reconocida por su trilogía feminista *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), donde, a través de heroínas emancipadas, reivindicó el papel de la mujer como actor social⁸. La brasileña Gilda de Abreu, actriz de radio, cine y teatro, cantante y compositora proveniente del mundo lírico y de la opereta, realizó en 1946 *O ebrio*, basada en una canción popular de su marido, Vicente Celestino. El filme se convirtió en un caso único en la cinematografía brasileña ya que se hicieron 50 copias para su comercialización. Sin embargo, solo pudo dirigir otras dos películas: *Pinquinho de Gente* (1947) y *Corazón materno* (1951). Por su parte, la famosa actriz del cine mudo brasileño Carmen Santos, de origen portugués pero radicada en Brasil, luego de fundar en 1933 su propia casa productora, Brasil Vita Films, encontró en la dirección un medio de expresión. Invirtió casi diez años en la preparación de *Conspiración minera*, de la que fue también productora, guionista e intérprete⁹.

El anquilosamiento de las fórmulas genéricas (melodrama ranchero, melodrama familiar, chanchadas y comedias musicales), así como la expansión de las vanguardias europeas de los 50, produjeron un quiebre del estatus cinematográfico instaurado por Hollywood desde los años 30. En este escenario irrumpieron, en los convulsivos 60 y 70, nuevas cinematografías latinoamericanas que optaron por una nueva concepción: nació en nuestra región el cine político, revolucionario, alegórico, metafórico y antropológico, fuera de toda imitación genérica y temática.

Los 60 y 70: los años convulsos

Los manifiestos textuales y filmicos de los cubanos Julio García Espinoza (*El cine imperfecto*) y Tomás Gutiérrez Alea (*La dialéctica del espectador*), de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas (*El tercer cine*), del brasileño Glauber Rocha (*Estética del hambre*), así como las propuestas de cine antropológico y etnográfico del boliviano Jorge Sanjines y de los colombianos Jorge Silva y Marta Rodríguez, marcaron

⁸ Julianne Burton: Matilde Landeta. *Hija de la Revolución*, Conaculta / Imcine, México, DF, 2003.

⁹ Ana Pessoa: Carmen Santos. *O Cinema dos Anos 20*, Aeroplano, Río de Janeiro, 2002.

los antecedentes de una tendencia cinematográfica que últimamente ha resurgido en América Latina, ya no en un marco de conflicto y dictaduras sino de una supuesta plataforma democrática.

La historiografía de este capítulo tan importante de la cinematografía latinoamericana arrastró durante años omisiones imperdonables, como la de la colombiana Marta Rodríguez. Recién en 2005 se ha reconocido internacionalmente a la combativa e infatigable Rodríguez, quien por tres décadas no ha abandonado su compromiso con los indígenas y campesinos de su país: *Chircales*, clásico de clásicos, la marcó para toda la vida, y ahora incursiona en otros temas que también atañen al tejido social de una Colombia dividida entre la guerrilla y las insostenibles políticas del gobierno. En esta nueva etapa sobresalen obras como *Nacer de nuevo* (1986-1987), *Amor, mujeres y flores* (1984-1987), *Memoria viva* (1991), *Los hijos del trueno* (1997), *Amapola, flor maldita* (1997), *Nunca jamás* (2001), *La hoja sagrada* (2002), *Una casa sola se vence* (2004) y *Soraya, amor no es olvido* (2006).

En los 60 y 70, en el marco de estas luchas y en un contexto en el que proliferaban las posiciones feministas radicales y los exilios, comenzaron a surgir los colectivos de cine de mujeres, así como un creciente número de documentalistas mujeres (algo que parece suceder nuevamente en la actualidad).

En México nació el Colectivo Cine Mujer (1975-1987), con una amplia gama de exigencias centradas en la voluntad de abordar un cine propiamente femenino, emancipador y político. La mayoría de los filmes realizados en 16 mm fueron dirigidos por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y tuvieron el gran mérito de abordar temas tabú del momento: el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamez). Durante varias décadas, estas películas tuvieron escasa difusión fuera de los circuitos universitarios y políticos; no consiguieron una exposición comercial sino hasta hace dos años, en el marco de la IV Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la TV en la Cineteca Nacional.

Pero no solo en México cobraban fuerza las agrupaciones de cine de mujeres. En 1978 se fundó en Colombia el colectivo Cine-Mujer por iniciativa de Sara Bright. Durante una década, las directoras reunidas en Cine-Mujer lograron desarrollar una vasta producción de cortometrajes y largometrajes sobre temas femeninos –como *¿Y su mamá qué hace?* (1980), de Eulalia Carrizosa o *Por la mañana* (1979), de Patricia Restrepo– además de capitalizar la distribución y el financiamiento independientes.

