

Maia Gorostegui Valenti

maiagoros@gmail.com

El documental latinoamericano contemporáneo en el marco de las ciencias sociales: a propósito de *La ciudad de los fotógrafos*

La santa alianza del espectáculo y la mercancía ya anunciada y analizada por Guy Debord en 1967 es hoy un hecho consumado. Gobierna nuestro mundo. De un polo, de un trópico al otro, el capital ha encontrado bajo sus formas actuales el arma absoluta de su dominación: la mezcla de imágenes y sonidos. (Comolli, 2010: 10)

Vale recordar que todo discurso está “situado”, y que el corazón tiene sus razones. (Hall, 1999:132)

1- El documental latinoamericano contemporáneo: orígenes y características

El documental latinoamericano contemporáneo¹ se caracteriza, generalizando a groso modo, por ser disruptivo respecto de cómo se entiende habitualmente el audiovisual en tanto modo de acceso a lo real. Se trata de películas documentales o cine-ensayo (Provitina, 2014) que proponen lecturas subjetivas y fuertemente posicionadas acerca de temas diversos donde se destaca la memoria reciente. Cabe aclarar que el cine-ensayo se ha convertido en un concepto de marcada circulación en los estudios contemporáneos sobre cine. Distintos críticos toman el concepto para analizar cierta producción cinematográfica encuadrada dentro del llamado cine moderno y parten siempre para sus reflexiones de la problematicidad que plantea la definición del género que, por otro lado, manifiesta una potencia simbólica no presente en el cine clásico.

¹ DLC desde ahora.

Dicho esto, son películas que sustentan diferentes marcos ideológicos y epistemológicos de acercamiento a la realidad y que, desde un lenguaje específico, dialogan de manera interdependiente con las epistemologías del sur (Muñoz Cobeñas, 2016). Se observa una renovación del lenguaje creativo, dentro del marco general de lo que se denomina documental pero con variables disruptivas y contrahegemónicas. Esta renovación, de acuerdo con Dussel (2009), se encuadra en una relación dialógica entre la literatura del boom latinoamericano, el cine de la década de los 60 y las epistemologías del sur. Dentro de la producción documental latinoamericana, se observa una primera renovación durante los 60' - el denominado Cine militante²- que se intensifica, de la mano de la producción ficcional, a partir de los 90 adquiriendo mayor visibilidad durante la última década.

En el caso de las producciones más contemporáneas, no es solamente la finalidad la que determina la politicidad del cine, sino que el cine *es* una forma política: lleva a una modificación del conocimiento, la percepción y, en definitiva, de la mirada misma del espectador. Desde esta perspectiva, el cine no es un mero instrumento de transmisión, sino una manera de desarrollar algo nuevo porque “el cine no ilustra, uno conoce a través del cine” (Fischerman, 1984: 50).

Dentro de la producción documental latinoamericana respecto del pasado reciente, un tema central de los últimos años, la figura de Sebastián Moreno resulta sumamente relevante. De su trilogía sobre la dictadura de Pinochet, se analizará *La ciudad de los fotógrafos* (2006), documental que narra la historia de un grupo de fotógrafos que conformaron la Asociación Gremial de Fotógrafos Independientes (AFI³) conformada durante la dictadura militar de Pinochet. Su creación se permitió trabajar legalmente resguardados por una credencial de prensa (y poder mostrar lo oculto por los medios dominantes y aliados al gobierno) y, además como explica Paz Errázuriz, “este conocerse, como darse crédito, hacerse fotógrafo, muchos creo que nos pusimos el nombre gracias a la AFI”. Entrevista a diferentes reporteros gráficos, integrantes de la AFI, que recorren la ciudad de Santiago, las situaciones

² El objetivo del cine militante de la década del 60 era poder lograr la mayor eficacia comunicacional para generar un espectador activo, tenía la fuerte convicción de que el cine era un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como un fusil. Los colectivos de cine militante creían en el fuerte rol movilizador del cine, que podía actuar directamente sobre la sociedad, influir en el pueblo de manera directa, sin mediaciones, y llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la “liberación nacional”.

³ Fotógrafos/as de la AFI: Kena Lorenzini, Claudio Pérez, Jorge Laniszewski, Luis Navarro, Paz Errázuriz, José Moreno, Inés Paulino, Oscar Navarro, Alvaro Hoppe, Percy Lam, José Durán.

vividas y las fotografías realizadas durante la dictadura. Durante el recorrido, histórico y geográfico, pone el acento en la importancia de los registros fotográficos.

2- Complejidades del naturalizado documental

El documental, en tanto género, pone en escena de forma privilegiada el carácter realista del cine. La idea del realismo en el cine no habría tenido la importancia teórica que adquirió sino hubiese sido por el desarrollo teórico de André Bazin que “defiende el realismo pero también la noción (...) de la puesta en escena (...) [y] fue un defensor acérrimo del plano secuencia como emblema del cine moderno, contra la idea de montaje” (Aguilar, 2010: 35). Bazin entiende la imagen cinematográfica como una “impresión indicial o huella digital”. Así, lo que hace realista a un film es que acentúa la naturaleza documental de la imagen (aunque la historia que se cuente sea ficcional). Su enfoque

parecía depender de una comprensión del cine paralela a la de la fotografía⁴, ambos medios definidos por esa reproducción “automática” de la realidad, en la que el objeto dejaba su huella en la película, produciéndose esa transferencia de la realidad al cine que llevó a Bazin a defender una comprensión realista del medio audiovisual. (Esqueda Verano y Cuevas Álvarez, 2012: 10).

