

PABLO CORRO PENJEAN

DOCUMENTAL Y FUTURO: DISGRESIONES

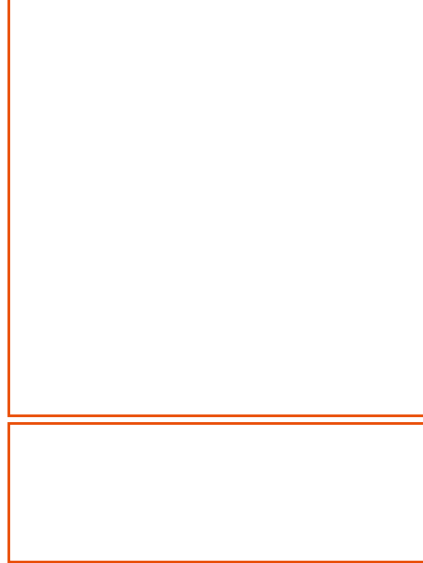
Palabras Clave | León Hirszman • documental • ecología

Keywords | León Hirszman • documentary • ecology

El texto, basado en el análisis del documental Ecología, del cineasta brasileño León Hirszman, interpreta la preocupación por los trastornos medioambientales que produce el régimen de explotación de la naturaleza en el siglo XX, como una inusitada variante en la caracterización hegemónica del futuro como previsión epistemológica del devenir político en los documentales del “Nuevo cine latinoamericano”.

The text, based on analysis of the documentary “Ecología” by Brazilian filmmaker León Hirszman, interprets the concern for the environmental degradation produced by 20th century exploitation of natural resources, as an unusual variant of the hegemonic characterization of the future as an epistemological preview of the political future in the “New Latin American Cinema” documentaries.





Junio de 1973. Santiago de Chile. Palacio de La Moneda. El regimiento “Blindado Número Dos” del Ejército de Chile, ataca con 6 tanques y algunos vehículos de transporte la sede del gobierno chileno. El episodio con el que concluye el documental “La insurrección de la burguesía”, primera parte de *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, corresponde al denominado “tancozo”, alzamiento militar que precede al golpe del 11 de septiembre y que es aplacado por la plana mayor del Ejército, hasta entonces leal al gobierno de Salvador Allende. En el libro que el historiador de cine latinoamericano Jorge Ruffinelli, dedica al documentalista chileno, son descritos con elocuencia los elementos dramáticos del episodio y los motivos míticos que incorpora la narración:

En sus primeros momentos, la acción militar concitó curiosidad y provocó la inmediata labor de los periodistas. En esa oportunidad, el camarógrafo argentino Leonardo Henricksen filmó su propio asesinato: un militar lo mató de un tiro. El narrador señala: ‘[Henricksen] no sólo registra su propia muerte. También registra, dos meses antes del golpe final, la verdadera cara del ejército fascista chileno’. Y la imagen fatal no podría ser más elocuente ni más estremecedora (Ruffinelli 144).

Ruffinelli se refiere a la relación escópica causal que se advierte en el plano entre el oficial y los soldados, quienes desde un camión militar en un costado de La Moneda, disparan en dirección al punto de vista, contra el camarógrafo; lo que sigue es percibido en la imagen volteada violentamente hacia la derecha y abajo, hasta que la vista se desploma y se va a negro.

Para pensar en este texto, en cuanto a sus manifestaciones operativas del futuro como variable ideológica, dramática o estética en el documental latinoamericano, comenzaremos por examinar el potencial premonitorio y ontofónico, es decir revelador, del sentido de lo real que Guzmán le atribuye a la secuencia del “tancozo” y a la muerte de Henricksen. Pues no sólo representa una imagen que anticipa en dos meses el hecho del Golpe de Estado, sino porque, supuestamente, también descubre las motivaciones más profundas del ejército de Chile en ese momento.

Cuando dijimos motivos míticos de la narración, nos referimos a las nociones relativas al estatuto superior de revelación histórica que contiene el documental, las que se expresan de manera insistente en su segunda parte: “El Golpe de Estado”. Las señalamos porque son evidencias de una variante mitológica, en tanto adivinatoria, en el programa de conocimiento del género, pero también expresan una doctrina filosófica sobre la cualidad dramática y proyectiva de la expresión cinematográfica general como forma de la percepción comunicada. Constituye un refuerzo de esta tesis el siguiente planteamiento de Maurice



La Batalla de Chile, La insurrección de la burguesía, de Patricio Guzmán. 1975.