En 1978 se creó en Venezuela el Grupo Feminista Miércoles, con el fin de difundir los derechos de la mujer a través del cine. Lo integraron Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso y Giovanna Merola. A pesar de que no pudieron realizar sus proyectos fílmicos sino hasta 1981, cuando se filmó *Las alfareras de lomas bajas*, cabe señalar que fue la única iniciativa colectiva preocupada por manifestar la opresión de la mujer de las capas sociales más marginadas del país.

Desde los 80: una condición laboral no subordinada

En la etapa de transición de los 80 hasta fines de los 90, las políticas feministas pasaron de las luchas por la emancipación a la afirmación de una diferencia positiva de las mujeres con respecto a los hombres. Cobraba fuerza la teoría del género y se confirmaba que la liberación es siempre un hecho colectivo que engendra en el sujeto nuevas formas de verse en relación con los otros. Tales posturas no pasaron inadvertidas para las directoras de cine, que entendieron que el contexto cinematográfico exigía inventivas para un cine fuera de las fórmulas mercantilistas y la creación de narrativas y estilísticas originales.

En este marco, la lista de filmes de manufactura femenina aumentó y se diversificó: en México debutaron 12 cineastas en largometrajes de ficción; en Argentina incursionaron 14 cineastas, y en Brasil otras 12. Emergió el «otro cine» hecho por mujeres, con narrativas y estéticas muy concretas en las que la representación de la mujer recupera un espacio importante. Me refiero a la puesta en escena y el resurgimiento de temas que sellan un trabajo organizado en función de las fantasías femeninas o que encuentra en las crisis actuales de las mujeres su detonante artístico.

En México, a partir del primer largometraje de la prolífica cineasta Marcela Fernández Violante, *De todos modos Juan te llamas* (1974), irrumpe el trabajo de nuevas cineastas mujeres que hasta la fecha se encuentran activas. Entre ellas se destacan por sus propuestas en la construcción de una identidad de género directoras como Luz Eugenia «Busi» Cortés, que con nuevas estilísticas y un sólido dominio de la técnica retomó el universo femenino desde diferentes ópticas: en *El secreto de Romelia* (1988) narra la historia de tres generaciones de mujeres y su concepción de la virginidad; en *Serpientes y escaleras* (1991) despliega una mirada conservadora que antepone los roles de la mujer a la vida de un político; y en su más reciente filme, *Hijas de su madre: Las Buenrostro* (2006), refleja con irreverencia los modelos familiares tradicionales.

La también mexicana María Novaro Peñaloza conjuga los límites de la cotidianidad femenina y sus capacidades psicológica e intelectual con una visión elocuentemente transgresora. En sus tres últimos largometrajes de ficción (el ya mencionado *Danzón*, 1990; *El jardín del Edén*, 1993; y *Sin dejar huella*, 2000), las protagonistas desenmascaran el mundo de la fantasía y el placer de la mujer, sin reservas. En *Sin dejar huella*, la trama gira alrededor de las fuerzas políticas sociales en México, los capos de la droga, las guerrillas policíacas y una perversa y endurecida forma de patriarcado institucional.

Otra de las directoras mexicanas que emergieron con fuerza en esta etapa es Maryse Sistach, quien desde su ópera prima ha recurrido a la cámara como medio escudriñador para plasmar una mirada intimista a través de la recreación de la soledad y la sexualidad de sus personajes femeninos. En *Los pasos de Ana* (1989-1991), la protagonista, acaso un alter ego de la realizadora, asume el lugar de una representación posfeminista: ser mujer en toda la extensión delo humano. Los caracteres femeninos se permiten negociar sus posiciones de poder en un contexto de vida cotidiana. Su segundo largometraje, *El cometa* (1998), fue una superproducción muy fallida en su propuesta temática. Luego,

Sistach retomó sus preocupaciones sociales para profundizar en el tema de la violación y la violencia contra las mujeres con *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) y *La niña de la piedra. Nadie te ve* (2005). La primera cautivó a una amplia audiencia con un relato tomado de una crónica roja, centrado en la relación entre Jessica y Myriam, dos adolescentes de estratos sociales muy diferentes que enfrentan el mundo violento y machista de las grandes ciudades como el Distrito Federal.