No se trata de un realismo espacial, sino que consiste en la “re-presentificación temporal” de la imagen fílmica: “en la presentificación de algo como preservado, apareciendo de nuevo desde una irrefutable existencia pasada.” (Aguilar, 2010: 35). Por eso, a la hora de pensar cómo entender el vínculo entre el cine y lo “real”, resulta ineludible recordar el papel que asume el montaje en cuanto instrumento de conversión de lo real en signo, en cuanto factor de construcción de fragmentos en discurso. La especificidad del cine es consecuencia del modo de interpretar la realidad que se observan en las modalidades del montaje y las ideas implícitas de transferencia y transparencia que permiten hacer natural o invisible al montaje, o no, de acuerdo a la estética-política de cada caso.

⁴ Al respecto, Sotang señala que las fotografías “son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (...) una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella (2012: 216)

Motiva la elección del tema una doble y complementaria preocupación. Por un lado, responde a poder pensar críticamente el uso de películas en ámbito educativos. Ese uso obvia habitualmente el carácter de lenguaje específico propio del discurso audiovisual, así como lo que respecta de las implicaciones ideológicas que traen consigo las modalidades narrativas, expositivas y argumentativas audiovisuales en tanto lenguaje específico. Asimismo, estos espacios educativos se encuentran en un contexto epocal de complejas características respecto de la construcción audiovisual de la información y del modo en que esta configuración impacta en la comprensión de la realidad mediante la configuración de los llamados sentidos comunes.

De acuerdo con lo expuesto, uno de los objetivos que tiene el proyecto marco es el de estudiar la apelación a la voz *yo*, *el* trabajo con “found footage”, la hibridez de los materiales y la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico. De esa manera, se describirán los nuevos marcos interpretativos de lo social, político y cultural propuestos por el DLC, de los que esta película es un ejemplo. El corpus propone un modo de crear y entender el cine que, desde la subversión formal, exige al receptor estrategias intelectivas complejas. Así, posibilitan disputar la configuración de sentidos hegemónicos observable en los modos de construcción formal que se sustentan hegemónicamente en formas audiovisuales específicas. En tal sentido, esta película es un acto estético-político, no solamente porque su tema sea el rol de los fotógrafos durante la dictadura de Pinochet, sino porque su lenguaje recurre a recursos contra-hegemónicos que suponen otra racionalidad alejada del positivismo que, entre otras cosas, mantiene vínculos discursivos estrechos con el cine clásico o hegemónico.

Nigra (2016) entiende que hay una fuerte relación entre el desarrollo de la narrativa clásica hollywoodense y el relato histórico del positivismo decimonónico. Plantea que el éxito de esas películas se produce gracias a la síntesis entre ambas estructuras narrativas. Al analizar el desarrollo paralelo de ambas modalidades, considera preguntarse cuál de los dos sistemas se impuso con anterioridad y cómo se retroalimentan mutuamente. Sea como sea el vínculo, gran parte del poder colonial de EE UU es debido a la maquinaria político-cultural llamada Hollywood (y sus seguidores foráneos). En tal sentido, estas narrativas hegemónicas pueden ser pensadas en términos de conocimiento-regulación (Do Santos, 2006: 44) que opera yendo del caos al orden, tal y como se puede observar en las estructuras del cine

hegemónico. Respecto de los motivos para el desarrollo de su investigación Moreno manifiesta que “a nosotros, a mí particularmente, me interesa investigar en esas historias que no han sido contadas, en esa historia de Chile que ha sido de alguna manera silenciada, invisibilizada, que es precisamente la historia de gente cercana a uno que puede a lo mejor tener un eco en otras personas que lo han vivido”.

De sus palabras interesa resaltar algunas guías que hacen al recorrido propuesto en estas páginas. La subjetividad y el trabajo ideológicamente posicionado del documentalista, la posibilidad de dar voz a lo silenciado y el impacto privilegiado que tienen estos discursos sobre los receptores. La perspectiva de análisis, al alejarse de la idea del audiovisual como ilustrador o facilitador, permite observar estas producciones como posiciones epistemológicas propias del cine moderno ensayístico y de las epistemologías del sur.