Merleau-Ponty, desarrollado en su libro *Fenomenología de la percepción*, en el que visita la relación entre cine y nueva psicología, o entre el cine y la teoría de la *gestalt*, expuestas en su obra *Sentido y sinsentido* (1948):

Nuestro futuro no está solamente hecho de conjeturas y ensueños. Por delante de cuanto veo y percibo, nada hay sin duda de visible, pero mi mundo se continúa gracias a unas líneas intencionales que trazan de antemano cuando menos el estilo de la cosa que va a venir (aunque siempre esperemos, y sin duda hasta la muerte, ver aparecer *otra cosa*) (424).

Retomemos el documental de Patricio Guzmán y recuperemos, a través del historiador del cine latinoamericano Jorge Ruffinelli, la descripción que hizo Jacqueline Mouesca, investigadora del

documental chileno, de uno de esos episodios de adivinación en la segunda parte de *La Batalla de Chile*. Nos referimos al funeral del asesinado edecán naval del Presidente Allende, Arturo Araya Peters:

En *La Batalla de Chile* hay una escena difícil de olvidar. El edecán naval del Presidente ha sido asesinado. Lo entierran en Valparaíso con honores militares. La cámara realiza un movimiento panorámico mostrando a los asistentes a la ceremonia. Autoridades civiles y militares. Los rostros de estos últimos nos producen, viéndolos ahora, un inmediato sobresalto: sus ojos muestran de modo inequívoco el signo de la traición. El cineasta no tenía conciencia de que estaba en ese instante recogiendo en sus imágenes una prueba testimonial del golpe de estado que ya estaba en marcha.

Había cogido con su cámara a los oficiales sin él saberlo, con los semblantes descubiertos, “sin máscaras” [referencia a un concepto de Vertov]. (Mouesca cit. en Ruffinelli).

La fe en una especie de cualidad fisiognómica admonitoria del objetivo respecto de los figurantes, hoy nos parece más dudosa que el hecho indiscutible que la cámara de Müller y el montaje de Guzmán, de Pedro Chaskel y de otros colaboradores en Cuba, registraran con precisión los rostros de quienes asumirían un rol protagónico, no sólo en el golpe militar, sino también en las sucesivas juntas militares de gobierno y en la dirección de organismos públicos. En la secuencia en la que la cámara sube y baja en primer plano por los rostros de los uniformados y por las insignias de sus trajes, hoy es posible reconocer, en una faceta histórica preliminar a la de la dictadura, al almirante José Toribio Merino, quien encabezaría el golpe como Comandante en Jefe de la Armada; al general Rodolfo Stange, el que llegaría a ser General Director de Carabineros de Chile tras la caída del General Mendoza; y, entre otros, al general Fernando Paredes, quien alcanzaría la investidura de Director General de la Policía de Investigaciones.

Las supuestas facultades del documental para desvelar las motivaciones esenciales, secretas, de los figurantes y para descubrir la inercia dramática de los hechos en que estos participan; en suma, para exponer la intencionalidad de la historia, agrega al mito de su propia capacidad epistemológica, la creencia de que lo real contiene una inercia dramática profunda, y que la historia, como ingente cruce de accidentes y voluntades, se revela en un lugar y un tiempo precisos que el documentalista genuino tiene la suerte, el oficio o la intuición para reconocerlo y registrarlo.

En ninguna de las tres partes de *La Batalla de Chile* se comenta que los registros del convulso escenario de 1973 fueron montados en Cuba en 1975, 1977 y 1979, es decir, con tiempo y distancia suficientes como para confrontar los presupuestos ideológicos de la cobertura de las contingencias con el devenir y desenlace efectivo de la historia. Distancia y tiempo que permiten a través de la retórica audiovisual, de la organización de las acciones

y del relato del narrador, convertir las intuiciones dramáticas y los presentimientos políticos en previsiones expuestas por aquella facultad del cine, ya descrita por Merleau-Ponty, de hacer ver que el “mundo se continúa gracias a unas líneas intencionales que trazan de antemano cuando menos el estilo de la cosa que va a venir”.

La inspiración admonitoria trágica y común a los ejemplos señalados, que incorpora al proyecto épico documental cierto hado trágico, requiere de un contrapeso de orden utópico, el comunicado de una visión edificante¹.

Los que van a morir en el sitio privilegiado del ojo de la historia, poseen el don del presagio y del augurio. Al ojo de Henricksen, o a la mirada de Jorge Müller, camarógrafo de *La Batalla de Chile*, que también fue víctima de la represión militar, detenido y desaparecido en 1974, corresponden al martirologio del golpe, el célebre, último y utópico discurso del presidente Salvador Allende, con el que Guzmán concluye la segunda parte de su trilogía documental. Sobre imágenes de allanamientos militares a casas de pobladores, de traslados de detenidos en vehículos del ejercito y con un ruido de helicópteros de fondo, el narrador dice: “La democracia más larga de la historia de América Latina ha dejado de existir. Sin embargo, a partir del 11 de septiembre las fuerzas democráticas se reorganizan y adoptan diversas formas de resistencia. La Batalla de Chile no ha terminado”. A continuación los registros y las conjeturas históricos dan paso al discurso de Allende:

Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen, ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos. Sigán ustedes sabiendo que mucho más temprano que tarde se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor.