La argentina María Luisa Bemberg fue –junto con Marcela Fernández Violante, Maryse Sistach y la chilena Valeria Sarmiento– una de las más prolíficas cineastas latinoamericanas, con siete largometrajes de ficción en su haber. El cine de Bemberg es un cine intimista: sus protagonistas son mujeres, pero, sobre todo, mujeres transgresoras, que desafían la moral establecida, las buenas costumbres y las convenciones de la época. Ya desde sus dos primeras películas, *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982), las protagonistas hacen tambalear las estructuras patriarcales. Posteriormente, en *Camila* (1984), se rompen las normas de la familia, el Estado y la Iglesia: la protagonista, Camila O’Gorman, huye con un sacerdote. En su obra mayor, *Yo, la peor de todas* (1990), basada en el libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz, la identidad de género de Juana de Asbaje queda representada por las frases de la virreina María Luisa: «más poeta que monja, más monja que mujer». La trayectoria cinematográfica de Bemberg concluye con *De eso no se habla* (1992), una metáfora sobre la libertad basada en un cuento de Julio Llinás, al cual Bemberg, junto al coguionista, Jorge Goldenberg, dio forma de fábula.

También argentina, Lucrecia Martel sigue los pasos de Bemberg por su aporte a la internacionalización del cine argentino. Después de ensayar con cuatro cortometrajes y dos documentales, Martel encontró su estilo con *Rey muerto* (1995), que la convirtió en la embajadora principal de este «otro cine» enigmático e impetuoso que no pareciera tener una manufactura femenina. La ciénaga insiste en las relaciones más oscuras entre los personajes femeninos y pone en primer plano, por encima de las tramas dramáticas convencionales, las atmósferas cotidianas de provincia. La apuesta de Martel se sintetiza en una frase: «Todo el tiempo estoy pensando cómo encontrar no un género, sino una dramaturgia que me permita liberarme, pero sobre todo encontrarme con el espectador»¹⁰.

En cuanto a Brasil, dos películas originadas en ese país comparten el éxito avasallador de *Camila en el extranjero: La hora de la estrella* (1985), ópera prima de Suzana Amaral, y *Patriamada* (1985), de Tisuka Yamasaki. A estas dos directoras se suman otras, como Ana Carolina Teixeira Osares, la más fiel seguidora de Luis Buñuel, con seis largometrajes de un cine anticonvencional e irritante; también Tereza Trautman, Teté Moraes, Lucía Murat, Carla Camurati, Suzana Moraes. Desde una perspectiva global de la producción de los años 90, puede afirmarse que en Brasil se ha consolidado una identidad de género en el cine. En este país, que ha visto amenazada su industria cinematográfica en varias oportunidades, se consiguió revivirla una y otra vez en buena medida gracias al aporte de las mujeres.

¹⁰ En V. Rangil: ob. cit.

El trabajo de estas realizadoras ha forjado un cine de autoría femenina en contextos muy diversos y en coyunturas sociales diferentes. Una de ellas es la del exilio. A las conquistas y victorias alcanzadas por las mujeres del celuloide en sus respectivos países, se suman los avances de aquellas que, por razones políticas, tuvieron que emigrar, tales como la venezolana Josefina Torres, la argentina Nelly Kaplan o la chilena Valeria Sarmiento.

Esta última es un caso especial. Exiliada desde los 70 en Francia junto a su marido, Raúl Ruiz, Sarmiento cuenta con una vasta obra de casi una veintena de filmes, entre cortometrajes, documentales y largometrajes. Su cine refleja la diáspora de los chilenos en clave globalizadora: primero con su mediodocumental *El hombre cuando es hombre* (1982), rodado en Costa Rica, luego con *El planeta de los niños* (1991), donde narra el proyecto revolucionario cubano, y más recientemente con Carlos Fuentes, *Voyage dans le temps* (2006), centrado en la literatura latinoamericana. Aunque ella se autodefine como una cineasta fascinada con el mundo masculino, es posible reconocer sus inclinaciones feministas: por ejemplo, en *El hombre cuando es hombre*, donde despliega un discurso inteligente sobre el machismo y los ideales femeninos en América Latina. Su cine expresa un diálogo con la tradición y no con el discurso de la renovación. Sus largometrajes –*Amelia Lopes O’Neill* (1991), *Elle* (1994), *L’Inconnu de Strasburgo* (1998), *Rosa la China* (2002) y *Secretos* (2008)– se inscriben en los cánones de los géneros clásicos (thriller, melodrama y comedia), pero siempre buscando mundos encapsulados, mundos irónicos y anomalías en los universos íntimos o sociales. La renovación, en todo caso, descansa en la estética de sus películas a partir de la elección de un color simbólico: *Amelia...*, en azules y colores oscuros; *Rosa la China*, en dorados y amarillos. Y lo que configura su estilo y su personalidad es el ser una feminista por derecho propio, que no necesita proclamación alguna.

A manera de conclusión

En este abanico de opciones, tendencias y conquistas, vemos un panorama en el que las mujeres latinoamericanas lograron abrirse camino en el oficio en un terreno signado por los hombres, y concibieron una identidad igualitaria con los esquemas, temáticas y propuestas narrativas propias del cine latinoamericano.