3- En busca de la ciudad de los fotógrafos

Es una película compleja. Construye su argumentación, respecto del pasado reciente, mediante capas de significación configuradas mediante recursos variados, de los que resaltan la yuxtaposición de discursos diversos y la subjetivización materializada en discursos personales y primeros planos intimistas. Así, configura un discurso movilizador que exige al espectador un posicionamiento. Esas capas están hechas de registros variados: fotografías y grabaciones de época (en varios momentos diferentes registros materiales de la misma situación), entrevistas actuales, registro auditivos que van desde sonidos callejeros a música incidental⁵ y, fundamental en este tipo de discursos audiovisuales, la inscripción del cuerpo y la biografía del documentalista. Esas materialidades concentran capas de sentidos que se imbrican fuertemente: la reflexiones acerca de los sentidos del acto fotográfico, de los modos del quehacer fotográfico, de los roles del fotógrafo como sujeto social, la historia personal del director y su padre, la historia de la AFI, las consecuencias sangrientas de la dictadura de Pinochet, en suma: la historia reciente de Chile.

La película es, al mismo tiempo, un ensayo sobre el sentido social, cultural y político de la fotografía, y una reconstrucción histórica acerca de dos cuestiones: la dictadura de Pinochet en Chile y el rol fundamental de la AFI respecto de la resistencia popular. La AFI,

⁵ Los temas musicales son todos de Manuel García: “Insecto de oro”, “El reino del tiempo” y “El viejo comunista”.

Asociación de Fotógrafos Independientes (o de izquierda como algunos preferían leer), funcionaba como agremiación que posibilitaba sus labores, pero también como punto de encuentro, como red de ayuda y protección. Al ser un colectivo, podían detectar a los “sapos”, los infiltrados, que no hablaban con nadie, llevaban cámaras incomprables para la mayoría y tenían algunas características físicas y actitudinales que los ponían en evidencia. No sólo posibilitaba la protección mutua entre colegas, sino que articulaban con los grupos de manifestantes que les informaban con antelación lugar y hora de las acciones de protesta ya que los fotógrafos, con sus registros, funcionaban de resguardo para la ciudadanía: “el hecho de que hubiera un fotógrafo en la calle, permitía que los manifestantes se sintieran más seguros y más estimulados (...) era un registro importante (...) se iba a multiplicar a través de la fotografía lo que ellos estaba haciendo” explica Jorge Ianiszewski. Otro de los entrevistados: Oscar Navarro, tal vez uno de los entrevistados más singulares de la película, señala en la misma línea:

Para mí la fotografía era un salvamento para el huevón que estaban apaleando, para el ser humano que estaban apaleando. En el paseo Ahumada con Moneda, de repente agarraron a un hombre y me puse a dispara como loco. O sea, para que los huevones se sintieran observados y creo que ahí fue el primer momento que descubrí que yo tenía un arma importante y de repente mi cámara se convirtió en mi arma, en mi alma, en mi arma.

Sus palabras se yuxtaponen con un recorrido visual: su voz se escucha mientras se ven fotos de jóvenes con marcas de la violencia estatal en sus cuerpos.

El documental está narrado en off por su director, Sebastián Moreno e hijo de uno de los fundadores de la AFI: “Mi padre perteneció a una generación que se formó en las calles al ritmo de las protestas” dirá su voz apenas comienza la película. El uso de la primera persona del singular de la voz en off como inscripción del cuerpo, la explicitación de las motivaciones, el uso del primer plano en las entrevistas, el collage de colores por épocas, el uso del oxímoron entre imagen y discurso, la exposición del registro de lo silenciado o privado, la explicitación reflexiva acerca del rol social de los fotógrafos organizados y las voces no académicas que piensan la fotografía como producción social, ubican a esta película en el territorio del cine-ensayo.

El documental plantea dos problemáticas:

- 1- La reconstrucción de la memoria vinculada a lo espacial.
- 2- El poder de la fotografía como dispositivo de memoria y denuncia.

Ambas problemáticas permiten reflexionar respecto de la noción de la verdad. Las producciones audiovisuales hegemónicas construyen una noción de verdad vinculada a los implícitos que tiene el registro mecánico de la realidad que le otorga veracidad indiscutible. Las diferentes manifestaciones propias de la cultura, tejen una red simbólica que envuelve de modo que no hay enfrentamiento directamente con la realidad sino que entre ambos existe una interposición de ese mundo artificial, cultural, creado por el hombre que funciona de mediador (cf. Pomer, 2011 y Cassirer, 1989). Dentro de esta red simbólica, los productos audiovisuales son preeminentes, pero no homogéneos ya que se observan diferentes modulaciones que hacen a diferentes concepciones del conocimiento mediado por el registro audiovisual. Este poder simbólico-mediador opera mediante estructuras subyacentes socialmente adquiridas que literalmente nos piensan, conducen el pensamiento y conllevan emociones. En tal sentido, las características del lenguaje audiovisual propio del DCL disputa las estructuras subyacentes propias del lenguaje audiovisual hegemónico o dominante – MRI de acuerdo con Burch (1999)- adquiridas mediante el propio desarrollo del medio que se configuró en hegemonía cultural (Schwarzböck, 2010).

El DLC se opone a las ideas implícitas de inmediatez y confiabilidad en la imagen como registro de lo real en tanto “Encuentra verdades parciales y tentativas, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo invirtiendo, de esa manera, la parábola del cine político militante de la década de los 70’” (Piedras, 2009: 7). Así, Moreno prioriza las experiencias individuales y subjetivas por sobre los relatos totalizadores, su voz plantea las problemáticas para introducir otras voces fuertemente posicionadas y, así, propone un plural, un nosotros (documentalista, fotógrafos, manifestantes, familiares de detenidos desaparecidos), sin ser totalizador.