¹ En un sentido afín a este planteamiento, Martin Jay, en el capítulo “La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo” de su libro *Campos de Fuerza* (Buenos Aires: Paidós, 2003), refiere esta modalidad de pensamiento como “janiforme”, con dos caras como el dios Jano, “una que acopla las imágenes benignas de la revelación a las malignas de la destrucción”(168).

El estatuto de verdad de ese juicio y anuncio, Guzmán lo figura audiovisualmente con letras de bloque negras contra un fondo blanco, las que aparecen en movimiento ascendente por el plano. El documentalista imagina que se asciende al futuro y que el vacío, el blanco de la posibilidad histórica, contiene nítida una sentencia reivindicativa.

Los discursos sobre el futuro en el Nuevo cine latinoamericano, que nuestra historia cinematográfica comprende entre 1959 y 1970², acostumbraron a referirse al orden político. La voluntad revolucionaria de los cines chileno, argentino, brasileño, cubano y boliviano, prefiguraba una sociedad y hombre nuevos. Particularmente, los documentales calificaron y argumentaron como irreversibles los procesos de nacionalización de las riquezas naturales, redistribución de la propiedad de la tierra, estatización de los servicios y de la industria, democratización de la salud y de la educación, y en algunos casos menos frecuentes, como en el documental *Mijita* (1970) del chileno Sergio Castilla, o en el largometraje *Lucía* (1968) del cubano Humberto Solas, auguraron la igualdad entre hombres y mujeres.

En 1973 y en el mismo contexto ideológico y estético del Nuevo cine latinoamericano³, pero en su versión de *cinema novo*, el cineasta brasileño León Hirszman propone un todavía inusitado tópico del futuro a través de los cortos documentales *Megalópolis* (1973) y *Ecología* (1973), el de la progresión medioambiental catastrófica.

Varios de sus más conocidos filmes precedentes como los cortos *Pedra de San Diego* (ficción, 1962), *Mayoría absoluta* (no ficción, 1964) o el largometraje *S. Bernardo* (ficción, 1972), planteaban la urgencia de reajustar las formas generales del trabajo en tanto expresiones de un sistema cultural de repartición regularmente dispar de los costos y los beneficios de la producción. En estos filmes Hirszman desarrolló como variaciones argumentales de

ese asunto, las relaciones entre explotación laboral y falta de vivienda, analfabetismo y exclusión política, y colonización burguesa de las conciencias proletarias a través del sueño del ascenso social y de la venganza contra el sistema.

La contaminación de las aguas y del aire con emisiones industriales, la deforestación por efectos de la expansión urbana, el empobrecimiento de los suelos agrícolas a causa de la explotación intensiva de los monocultivos, el desarrollo de descomunales conurbaciones debido a la centralización del trabajo y la emigración campo ciudad consecuente, que son los temas que Hirszman enfrenta en los referidos documentales, no corresponden a los demoniacos efectos clásicos del trabajo en régimen capitalista burgués que el nuevo cine deplora.