Las conexiones entre la historia y el presente están hoy visiblemente expuestas y reafirmadas. Las pioneras del cine silente abrieron brechas a las futuras generaciones en más de un sentido: en primer lugar, conquistaron los saberes de una práctica y un oficio totalmente novedosos. Además, demostraron que en este periodo, fértil para la experimentación tanto para hombres como para mujeres, ellas, sin ninguna plataforma ideológica ni social, podían innovar en modelos de producción, crear nuevos formatos de creación, como el reportaje en el cine, y aportar herramientas novedosas para la construcción narrativa, como el flashback. Durante esta etapa, las mujeres contribuyeron a impulsar internacionalmente el cine latinoamericano. Más tarde, el periodo de transición del silente al sonoro les permitió innovar en concepciones fílmicas y transgredir las fórmulas genéricas.

Posteriormente, las guerreras feministas de los 60 y 70 afirmaron una identidad de género y una autoría propiamente femeninas. Proyectaron la praxis cinematográfica

como una expresión política y de emancipación. En este marco, surgieron una serie de documentalistas que muchas veces lograron adelantarse a las convulsiones sociales y políticas que atravesaban la región. Imprimieron el sello de una autoría femenina casi de manera natural, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Con ello, dignificaron no solamente su lugar de agentes sociales activos, sino también sus posturas políticas y su conciencia feminista.

Más tarde, entre los 80 y los 90, el reconocimiento internacional de las mujeres –su condición laboral no subordinada– quedó claramente confirmado. Las mujeres directoras, productoras, guionistas, camarógrafas y editoras ya no tenían que demostrar que dominaban los artilugios del oficio. Ese «otro cine», encasillado algunas veces en las ortodoxias feministas, pero casi siempre derivado de sus ideales personales, sociales y políticos, estaba conquistando el mundo.

Fue así como aparecieron, en sus prácticas y en sus propuestas, nuevos signos: el rompimiento con la tradición cinematográfica de sus países, la búsqueda de nuevas gramáticas audiovisuales, la innovación estética y la apertura de nuevas agendas de discusión frente a un mundo cambiante.

Los vuelcos de la práctica actual –cuantiosa, renovada y fructífera– exigen una mirada y una reflexión diferentes, pues estamos frente a nuevos escenarios mass mediáticos que han modificado los hábitos de consumir cine y han revolucionado, a pasos vertiginosos, las formas de narrar y, por lo tanto, el modo de percibir el mundo. En este nuevo contexto, las nuevas generaciones de cineastas latinoamericanas siguen venturosas y muy productivas. El siglo XXI las pone ante un nuevo reto. La diferencia con sus antecesoras es hoy más visible que nunca y sus nombres se escriben en mayúsculas.

**Patricia Torres San Martín: doctora en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas Occidente) con la tesis «Del sujeto a la pantalla: El cine mexicano contemporáneo y su audiencia en Guadalajara». Actualmente es docente investigadora en Cine en la Universidad de Guadalajara. Es autora de cinco libros especializados en cine regional y mujeres y cine en América Latina.*

[VOLVER TITULARES](#)

Entre la tradición de las teleseries y los escándalos

Por Rodrigo Fernández, tomado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/18/television/1437235850_110676.html

La mayoría de la población rusa no ha cambiado de gustos desde la época soviética: prefiere las teleseries, a las que se ha agregado en los últimos años los talk shows. De estos son especialmente populares aquellos en los que estallan peleas, que a menudo no se quedan solo en las palabras sino que a llegan a concretarse en agresiones directas.

Pero no siempre la telebasura ocupa las primeras preferencias en Rusia y de cuando en cuando entre los programas más vistos surgen algunos de valor, como la serie *Una vez en Rostov*, que figuraba en el tercer lugar del último ranking televisivo disponible (en verano, la mayoría de los programas populares se va de vacaciones, y no vuelven hasta la nueva temporada, que empieza en septiembre). *Una vez en Rostov*, que en sus 24 episodios basados en hechos reales unió la matanza de los obreros de Novecherkask en 1962 con los crímenes de la banda de los hermanos Tostopiátov en Rostov del Don (1968-1973), tuvieron en vilo al público ruso y contaron con el aplauso de la crítica.

Dominan la televisión rusa los canales que tienen cobertura en la mayor parte del inmenso territorio del país, ORT (el único que realmente se puede ver en cualquier rincón de Rusia), Rossía-1 y, en menor medida, NTV (todos controlados por el Estado, aunque este último indirectamente, ya que pertenece al grupo GazpromMedia), aunque con el desarrollo de la televisión por internet y por cable esta situación está paulatinamente cambiando y los rusos, de desearlo, pueden ver prácticamente cualquier canal. Según las estadísticas, tienen a su disposición más de 400 canales en ruso y algunos estudios pronostican que para 2017 la televisión de pago llegará al 74%. Naturalmente, mientras más importante sea la ciudad —las principales son Moscú y San Petersburgo—, más opciones tiene el telespectador.