4- Materialidad y sentidos

El recorrido que realiza por la ciudad de Santiago no es simplemente de registro, sino que funciona de disparador para los recuerdos de los entrevistados. Esos recuerdos se materializan en el documental de dos maneras:

1- El sonido: por momentos superpone el sonido de las movilizaciones, protestas y situaciones represivas, sobre la apacible ciudad contemporánea de ciudadanos que la viven aparentemente aislados del pasado reciente.

2- Las fotografías de época superpuestas en los lugares donde fueron tomadas. Ambas estrategias proponen discursividades basadas en el oxímoron como modo de visibilizar el montaje.

Respecto del sonido, otros momentos dedicados a las fotografías de época, centro de la narración, son acompañadas por música incidental suave y armónica. Esta banda de sonido evoca lo emotivo al crear una atmósfera de intimismo y emoción para los relatos visuales que hacen a la relación pasado - presente. Por su parte, el tratamiento que se le da a las consignas y sonidos extraídos de los registros de la época -disparos, gritos o canticos típicos como “que nos digan donde están, que nos digan donde están”- es delicado. En general, son casi susurros, quedan ubicados en segundo plano como un eco lejano del pasado que se esfuerza por hacerse oír. La intercalación de sonidos que evocan violencia y protestas, con aquellos más emotivos generan tensión en el espectador que se ve atravesado por historias sumamente desgarradoras y emotivas.

Los recuerdos están marcados por las acciones que se desarrollaron allí, plasmadas en las fotografías y centro de la narración, y no por el espacio en sí. La ciudad es el soporte de la memoria en su dimensión humana, como ámbito donde transcurren procesos sociales y se construyen las identidades colectivas. Esa dimensión de la ciudad es la que queda plasmada en las fotografías.

Respecto del oxímoron, un momento clave, que despliega sentidos y reflexiones basadas en la incomodidad del espectador, se genera sobre el minuto 14 de la película cuando se escucha la voz de Pinochet dando un discurso acerca de la paz lograda, mientras que las imágenes no son solamente de quien habla, sino de represiones violentas sobre trabajadores, jóvenes, mujeres, niños y ancianos en diferentes momentos y lugares. La fotografía como registro es testimonio de época, pero también testimonio de las limitaciones del lenguaje frente a la tragedia y la hipocresía de los perpetradores. El fragmento es necesario para la argumentación. El DLC no propone verdades absolutas, por lo cual la presencia de la voz del perpetrador es necesaria argumentalmente: el discurso, en tanto práctica social, se construye

mediante diferenciaciones. No hay totalidad absoluta, en todo caso hay posicionamientos ideológicos. Todo discurso se funda sobre las diferencias, lo ideológico para Laclau consiste en el no reconocimiento de la precariedad de toda positividad. Baudry (1974) definirá esta misma cuestión, dentro de la especificidad del audiovisual, como plusvalía ideológica, en tanto obviar las diferencias y suponer una totalidad absoluta sin la existencia de posicionamientos implica una ganancia para el enunciador.

5- Fotografía: sentidos sociales desplegados audiovisualmente

Además del relato de los hechos es una reivindicación del lugar de la fotografía como testimonio y forma de lucha social. Indaga sobre los diferentes sentido que adquiere la fotografía, así es que funciona como glosario emotivo de las simbologías que despliegan a partir de esa labor.

Es relevante mencionar que dichos sentidos surgen también en las entrevistas, tanto de boca de fotógrafos, es decir los especialistas: “Mostrábamos lo que la gente no quería ver, cuando se encuentran con la fotografía y saben que la fotografía es real, que no podés negar lo que estás viendo, empieza a generarse una conciencia, una reacción en el estómago, en el alma” explica Oscar Navarro; “Uno pensaba que estaba aportando a terminar con la dictadura, aunque resulte pretencioso, pero nos fuimos dando cuenta la importancia, el valor que tenía la fotografía como documento. Por alguna razón nos perseguían tanto” agrega José Moreno. O, en palabras sencillas, cotidianas, como las dichas Ana Gonzalez, madre de cuatro víctimas:

A mí me costó mucho encontrar una fotografía para ponerme en el pecho... eran cuatro [sus hijos]... porque nunca tuvimos una máquina fotográfica en la casa. De casualidad tengo una foto familiar... Paso una vez, de casualidad, un fotógrafo por la calle [y me dijo] ¿Señora quiere sacarse una foto? Yo creo que ese día no teníamos ni para comer, tuvimos la idea, el alumbramiento, no sé la magia, de decirle “claro, pase”. Es la única foto [familiar] que existe. No tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad.