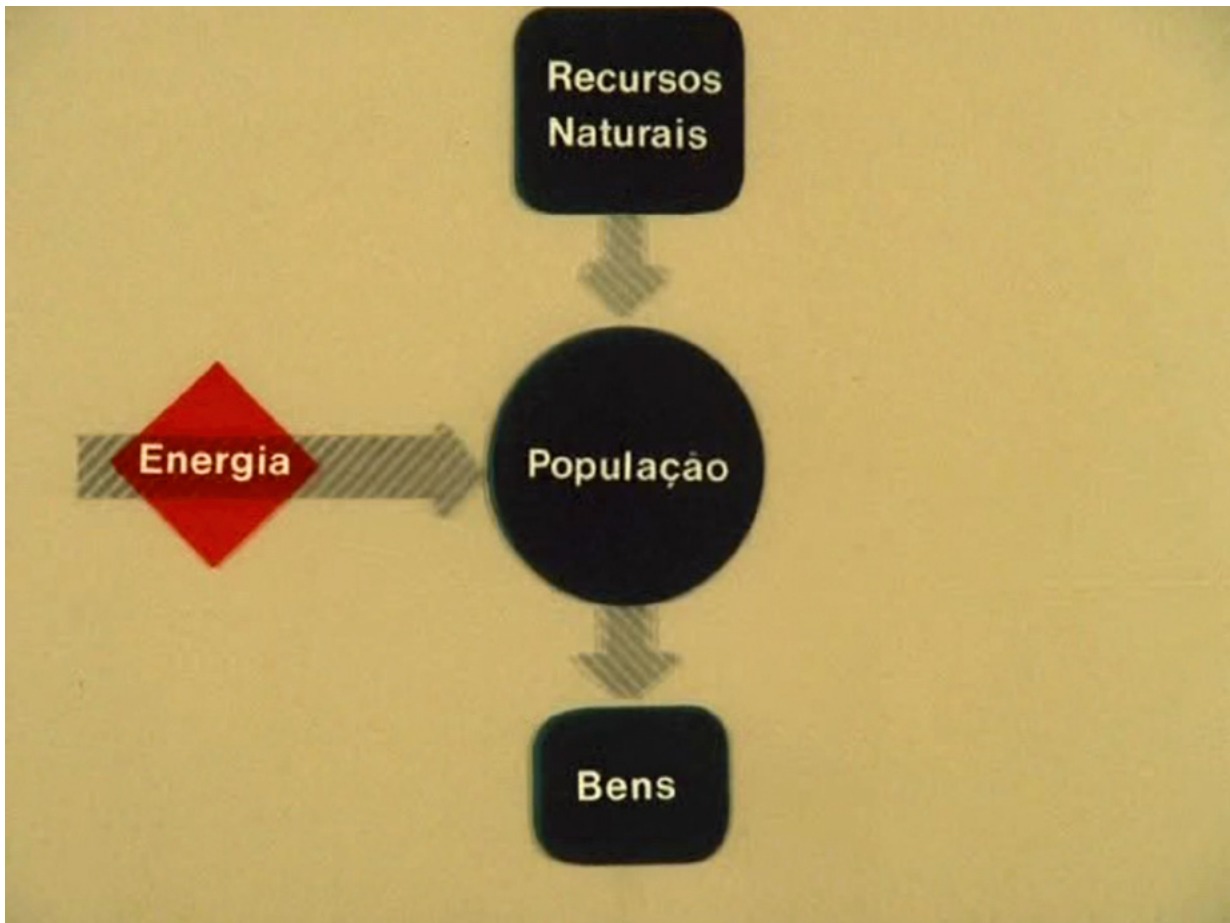
La consideración sobre el cuidado de la tierra que está en el corazón de los argumentos de *Megalópolis* y *Ecología*, no atañe al cuidado de un bien nacional patrimonio del pueblo expuesto o sometido a las apetencias colonialistas de las potencias occidentales, a la explotación de las transnacionales, o a la concentración de la oligarquía terrateniente, como solía expresarse en el Nuevo cine latinoamericano y en el *cinema novo*. Hirszman, conforme a una preocupación más contemporánea, trató de considerar en el sentido y en la forma los efectos que podría tener para la humanidad futura, a partir del caso brasileño, el enrarecimiento de la tierra, su transformación siniestra, a causa de su exclusivo tratamiento instrumental, de su total reificación.

Ecología se inicia con el enorme plano general de un río, eventualmente de su delta, puesto que se ve una cuenca ancha salpicada de islotes boscosos. La imagen, técnicamente ejecutada por el cineasta, director de fotografía y camarógrafo, Luis Carlos Saldanha⁴, en virtud de la bruma que se tiende sobre la franja superior del plano, activa en nosotros reminiscencias pictóricas, del romanticismo inglés, de las vagas cualidades cromáticas y luminosas de los paisajes del pintor Turner, y unas

2 Entre la ley 169 de creación del Icaic, Instituto cubano de arte e industria audiovisual, en 1959, pasando por la *Estética del hambre* (1965), de Glauber Rocha, hasta el *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* (1970), de Chile.

3 El mismo año en que Patricio Guzmán registraba en Chile el material para su trilogía documental *La Batalla de Chile*.

4 Quien también realizó un hermoso y versátil trabajo en el premiado documental de León Hirszman *Mayoría absoluta* (1964).



Ecología, de León Hirszman. 1973.

dimensiones cosmomórficas que propuestas en relación con la medida del dominio humano sobre la naturaleza nos hacen pensar en las escenas sublimes de la obra de Caspar David Friedrich. Sobre esa imagen, con la serenidad mecánica que da el saber científico, aparece la voz del narrador, Paulo Cesar Pereio, actor del filme de *cinema novo Os Fuzis* de Ruy Guerra, y famosa voz publicitaria en la televisión de Brasil.