En el citado ranking, seis de las 10 primeras posiciones las ocupaba ORT, dos Rossía-1 y dos NTV. El líder era el talk show titulado *Digan lo que digan*, conducido por el presentador Andréi Malájov, con escándalos garantizados en los que no es raro que los participantes lleguen incluso a las manos. Unas veces es entre famosillos locales y otras entre personas comunes y corrientes: alguna hija que ha echado de la casa a su madre, una madre que ha abandonado a su hijo, un marido o esposa infiel...

ORT diariamente (lunes a viernes) tiene tres talk shows —uno sobre problemas políticos y/o económicos, otro sobre conflictos entre hombres y mujeres, y en prime time (19.50), el citado *Digan lo que digan*—, un programa con entrevistas de famosos (principalmente actores) y dos teleseries, generalmente melodramas, que actualmente son, al mediodía *Encontrar marido en una gran ciudad* y como, plato fuerte de la noche (a las 21.30), *Una mujer ligera de cascos*, títulos que hablan por sí mismos. La táctica de Rossía-1 es algo diferente. Su plato fuerte son los seriales: está dando cuatro diarios, tres de temas policiales (*Secretos de investigación*, *Caso especial* y una sobre las bandas criminales de la posguerra en Moscú), y como principal en la noche, una saga titulada *Nido ajeno*, que

abarca desde la época zarista hasta nuestros días. Además, tiene un solo talk show, *En directo*, que versa sobre escándalos. NTV apuesta por las series policiacas.

En la decena de los más vistos generalmente figuran los noticieros de la noche de ORT (2º en el ranking) y de Rossía-1 (8º), así como el informativo-analítico dominical de ORT (6º). Según estudios, el 74% de los espectadores ven permanentemente los canales de cobertura nacional y el 59% los regionales.

El canal cultural

Kultura es un excelente canal para aquellos que desean escapar de la telebasura. Documentales sobre escritores (uno de los últimos, sobre el poeta premio Nobel Joseph Brodsky), películas de calidad, tanto rusas como extranjeras, documentales sobre temas importantes, programas infantiles educativos, lecciones de idiomas, música clásica con grandes intérpretes, y el talk show *Revolución cultural* es el menú de este canal.

A pesar de su carácter minoritario, algunos programas logran atraer un público mucho más amplio: se trata de los concursos *Gran Ballet* y *Gran Ópera* que organiza, los que cuentan con un jurado compuesto por destacadas figuras de nivel internacional. Las dos últimas temporadas de ambas competiciones estuvieron presididas por mujeres: Diana Vishneva (como juez invitado participó, entre otros, Nacho Duato) y la fallecida Elena Obrastova (uno de los miembros del jurado fue el legendario Ioan Holender, actual asesor del Metropolitan quien por casi 20 años dirigió la Ópera de Viena).

[VOLVER TITULARES](#)

La violencia destrona a las telenovelas nacionales

Por María Martín, tomado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/31/television/1438353842_656519.html

Un día de la semana pasada, un periodista hacía un reportaje en la periferia pobre de São Paulo cuando una mujer se le acercó y le preguntó: “Los vecinos quieren saber qué estáis haciendo aquí”. “Estamos rodando un reportaje sobre la falta de agua en los barrios”, contestó el periodista. “Ah, eso pensé yo. Pero radio patio está diciendo que estáis haciendo fotos de niños para después venir y secuestrarlos”, replicó. A la cara de estupefacción del periodista, la mujer respondió: “Ya sabes que la tele se pasa el día poniendo barbaridades, es lo que vemos aquí”.

Los brasileños, consumen más de 30 horas semanales de persecuciones policiales, muertes en directo y crímenes brutales. Ese formato pseudoperiodístico, encarnado por los programas *Cidade Alerta* y *Brasil Urgente*, es la joya de la audiencia vespertina de sus cadenas. En ellos se ensalza el papel de la policía militar y hace espectáculo de la violencia en un país con el mayor número absoluto de asesinatos del mundo.