Otro modo de posicionar la fotografía como modo de resistencia es el mostrar los silencios, los vacíos, lo censurado. Sobre el final de la película, aparecen dos cuestiones:

1- El registro de las protestas referidas al pedido de libertad de reporteros gráficos presos por realizar su labor. Allí se puede ver a Oscar Navarro siendo apaleado, no es casual que este fragmento esté ubicado narrativamente luego de una larga y profunda entrevista donde él reflexiona acerca de su labor militante: “fuimos un movimiento en realidad, movimos esta tierra” dirá sobre el final de la entrevista. El espectador, para el momento en que se ven las imágenes de su detención, ya sabe quién es, ya ha generado un vínculo con él.

2- A continuación, aparece en primer plano una mano que pasa las páginas de revistas de época donde se observan recuadros vacíos. Explican, polifónicamente varios de los integrantes de la AFI que, en determinado momento, se prohibieron las fotos y las publicaciones gráficas opositoras comenzaron a salir con recuadros vacíos o, en oportunidades, con una inscripción que decía “foto censurada” donde debía aparecer el registro visual de lo que se estaba informando. Aparecían solamente los pie de foto, con lo cual el lector debía imaginar lo que faltaba. Una de las maneras que encuentran para protestar y visibilizar lo censurado es una exposición performativa: salir a la calles y marchar con las fotografías sobre su cuerpo.

3- Este fragmento del ensayo finaliza con una imagen síntesis de los dos puntos antes detallados: el registro de un uniformado tapando la cámara.

6- Los límites del horror

Una de las reflexiones que cierran el documental es respecto del vínculo de la violencia con aquel que la registra. Nuevamente, hay capas de diferentes materialidades. Vuelve sobre el niño que pierde un ojo en una de las represiones: fotos y filmaciones del niño ensangrentado se resignifican por las voces de dos entrevistados presentes en ese momento que refieren el espanto vivido. Kena Lorenzini cuenta:

yo en un momento me acuerdo patente que hay un cabro (...) que tiene un ojo al lado de la cara, se lo han sacado al ojo... y veo a todos los fotógrafos haciendo esta foto y yo me voy a meter y digo... No, eso es ser un buitre, yo creo que hice la relación por la sangre (...) yo ahí decidí (...) retirarme. Porque dije, me va a pillar la democracia y yo voy a estar transformada en un buitre y que voy a hacer en democracia si lo único que voy a querer es sangre, sangre, sangre.

A continuación otros protagonista⁶, Oscar Navarro, plantean la misma cuestión y, en su mismo discurso, sintetiza el relato visual de “La ciudad de los fotógrafos”:

Estábamos acostumbrados a reaccionar ante los palos, ante los gases, ante los gritos, ante los funerales, ante los balazos. Uno reaccionaba y fotografiaba (...) Tenías la violencia ya metida dentro de ti, o sea era como esperable y, sino había eso era forme. Era, como que no sabías qué hacer (...) Tú estabas fotografiando el dolor para tú sentir una buena foto ¿o qué? (...) Un día nos dimos cuenta que estábamos perdiendo nuestra capacidad de asombro (...) Nos estábamos convirtiendo en máquinas (...) Empezás a sentir que necesitas la violencia para ser un ser humano (...) ¿Qué chucha estoy haciendo? Si hay menos represión es porque estamos ganando.

Las intervenciones conviven con imágenes de época cargadas de la misma violencia que afectó a los fotógrafos en su vínculo con lo real en la disyuntiva entre lo esperable o interesante y lo conveniente para la sociedad. Como plantea Sotang “por medio de las fotografías también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos” (Sotang, 2012: 219).

7- Hitos histórico-fotográficos

La película hace foco en algunos hechos puntuales. Uno es un caso donde la fotografía constituyó un acto de denuncia por uno de los fotógrafos de la AFI: el descubrimiento de la mina de Loquén Allí, encontraron quince personas, muchos familiares entre sí, asesinados de manera cruenta. El desarrollo de este evento, entre otros, plantea dos problemáticas: las posibilidades y complejidades de la memoria y el poder de la fotografía como denuncia y prueba de delitos de lesa humanidad. En cuanto a este suceso hay una división de roles: el fotógrafo, Luis Navarro, explica cómo hizo el registro; la madre de cuatro de los asesinados, Helena Maureira, da los detalles de la tortura y se piensa en voz alta como madre en duelo eterno.

⁶ El DLC se caracteriza por tener protagonistas: subjetividades intensas que generan identificación o rechazo en el espectador. Este es otro modo de disputa con el documental clásico donde se pregona una objetividad imposible pero fuertemente justificada por el rigor de lo tecnológico.

Otro de ellos es el caso de Rodrigo Rojas, un joven menor de edad que vuelve del exilio para fotografiar su país y termina muerto en una manifestación. No se trata de un relato de datos duros del hecho, sino de lo anecdótico y simbólico. Un hombre recuerda que le había dicho no vayas a Chile y se pregunta por qué pensaba eso si en el 86 las cosas ya habían comenzado a calmarse y el hecho, fortuito pero poéticamente trágico, de que Rodrigo haya comenzado su labor en el funeral de otro joven de su edad, Ronald Wood, que también había muerto en una manifestación.

Los recuerdos son reforzados por imágenes del joven en actividad yuxtapuestas con otras donde lo que punza y genera significaciones es su evidente juventud (Barthes, 1970 y 2011).