La naturaleza está constituida por una asociación de animales y vegetales que mantienen entre sí relaciones alimentarias y así subsisten. Unos producen los alimentos, otros los consumen, y otros aun los descomponen formando una cadena alimentaria en la cual todos los elementos son importantes para la sustentación del equilibrio de cada sistema ecológico. El hombre parte integrante de esta cadena y dependiendo

estrechamente de sus recursos, los transforma en menor o mayor grado conforme su evolución histórica⁵ (Hirszman).

Este discurso sobre un equilibrio medioambiental refuerza su amable carácter sistemático con la música de guitarra que lo acompaña. Desde el paisaje natural, la serie de imágenes transitan hacia la presentación del hombre interviniendo productivamente la naturaleza a través de mecanismos aparentemente inocuos: un molino vertical impulsado por agua y otro horizontal cuya rueda impulsada por los giros de un caballo sirve para licuar y mezclar el barro, base para la preparación de ladrillos. Para presentar el enrarecimiento de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, como una tendencia y un efecto de

5 La rudimentaria traducción es mía.

las acciones de sobrecarga energética en la fase de extracción de materias primas, el cortometraje *Ecología* debe observar la conveniencia dramática de comenzar por la figuración de relaciones asistenciales entre el hombre y la naturaleza, a través de motivos arcaicos como el del molino hidráulico o el de la tracción animal⁶. El tópico visual del mecanismo del molino tiene un antecedente en *cinema novo*, en el filme *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1965). Si en la película de León Hirszman figura una técnica inocua para la naturaleza, siempre pensando en el sentido y las formas del trabajo, Rocha, a través de la presentación de un aparatoso mecanismo de rayado de la mandioca, que constituye para la pareja protagónica de campesinos su único alimento, presenta el motivo del trabajo fatigoso con pobre resultado.

El narrador de *Ecología* continúa señalando que: “De modo general se tiene siempre una población aplicando energía sobre los recursos naturales para obtener los bienes necesarios”. La exposición instructiva y epistemológica del tema, continúa hacia el núcleo de la metamorfosis siniestra de la naturaleza, de su hostilidad vindicativa, a través de la presentación de un esquema de animación gráfica, que sugiere la relación de cuatro puntos en cruz cuyo centro corresponde al elemento de “población”, el indicador superior a “recursos naturales”, el de la izquierda a “energía” y el inferior a “bienes”. Un sistema de flechas indica que los recursos se transmiten a la población para producir bienes y que el agente central humano se vale de la energía para esa transformación. El esquema que se propone incompleto puesto que aún omite el término derecho de la figura de la cruz sistemática, corresponde a la práctica de una estrategia avanzada de didáctica cinematográfica.

6 Sin intentar una especulación utópica sobre el devenir de la técnica y de sus efectos en el medioambiente, en el año 1959 el documentalista Sergio Bravo en su filme *Láminas de Almahue* (1960), a través del registro observacional de un taller campesino de fabricación de ruedas de carreta, donde encuentra numerosos motivos para ensayar su tratamiento plástico de las figuras circulares, precedentes sistemáticos humanizados de los mecanismos de engranajes de las iconografías de la productividad en el cine de las primeras tres décadas del siglo XX, presenta el ciclo sólido/líquido, de madera y agua, de un molino hidráulico, mientras, como música o voz over, fluye un poema de Efraín Barquero con sentido telúrico.

A fines de los 50' y en un contexto de refuerzo o tendencia hegemónica de las comunicaciones mundiales y de la transmisión del conocimiento a través de los medios audiovisuales por la difusión de la televisión, la ficción y la no ficción cinematográficas, integran reflexiva y didácticamente el aumento de la densidad iconográfica circundante a través de la inserción de imágenes fijas de la publicidad y la prensa en su flujo visual. Al estatuto de espejo de la *iconósfera* que procura el cine se agrega la motivación de integrar imágenes fijas o esquemas gráficos de ilustración de sistemas, para hacer inteligibles procesos biológicos, económicos o políticos complejos, esquivando el conductismo del recurso del montaje con narrador, o incorporando irónicamente el modo pedagógico para la explicación de un fenómeno histórico complejo y catastrófico. Un año después del filme *Ecología* de Hirszman, el sociólogo belga Armand Mattelart⁷, en el documental *La Espiral* (1974), del que es coautor⁸ y en el que colabora el cineasta experimental Chris Marker⁹, grafica con figuras de *stencil*¹⁰ la estrategia de intervención política y económica en las naciones del Tercer mundo que implementa Estados Unidos después de Vietnam y que pone en práctica para el derrocamiento de Salvador Allende, verdadero objetivo argumental del filme. En el documental presenta una serie de siluetas en alto contraste de blanco y negro que se mueven de derecha a izquierda sobre un soporte blanco. La silueta de un soldado con fusil da paso a la de un oficial con maletín y éste a la de un ejecutivo o de un académico con portafolio. El narrador precisa la relación semántica de identidad entre la serie de sustituciones de las siluetas gráficas y la nueva estrategia de intervención imperialista: “El pentágono descubre