En el lado opuesto, está el drama de la telenovela, género que, con un récord de más de 90 puntos del share en 1986, convirtió a la cadena Globo en una de las principales productoras de culebrones del mundo. La telenovela nacional es la que consigue que el organismo nacional que regula energía en Brasil acondicione la red para picos de demanda de hasta el 5% en las noches de desenlaces de la trama. Lo curioso es que este aumento no se produce durante la emisión, sino después, cuando los telespectadores que estaban pegados al televisor vuelven a sus tareas domésticas. La última alerta se disparó en 2012, durante el episodio final de *Avenida Brasil*, el mayor éxito audiovisual de los últimos años, cuando las ciudades pararon y hasta la presidenta Dilma Rousseff atrasó un compromiso en São Paulo por miedo a que la militancia prefiriese el programa antes que el acto.

La telenovela brasileña es según el propio ministro de Educación, el filósofo Renato Janine Ribeiro, “el género dramático que mejor ha desarrollado Brasil”. El culebrón brasileño también intenta últimamente adoptar cierto tono social abordando asuntos polémicos en el país como la homosexualidad.

Pero el éxito de *Avenida Brasil*, que alcanzó 51 puntos de audiencia, no ha vuelto a repetirse y la influencia de los culebrones puede considerarse cosa del pasado. En los últimos años, Brasil está asistiendo al fin del dominio absoluto que el género ejerció sobre la televisión durante más de medio siglo. Con el auge de Internet y la penetración de la televisión de pago, el público de las telenovelas mengua a cada generación y los más jóvenes no solo muestran un desinterés total por el drama nacional sino por la televisión como un todo.

Mientras las cadenas tradicionales continúan recurriendo a azafatas semidesnudas o espacios al estilo de *Videos de primera*, la televisión de pago se abre espacio en Brasil con cerca de 20 millones de usuarios. Una ley de 2012 obliga a los canales privados a emitir como mínimo tres horas y media por semana de producción nacional en horario de

máxima audiencia (18.00), así que no solo los extranjeros se benefician de esta nueva era. La creación de nuevos formatos de programas de cocina o *realities* importados como *La Voz* o *MasterChef* arrasan en la pantalla y en las redes sociales. La televisión de pago también ha permitido que Internet se infiltre en su parrilla. Un ejemplo es el del programa de humor inteligente *Porta dos Fundos*, que conquistó 900 millones de visualizaciones desde que se estrenó en YouTube en 2012. El fenómeno ahora puede verse en la versión brasileña de la cadena norteamericana Fox.

El horror en directo

El pasado 23 de junio, un policía que circulaba en una moto comenzó a perseguir a otra motocicleta. El recorrido estaba siendo retransmitido desde un helicóptero. Y dos conocidos presentadores, José Luiz Datena y Marcelo Rezende, relataban entusiasmados aquella recompensa del directo: “¡La policía va detrás, a toda velocidad!, ¡Impresionante!”.

La moto de los supuestos delincuentes perdió el control y cayeron al suelo. Después el policía paró y, sin mediar palabra, les disparó. Los presentadores defendieron sin dudar la acción, mucho más incluso que la propia Policía, que suspendió al agente.

[VOLVER TITULARES](#)

Cumpleaños

Abeo Sabín, Antonio	23/09/1945	Editor
Abreu Lizaso, Norberto	26/09/1945	Productor
Acosta Aragón, Betsy	27/09/1969	Locutor
Acosta Cao, Manuel	30/09/1951	Director
Acosta Caulineau, Aramis Gustavo	13/09/1958	Productor
Alfaro Pérez, Lilliam del Rosario	19/09/1956	Escritor
Alvarez Escalona, Juan Carlos	29/09/1967	Productor
Amador Calzado, Ariel	23/09/1968	Escritor
Arnáez González, Rosalía	04/09/1954	Locutor
Benvenuto Solás, Aldo	20/09/1968	Productor
Bequer Martínez, Gustavo	26/09/1950	Director
Blanco Álvarez, Mauricio	23/09/1965	Sonidista
Cabaleiro Febles, Vladimir	27/09/1962	Camarógrafo
Cabrera Collazo, Edilia	14/09/1947	Asesor
Calvo Menéndez, Virgilio G.	30/09/1944	Publicista
Cambre Vilariño, Gladys Pomposa	19/09/1943	Editor
Canals Fernández, Guillermo	20/09/1959	Camarógrafo
Caraballo Vergel, Joaquín	10/09/1960	Sonidista
Carricarte Melgarez, Berta	17/09/1964	Analista Crítica
Castillo Alcántara, Clara	13/09/1948	Director
Castillo Vasallo, Marco Antonio	29/09/1964	Director
Cedeño Torriente, Mercedes Natalia	28/09/1956	Locutor
Chagoyen Lucas, Jorge Luis	05/09/1955	Director
Chijona Valdés, Gerardo	19/09/1949	Director
Chile Pérez, Roberto	29/09/1954	Camarógrafo
Cid Borges, Julio Antonio	11/09/1943	Escritor
Cordeiro González-Ferregut, Orieta	11/09/1946	Asesor
Cruz Pupo, Sandro	24/09/1983	Animación
Cuadras Gutiérrez, Dolores (Lolina Cuadras)	23/09/1941	Director
Cuartas Rodríguez, Joaquín Miguel	29/09/1938	Escritor
Díaz González, Eva Maura	13/09/1953	Realizador
Díaz Mora, Daysi	05/09/1948	Escritor
Douglas Pedroso, Ma Eulalia	12/09/1928	Investigador
Echemendía Zarut, Regla Isabel	01/09/1960	Dir. Asistente
Etapé Delgado, Newton	12/09/1971	Asist. Direcc.
Estrabao Verdecia, Rita Rosa	13/09/1958	Locutor
Falagán de Cabo, Héctor	11/09/1964	Camarógrafo
Fernández Cabrera, Madelaine de las Mercedes	30/09/1953	Productor
Fernández Remudo, Carlos Rafael (Carlos Mas)	30/09/1945	Director
Fernández Valdés, Eduardo M.	29/09/1946	Dis. Luces
Fernández Vera, Ignacio Alberto	21/09/1948	Escritor