Otro acontecimiento central de la época y de la película es el asesinato de tres profesores. Para dar cuenta del hecho Moreno escoge referir cómo vivió él ese momento, mientras se ven imágenes del operativo una vez encontrados los cuerpos y del funeral. Además, le da voz para narrarlo a Jorge Ianiszewski que era amigo de uno de ellos. Su voz quebrada, sus recuerdos compartidos y sus ojos brillantes exceden el relato pormenorizado de los hechos. Además, escoge referir un momento concreto del funeral, fotografiado especial y casualmente: todos los asistentes cantan a coro “La internacional” (versión chilena): los momentos trágicos intensifican las convicciones.

8- Realidades y mediatizaciones

Es específicamente cinematográfico el trabajo de transformación de la realidad sometida a la estilización, o sea a la conversión en signo mediante el montaje que discursiviza, compone, articula, restablece, reasegura los engranajes. Si bien resulta necesario para la legibilidad, también es un “acto violento” porque encuadrar significa fabricar una mirada fragmentaria, inválida e incómoda. El material en cuestión puede ser mostrado borrando las marcas de su factura, disimulando posiciones, pero también puede ser un espacio de reflexión, pero siempre hay discursividad mediante el encuadre y el montaje. Si se da el primer caso, se trata de producir plusvalía ideológica con objetivos ligados a los centros de poder. Si bien no se puede afirmar que el cine *per se* ocupe el rol de defensa del poder, cuestión que se pregunta Gunning (2003), sí es un modo de accionar propio de la hegemonía

de dicha disciplina. Por ello, ante diversos productos audiovisuales cabe interrogarse por su producción de efectos ideológicos específicos y su alineamiento, o no, con una ideología dominante. Es decir, el efecto de sentido no depende solamente del contenido de las imágenes sino de los procedimientos materiales que logran o no una continuidad ilusoria de información o que ponen en juego la complejidad de la misma (Sanchez – Biosca, 1996, Baudry, 1974, Comolli, 1995 y 2010).

Aunque hay un modo de montaje ligado a lo hegemónico, hay otros modos constructivos con texturas más excéntricas que manifiestan la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida (Sanchez – Biosca, 1996). La estructura de *La ciudad de los fotógrafos* evidencia su carácter subjetivo, conquista la técnica, la hace propia como reconfiguración del mundo social al tiempo que reflexiona acerca de las mismas acciones realizadas en el ámbito de la fotografía. Por eso, “se podría decir que lo que caracteriza a este cine es la búsqueda de un filme capaz de meditar sobre aquello que muestra. O mejor: la voluntad de abrir (como quien abre un surco) una dimensión reflexiva en la superficie de la imagen” (Oubiña, 2003: 16).

Sotang plantea que “mediante máquinas productoras de imágenes y máquinas duplicadoras de imágenes podemos adquirir algo como información (más que como experiencia)” (Sotang, 2012: 219). Sin embargo, dadas las características emotivas del cine, la película propone una resignificación del vínculo entre fotografía y memoria al poner en juego la experiencia, la encarnación de lo sucedido a otro pero que, al ser fotografías en el marco de un audiovisual que quiebra el uso ilustrador, genera identificación experiencial. Al respecto, son interesantes algunas entrevistas del director donde reflexiona acerca de los vínculos del cine con las ciencias sociales. En una ocasión explica los motivos que dieron origen a la película y la metodología discursiva que buscaba en oposición al documental hegemónico. Señala que

La película no quería ser una película ilustrativa, una película informativa. Porque de la dictadura sabemos bastante, yo creo. A través de reportajes... se han hecho... Digo, creo que hay mucho por revisar y por eso yo hago la película, pero también había un desafío de plantear un tema pero desde una perspectiva emotiva... ¿Por qué? Porque creo que es la mejor manera de contarle una historia a alguien, cuando esa persona se

puede identificar y emocionar con lo que está viendo, esa persona lo está viviendo. Entonces, cuando uno logra transmitir una historia de esa forma es que la historia se encarna, digamos. Adquiere vida, se transforma es una historia real (Sebastián Moreno, 2008)

Entonces, si bien todo registro audiovisual cuenta con la potencia de lo real, de ser huella de algo acaecido y registrado por medio de la técnica, no tendrá el mismo impacto receptivo aquella modalidad informativa clásica donde priman los datos certeros explicados de manera científicista, que las modalidades observables en películas de este tipo, donde prima la subjetividad y la configuración de un montaje complejo y movilizador desde lo emotivo: hacer carne, encarnar dirá Sebastián Moreno, lo ocurrido en el pasado aún sin haberlo vivido. Incluso, desde la perspectiva de Jauss, hay experiencia estética en tanto hay modificaciones en el sujeto que la experimenta y eso produce el DLC: precipitan al espectador sobre su presente convocándolo como “espectador insatisfecho” (Comolli, 2010).