7 Ex académico de la Escuela de Artes de la Comunicación, de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

8 Las otras directoras del filme son Jacqueline Meppiel y Valerie Mayoux.

9 Pensamos que Marker, a través de su filme *La Jeteé* (1962), influyó en las obras de Patricio Guzmán y de León Hirszman, mediante la legitimación estética y política de imágenes fijas, de fotografías en el cine documental, a través de la técnica del fotomontaje, que estos cineastas utilizaron respectivamente en sus cortos *Electroshow* (1966) y *Mayoría absoluta* (1964), y, particularmente, en la conciencia cinematográfica del brasileño, mediante la eficaz integración dramático política y estética experimental del estilo documental con elementos futuristas o de ciencia ficción.

10 *Stencil* o estarcido es una técnica artística de ilustración en que una plantilla con un dibujo recortado es usada para aplicar pintura, lanzándola a través de dicho recorte, obteniéndose un dibujo con esa forma.



Ecología, de León Hirszman. 1973.

que la sociedad se divide en clases y por primera vez tratan de analizarla. Los centuriones ya no son el instrumento del poder del imperio” (Mattelart, *La Espiral*).

La didáctica cinematográfica documental, que recurrió en ciertos cines de los 70’ a diversas formas de la imagen fija, constituyó un propósito fundamental en el proyecto episódico, pero casi genético en el cine, de orientar educativamente el despliegue universal del medio en la cultura del siglo XX, y en los 60’ tuvo, como década de auge y caída (al menos en Chile¹¹) el correlato

del sueño utópico de una televisión educativa, intención que justifica ideológicamente la entrega de la explotación del medio a las universidades tradicionales. En cierto sentido la previsión ecológica de Hirszman, como rectificación documental de la inercia de la economía hacia un equilibrio utópico, contiene o lleva aparejada la ilusión futurista de un cine educativo.

El filme, que a través de una inesperada correspondencia con este propósito se presenta como realización del Departamento de filme educativo del Instituto Nacional del Cine, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura de Brasil, efectivamente

¹¹ Al respecto proponemos revisar las reflexiones sobre el origen, desarrollo y declive institucional del cine y la televisión en la Pontificia Universidad Católica de Chile en el libro *Teorías del cine documental chileno: 1957-1930*, de los autores Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi, Camila Van Diest. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007. Otra fuente de referencia crítica es el texto *Chile: 2010 ¿El fin*

de la televisión universitaria?, de los investigadores Pablo Julio y Valerio Fuenzalida, contenido como estudio de la sección chilena en OBITEL 2011, *Observatorio iberoamericano de la ficción televisiva*. Rio de Janeiro: Edición Globo, 2011.



Ecología, de León Hirszman. 1973.

es inesperado porque expresa el reconocimiento estatal de la función educativa del cine en las circunstancias de un gobierno militar en ese país, desarrollando de manera gráfica y didáctica, el devenir histórico desequilibrado del esquema de transformación de recursos naturales en bienes.

Mientras la cámara nos presenta un *travelling* lateral prolongado que registra la cadena de montaje del modelo de automóvil *Variant* en la planta Volkswagen, probablemente en São Paulo; con sostenida serenidad, el narrador nos informa que fue a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX cuando se disparó la escala de utilización de la naturaleza. En la secuencia desarrollada a través de impresionantes planos aéreos de fábricas con altas chimeneas humeantes y techos dentados, de geométricas poblaciones obreras

contiguas, y vistas elevadas de extensos cultivos agrícolas regados o fumigados con enormes chorros, la voz caracteriza este nuevo orden como:

un importante marco para la humanidad [...] llamado "revolución industrial" en el que el subsuelo comenzó a ser "revuelto y billones de toneladas de minerales fueron retirados y transformados en nuevos recursos", el carbón, el petróleo, la energía eléctrica y el uranio se explotaron como "fuentes de energía para ampliar las fuerzas del hombre" y también la agricultura modernizada se convirtió en una "forma de rápido consumo de energía y de recursos naturales.