Figuerola Daniel, José Alberto	26/09/1946	Camarógrafo
Flores Díaz, Nelson Antonio	26/09/1941	Asesor
Franco Ramos, Mercedes Raquel	24/09/1947	Maquillista
Gálvez Periut, Norma	27/09/1947	Investigador
Gámez Pifferrer, José Ángel	06/09/1949	Asesor
García García, Elsa María	20/09/1945	Editor
García Hernández, Jesús de la C.	12/09/1964	Animación
García López, Saúl Rogel	16/09/1945	Escritor
García Rivera, Ernesto	06/09/1962	Productor
García-Espinosa Romero, Julio Pedro	05/09/1926	Director
García-Espinosa Romero, Pedro Benito	20/09/1931	Diseñador
Gay Salinas, Evelio Manfred	10/09/1971	Ing. Sonido
Gómez Hernández, René Lino	23/09/1948	Camarógrafo
Gómez Horscheck, Luis	18/09/1962	Realizador de Imagen
González Olvera, Julio Hiram	06/09/1976	Sonidista
Gotario Jacas, Alberto	16/09/1948	Camarógrafo
Grau Espinosa, Marialina	23/09/1946	Locutor
Grillo Hernandez, Rafael	06/09/1970	Periodista
Griñán Medina, Elizabeth	16/09/1965	Director
Hechevarría Martínez, Mabel	28/09/1967	Productor
Henquén Quirch, Reynaldo Sadoth	11/09/1954	Locutor
Hernández Acosta, Luis Alberto	14/09/1951	Productor
Hernández Fernández, Roberto	11/09/1962	Escenógrafo
Hernández García, Rodobaldo	29/09/1964	Locutor
Hernández Guerrero, Susana del Carmen	29/09/1952	Dis. Arte Floral
Hernández Lujan, Carlos Alberto	09/09/1967	Locutor
Hevia González, Carlos Alejandro	30/09/1960	Esp. Grabación
Hierrezuelo Bravo, Angel Antonio	11/09/1936	Locutor
Iglesias Ortega, Yolanda	26/09/1961	Asesor
Imbert Morell, Hannah	05/09/1985	Productor
Isla Morales, Sonia María	12/09/1929	Asesor
Izquierdo Funcia, Claudio	16/09/1943	Director
Izquierdo Morejón, Miguel Angel	29/09/1953	Editor
Jáuregui Fernández, José Nicolás	09/09/1937	Escenógrafo
Jiménez Rodríguez, Teresita Gudelia	29/09/1938	Dis. Vestuario
Jiménez Vizmano, José Alberto	12/09/1963	Locutor
Kovac, Anna	27/09/1942	Locutor
Labrada Ibañez, Yohanys	20/09/1971	Productor
León Miclín, Agustina	11/09/1953	Productor
Llizo González, Nathalie	08/09/1954	Productor
López Cuadras, Francisco	23/09/1964	Asist. Direcc.
López Galano, Mariela	25/09/1964	Director
López Rivas, Pablo Javier	15/09/1971	Director