. La ciudad está planteada en su dimensión humana como ámbito donde transcurren procesos sociales y se construyen las identidades colectivas. Las huellas de la memoria, presentes en la ciudad, no son buscadas solamente en sus espacios, sino en las costumbres, las prácticas y las rutinas que se despliegan allí. Los recuerdos que dispara el contacto con la ciudad no están basados en el espacio en sí, sino en las acciones desarrolladas allí. Oscar Navarro señala “en esta plaza hice más que una foto, en esta plaza me enfrente con la dictadura, en esta plaza vi a un niño con un ojo vaciado, me enfrente con la violencia más absoluta y con un pueblo levantado”. Se lo percibe roto, en su cara se puede leer una sociedad rota. En tal sentido, conceptualiza a la ciudad de manera similar al cine. En ambas, los sentidos surgen como una forma temporal en tanto las imágenes significan de acuerdo al contexto y al modo de articularse pasado, presente y futuro.

Resulta importante pensar esta película en el marco de la política de memoria chilena, donde la gobernabilidad es entendida como ausencia de conflictos, que se traduce en una sociedad que teme a las disputas y escoge la democracia de los acuerdos que se materializan en una política de la memoria débil. En tal sentido, *La ciudad de los fotógrafos* puede ser leída como un intento de rescatar la memoria del pasado reciente y, además, la sociabilidad perdida: para poder pensar un futuro posible hay que pensar críticamente el pasado.

Respecto de la idea del rescate, una de las acciones militantes de los fotógrafos fue la de rastrear y conseguir todas las fotografías de los desaparecidos, para que “no sean doblemente desaparecidos” afirma Claudio Pérez. Dichos registros no estaban completos en los archivos, por lo cual manifiesta sentir *como un deber ser* esa acción militante. Se lo ve interactuando con las familias de los desaparecidos de quienes no había fotos: gente humilde, silenciada y olvidada.

Comolli y Sontag coinciden, con matices, en que el progreso técnico fortalece la capacidad de control y manipulación de los discursos basados en las máquinas (se trate de fotografía o de audiovisual). Sotang plantea que “aunque pueda decirse que la fotografía restaura la relación más primitiva –la identidad parcial de la imagen y el objeto-, la potencia de la imagen se vive ahora de modo muy diferente. La noción primitiva de la eficacia de las imágenes supone que las imágenes poseen la cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a atribuir a las cosas reales las cualidades de una imagen” (Sontag, 2012: 222). Sin embargo, aunque la perspectiva de Sotang resulta interesante para pensar que lo audiovisual es siempre un potencial medio de control, *La ciudad de los fotógrafos* entiende la fotografía como medio para la memoria en tanto acción de resistencia contra el olvido es útil para los proyectos conservadores, neoliberales y dictatoriales, mientras que Sotang piensa el objeto fotografía “no tanto un instrumento de la memoria, como su invención o reemplazo” (2012: 231). Es decir, si bien resulta innegable que “hacemos de la fotografía un medio por el cual, precisamente, todo puede decirse y cualquier propósito favorecerse” (2012: 245) -lo mismo le cabe al registro audiovisual- será el montaje, en el segundo caso, y los discursos de otra materialidad (el cómo y el dónde de la ubicación de ese registro en relación a otros de temática cercana), en ambos casos, lo que defina qué propósito se favorece.

Si bien la lectura de Sotang del rol de la fotografía en la sociedad capitalista insiste en las amplias posibilidades de control de las subjetividades que ofrece el dispositivo, análogo a la complejidad del discurso audiovisual, también se pregunta

si la función del mundo de las imágenes creadas por las cámaras podría ser diferente al actual [porque] La función actual es muy clara, si se considera en qué contextos se ven

(...) qué dependencias crean, qué antagonismos pacifican, es decir, qué instituciones apoyan, a qué necesidades sirven de verdad (Sotang, 2012: 249).

Entonces, un modo de responder es salir del binarismo - espectáculo o modo de control- para lo cual el territorio del ensayo, como se ha mostrado en el caso escogido, resulta potencialmente renovador y disruptivo. Es decir, aunque hay modos de hacer fotográficos y audiovisuales ligados a lo hegemónico, hay otros modos constructivos con texturas más excéntricas que manifiestan la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida (Sanchez – Biosca, 1996).

La estructura de *La ciudad de los fotógrafos* evidencia su carácter subjetivo para descubrir que la fotografía puede ser más que espectáculo⁷ o control, al tiempo que se posiciona críticamente ante la pretendida objetividad de los medios audiovisuales, posicionándose desde una subjetividad no totalizadora y fuertemente transformadora del espectador.