En la progresión del documental, el plano dinámico aéreo

y general cede a un plano rasante, y la música, como una melancólica “pavana” ejecutada con guitarra, da paso a una equivalencia en piano con acordes golpeados, angustiosos. La imagen presenta formas como témpanos de hielo que giran sobre un mar negro y cubierto de neblina. Pero en el plano siguiente advertimos que esta materia de formas caprichosas no puede ser hielo porque gira muy leve sobre el agua oscura, aun más, porque de ellas se desgajan fragmentos como pequeñas nubes o motas de algodón que ruedan ligero a contrapelo y, porque en virtud de la atención que ese movimiento reclama sobre la franja media del plano, uno descubre que la supuesta niebla fría podría ser más bien vapor, materia más afín a la selva que se perfila en el plano de fondo. Hirszman expone a los espectadores a ese terrible y bello paisaje incierto. Después de veinte segundos de silencio, de incertidumbre, el narrador explica la imagen:

El tetrapropilbenceno utilizado en la fabricación de detergentes domésticos resiste al sistema de purificación de las aguas, su molecula no es biodegradable, esto es, las bacterias de las aguas fluviales no consiguen destruirla. La formación de densas capas de espuma impiden la oxigenación de las aguas causando la muerte de toda materia viva.

La imagen de la espuma letal e insoluble en el río es una visión del futuro en el documental de Hirszman; una figura literal del referido enrarecimiento de la tierra, de su transformación productiva siniestra. La provisional pero deliberadamente suspendida incertidumbre dramática de la imagen, a la vez que expone cinematográficamente el efecto ominoso que producen los desechos industriales en la naturaleza, en el sentido que, por ejemplo, trastocan en rareza y amenaza la original aparición familiar e inocua del río y el bosque, hace posible una vivencia de lo bello como abstracción plástica del mundo referencial, como pura visión.

Conforme a su acentuado sentido formal del montaje, Hirszman, alterna la secuencia de la espuma y el río moteado de blanco,

secuencia de movimientos horizontales en el tercio inferior del plano, con otra de dinamismos ascendentes y motivos circulares. En un solo movimiento de arriba abajo, la cámara de Luis Carlos Saldanha muestra encubrada contra el cielo abierto la figura cilíndrica de un gasoducto y a sus pies, otra superficie de agua plomiza de la que surge a borbotones una mancha circular negra con anillos expansivos de burbujas traslúcidas. El narrador explica mientras hace transitar esas imágenes hacia el esquema didáctico de animación gráfica: “la humanidad comienza a ver que paralelamente a los grandes beneficios alcanzados por la civilización moderna, la naturaleza hasta entonces aparentemente pasiva pasa a dar pruebas ofensivas contra el hombre”. El dibujo con forma de cruz del ciclo de la reificación instrumental de la naturaleza por el hombre se completa cuando a los factores de recursos naturales, energía y bienes que rodeaban al de población se agrega el de “polución ambiental” con flechas que lo definen como efecto de los bienes y determinación nefasta del centro del sistema.

Este planteamiento de una “ofensiva” de la naturaleza contra el hombre, que corresponde literalmente a su inversión actancial, a su revolución ominosa pero defensiva, representa una dramática previsión científica de orden empírico, una prueba de la atención epistemológica y especulativa del documental al devenir del mundo, pero también constituye la producción o vivencia de una imagen con categoría mítica de “visión”, la acogida de una impresión del futuro, terrible, bella y provisionalmente insignificante. Esa imagen es la de los témpanos de espuma.

El cuadro, que al transitar vertiginosamente desde la gratuidad plástica a la justificación lógica lo hace también desde la previsión utópica a la revelación apocalíptica, ofrece una forma de la belleza que, entre tantas justificaciones teóricas, tan regulares correspondencias argumentales de imagen y texto, si bien pareciera corresponder a un efecto secundario de la motivación documental creemos que representa su secreto objetivo prioritario, el centro estético del filme.



Ecología, de León Hirszman. 1973.

En la secuencia de la espuma consiste la doble articulación futurista del documental, científica y mítica a la vez, y más que en las otras imágenes de ambientes naturales contaminados que sigue presentando el documental hasta que concluye¹², por ejemplo, las vistas aéreas de complejos industriales con galpones y chimeneas teñidas de una materia rojiza que se expande sobre los ambientes urbanos circundantes, o los planos cenitales de aguas marinas azules trazadas de estelas verdes de muerta materia vegetal. En aquella visión del manto blanco sobre el río, la experiencia admonitoria acontece

¹² Imágenes liberadas de la producción de los efectos semánticos y formales de la incertidumbre porque están inmediatamente justificadas por el narrador o porque al momento de su aparición el espectador ya está advertido que tales visiones fílmicas, semejantes a abstracciones informalistas, se explican tarde o temprano como paisajes naturales contaminados.

como efecto de la virtualidad del sentido de una imagen del presente¹³. En esa imagen se expresa tanto la posibilidad de reconciliación como la de aniquilación mútua entre el hombre