Luberta Noy, Alberto Damián	27/09/1931	Escritor
Lugo Mendoza, Reynaldo Amado	13/09/1948	Realizador
Luis Moreda, Rogelio Horacio	16/09/1957	Camarógrafo
Luzardo Badía, Marino Ernesto	19/09/1969	Locutor
Martín González, Sandra	05/09/1972	Productor
Massip Ginestá, Pablo	20/09/1963	Realizador
Massola Medero, Edith Margarita	07/09/1967	Locutor
Mayedo García, Rakel María	19/09/1958	Locutor
McKenn de los Reyes, Daliana	13/09/1972	Productor Ejecutivo
Mederos López, José Luis	06/09/1959	Camarógrafo
Mena Lageire, José Miguel	18/09/1958	Director
Mendoza Brito, Leticia	23/09/1976	Productor
Mesa Díaz, Juan Orlando	27/09/1953	Crítico
Mesa Prieto, Paúl M	05/09/1958	Camarógrafo
Miranda Descamps, Carlos Alejandro	06/09/1951	Editor
Mora Basart, Eduardo de la Caridad	07/09/1966	Realizador
Morales Quintana, Hassan	14/09/1983	Editor
Morejón Pineda, Aliosca	29/09/1966	Director
Naranjo Fernández-Vega, Emilia de las Mercedes	24/09/1952	Asist. Direcc.
Navarro Villar, Orlando Andrés	15/09/1966	Productor
Novo Pérez, Lidia	13/09/1966	Crítico
Núñez Canut, Eduardo José	10/09/1962	Productor
Oliver Blanco, Regino Miguel	07/09/1944	Director
Olivera García, Marilys	17/09/1961	Editor
Orihuela Bordón, Yolanda	07/09/1944	Escritor
Osene Mestre, José	21/09/1943	Camarógrafo
Otaño de los Reyes, Marta Yiria	28/09/1971	Dir. Musicales
Otero Prado, Ahmed	24/09/1978	Director
Pera Trapero, Eloína de la Caridad	05/09/1952	Director
Peraza Gómez, Isabel Cristina	15/09/1963	Productor
Pérez Betancourt, Rolando	25/09/1945	Crítico
Pérez Capetillo, Ricardo	19/09/1952	Asist. Direcc.
Pérez Pagés, Rogelio Jorge	17/09/1944	Editor
Pérez Tellez, Damián Francisco	27/09/1962	Director
Piedra Rodríguez, Mario Emigdio	18/09/1947	Crítico
Piñero Cruz, Katyuska	02/09/1962	Director
Pruneda Domínguez, Mario Gabriel	04/09/1964	Editor
Quintana Echevarría, Nora	29/09/1952	Asesor
Quintero Quintana, Lerner	27/09/1976	Musicalizador
Ramírez Fernández, Félix Raúl	26/09/1969	Editor
Rankin Hechavarría, José Luis	04/09/1953	Esp. Imagen
Ravelo García, Aloyma	08/09/1945	Escritor

Ravelo Rodiles, David Manuel	21/09/1962	Dir. Fotografía
Recasen Morillo, Raiza	03/09/1946	Asesor
Ricardo Ginarte, Miguel Enrique	29/09/1942	Productor
Rifá Rodríguez, Yamal	05/09/1971	Realizador
Ríos Leonard, Arístides	20/09/1962	Escritor
Ríos Rivera, Esteban	03/09/1963	Director
Rivera Pérez, María Elena	07/09/1962	Director
Rodríguez González, Yumié	25/09/1973	Locutor
Romero Alonso, Lupe María	25/09/1952	Director
Romero Sosa, Antonio	14/09/1964	Director
Sánchez León, Ifraín	24/09/1964	Realizador
Santiesteban Amat, Miguel	15/09/1966	Director
Sarría Díaz, Roberto	05/09/1942	Animación
Suárez Suárez, Sandalio Israel	03/09/1935	Animación
Tabío Rey, Juan Carlos	03/09/1943	Director
Talavera Fernández, Miriam	29/09/1942	Director
Torres González, Odalys	12/09/1968	Director
Torres Monzón, Gerardo Tony	24/09/1954	Maquillista
Trujillo Salgado, Reynol	18/09/1952	Editor
Valdés Fernández, Jorge Leoncio	10/09/1952	Animación
Verdecia Espinosa, Lorenzo	09/09/1950	Productor
Vidal Mesa, Francisco	09/09/1948	Camarógrafo
Villafuerte Echevarría, Santiago de	09/09/1937	Director
Viña Riesgo, Roberto	13/09/1948	Asist. Direcc./ Productor
Zaldívar Molina, Rolando	07/09/1972	Locutor



DIRECCIÓN:
Rosalía Arnáez



EDICIÓN:
Narmys Cándano García



DISEÑO GRÁFICO:
Edel Rodríguez (mola)

El grupo creativo de este boletín, espera recibir sus sugerencias, comentarios o informaciones necesarias para esta publicación.

Escribanos a: Calle 17 esquina a H, vedado, Ciudad de La Habana, Cuba. CP: 10400 Teléfono: (537) 832 8114

Este boletín ha llegado a usted, gracias a la lista de suscripción administrada por: boletinhuron@uneac.co.cu

VOLVER TITULARES