La religión positiva o histórica implica un conjunto de creencias, reglas y rituales que, en determinado contexto histórico, le son impuestos a una sociedad mediante coerción y comportamiento que resultan de relaciones de mando y obediencia. Es Hegel quien considera la positividad como un obstáculo para la libertad humana y, por su parte, Foucault piensa la relación entre los individuos y el elemento histórico entendiéndolo como el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y las reglas en las que se concretan las relaciones de poder. Por su parte, Agamben (2015) define dispositivo como un conjunto heterogéneo⁸ (lingüístico o no) que es la red que se establece entre discursos, posiciones filosóficas, leyes, medidas políticas, entre otras. Es una función estratégica que se encuentra inscrita en

⁷“Más espectáculo quiere decir aquí menos espectador (en singular). La acumulación proliferante de espectáculos en un mismo corredor de espacio – tiempo, como el que dispone hoy en día el dictado de las concentraciones económicas, culmina, paradójicamente, en un debilitamiento de la función espectador. La hiper estimulación de los deseos escópicos acarrea una caída de intensidad. Difícil de pensar el lugar del espectador sin plantear la pregunta sobre la naturaleza y la fuerza del deseo que allí se muestra en acción. Deseo de verlo todo o deseo de ver mejor, no es la misma cosa” (Comolli, 2007: 387)

⁸ “No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconciencia de dejarse capturar.”(Agamben, 2015: 4).

relaciones de poder. Además, es una “red” que incluye la episteme que delimita lo que es aceptado como verdad de lo que no. Entonces, dispositivo es “cualquier cosa que tenga, de algún modo, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2015: 4). Los dispositivos administran la mirada y, por tanto, la configuración de los sentidos comunes latentes en determinada sociedad y un contexto histórico determinado: configuran subjetividades. Lo central es que hay diferentes modos y procesos de subjetivación mediados por dispositivos también de diversas formas y mecanismo. Esta amplia gama de dispositivos “define la fase presente del capitalismo” denominada neoliberalismo que es, de acuerdo con Alemán (2013), no solo una ideología sino una construcción positiva y permanente productor de reglas institucionales, jurídicas y normativas, que dan forma a un nuevo tipo de “racionalidad” dominante que se propone organizar una nueva relación entre los gobernantes y los gobernados. Y el dispositivo audiovisual resulta central en esta nueva configuración. Por eso, al pensar el arte en el contexto capitalista (definido, en su fase extrema, por la acumulación y proliferación de dispositivos) Agamben se pregunta “¿De qué manera podemos enfrentar, entonces, esta situación? ¿Qué estrategia debemos seguir en nuestro cuerpo a cuerpo cotidiano con los dispositivos? No se trata sencillamente de destruirlos ni, como sugieren algunos ingenuos, de usarlos en el modo justo” (Agamben 2015:4). Se trata, como explica García Llineras de reconfigurarlo, moldearlo, recrearlo. En fin, hacer literatura en los términos de Barthes: hacer trampas al lenguaje para poder escuchar y entender por fuera de los márgenes impuestos por el poder o, como el cine-ensayo que *astilla* los modos tradicionales de entender el medio audiovisual.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama.

Aguilar, Gonzalo.(2010). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. México: FCE.

Alemán, Jorge (2013) “Neoliberalismo y subjetividad”. Página 12. recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-215793-2013-03-14.html>

Aprea, Gustavo. (2015). *Documental, testimonios y memorias*. CABA: Manantial.

- Barthes, Roland. (1970) *El mensaje fotográfico*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- (2009) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- (2009b) *Mitologías*, Ed Siglo XXI, bis.
- (2011) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós..
- Baudry, Jean Louis. (1974) Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base. *Lenguajes. Revista de lingüística y Semiología. Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica*. Año 1. Número 2.
- Burch, Noël. (1999) ¿Un modo de representación primitivo? en *El tragaluz infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cassirer, Ernst. (1989). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: FCE.
- Comolli, Jean-Louis. (2007) *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera nueva librería,.
- (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires, Manantial,.
- (2015) *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política: La máquina cine y la obstrucción de lo visible*. CABA: Prometeo.
- Deleuze (1987). *La imagen tiempo*. Barcelona, Paidós.
- Fischerman, Alberto (1984) “Definir al espectador como un hombre libre”, *El Porteño*, Buenos Aires, a.III, n.27, marzo de 1984, p. 50.
- Gutierrez, Edgardo. (2010) *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Hall, Stuart (1999). Identidad cultural y diáspora en Santiago Castro, Oscar Guardiola y Carmen Millán de Benavides (Eds.). *Pensar (en) los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Jauss, Hans Robert. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo, *la Fuga*, 11. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Moreno, Sebastián (Director) 2006. *La ciudad de los fotógrafos*. Chile: Películas del Pez.
- Nigra, Fabio. *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*. Buenos Aires: Imago Mundi. 2016.

Mar del Plata, 28 y 29 marzo de 2019

UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA

II JORNADAS DE SOCIOLOGÍA/UNMDP

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Departamento de Sociología

La sociología ante las transformaciones de la sociedad argentina

ISBN 978-987-544-895-7

Oubiña, David (ed). (2003) *Jean Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Historie (s) du cinem* .Buenos Aires: Paidos.

Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. CABA: Paidós. 2014.

Pomer, León. (2011) Poder simbólico y relato de la historia. *Historia, debates y tendencias*.

Provitina, Gustavo. (2014) *El cine ensayo. La mirada que piensa*. CABA: la marca editora.

Sontag, Susan. (2012) *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo.

Schwarzböck, Silvia. Los ojos no son iguales en todo el mundo: Sobre cine y percepción de lo real, de Edgardo Gutierrez. en Gutierrez, Edgardo. (2010) *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las Cuarenta.