¹³ Los planos generales de la espuma, aunque menos abiertos, en este mismo cortometraje son afines estéticamente a los del delta del río, la selva o de las fábricas; a aquellos del espacio urbano interminable en las vistas aéreas de Río y São Paulo en el documental *Megalópolis*; a los de las grandes concentraciones de los huelguistas de la industria automotriz brasileña en el largometraje documental *ABC de la huelga* (1978); y a esos grandes planos generales de los campos agrícolas sub explotados en el sertao y también a esos lineales, inhumanos, geométricos edificios del complejo burocrático arquitectónico de Niemayer en Brasilia, expuestos al final del documental *Mayoría absoluta*. Los planos de la espuma, como todos los ya referidos, en la poética del espacio de Hirszman corresponden a aquellas imágenes que Deleuze, en las categorizaciones existenciales de los sistemas de planos que presenta en su libro *Imagen movimiento* (1983), asimila a una “imagen-percepción”, a imágenes que se disponen como evidencias ante-predicativas de un mundo. Tales imágenes en plano general podrían corresponder simultáneamente a la manifestación escópica de un “cogito fílmico”, en sentido deleuziano, y a la caracterización visual y dramática del plano como un “in-der-welt-sein”.

y la naturaleza a través de la vivencia secuencial de lo bello y lo terrorífico que produce la progresión informativa. La intuición de esas posibilidades, de esos “futuros”, resulta de las tres dimensiones dominantes del sentido de la imagen¹⁴: sentido como significado, dirección y apelación sensorial. La espuma significa el efecto de un agente venenoso vertido en el río, su orientación espacial, su dirección, es la del curso de las aguas, que se supone desembocan en el mar donde el mal se difunde todavía más, y su apelación sensorial es compleja, visual, sonora en el modo silencioso que imaginamos los volúmenes de burbujas a la deriva, táctil, como un agua densa y aérea, dinámica, potencial figura de vuelo, que se resiente de ese modo aunque se pose y escurra sobre las aguas, por la insistencia en el documental de tomas móviles desde el cielo, y porque en algunos planos la masa espumosa se desgarran y rueda liviana en sentido contrario sobre sí misma. El hecho visual en el que la espuma se presenta con direcciones opuestas corresponde a la cuarta acepción del sentido, el sentido de una trama, que en este caso de la espuma ecológica es figura de contrasentido y nudo.

En la levedad se manifiesta el sentido de la espuma del documental futurista de Hirszman, y en la espuma se formalizan los objetivos ideológicos y estéticos del cortometraje *Ecología*.

En 1973, año que en un sentido histórico y geográfico político amplio bien podría ser definido como el año de la clausura del *Nuevo cine latinoamericano*, en Brasil, y en circunstancias de

estar sometido hace casi diez años a un régimen de gobierno militar, el cineasta brasileño León Hirszman realiza un documental donde las relaciones entre política, previsión epistemológica y estética o, más simplemente, entre revolución, conocimiento y belleza, adquieren una forma tan desconcertante, tan heterodoxa, que podrían confirmar simultáneamente el fin y el advenimiento de un nuevo paradigma cinematográfico.

Para concluir, y sin calcular el ajuste total de su contenido a nuestras ideas precedentes, proponemos la siguiente reflexión presentada por el teórico realista Siegfried Kracauer, en su obra *Teoría del film* (1989), como un apropiado recurso hermenéutico para adentrarse en la obra de Hirszman, o para reconsiderar con suspicacia los planteamientos sobre las relaciones generales entre documental y futuro que hemos propuesto en este texto:

El método del fotógrafo puede denominarse “fotográfico” si se ajusta al principio estético básico. Vale decir que si persigue un interés estético, debe acatar la tendencia realista en todas las circunstancias. Desde luego este es un requisito mínimo; no obstante al satisfacerlo tendrá al menos que producir fotografías acordes con el método fotográfico [...] De hecho, Beaumont Newhall se refiere a la “belleza” intrínseca de las fotografías aéreas en serie tomadas con cámaras automáticas durante la última guerra con propósitos estrictamente militares. Se sobreentiende que esa particular variedad de la belleza es un producto complementario no intencionado, que nada agrega a la legitimidad estética de esas exploraciones mecánicas de la naturaleza (Kracauer 39).

14 Merleau-Ponty en su obra *La fenomenología de la percepción*, a la manera de un epígrafe en el capítulo segundo de la parte XIII, referido a la temporalidad, presenta unos versos de un *Arte poética* de Paul Claudel en los que el poeta comprende el “sentido”, el sentido del tiempo, como significado, dirección y sensibilidad.

PABLO CORRO PENJEAN

Doctor en Filosofía de la Universidad de Barcelona. Licenciado en Estética, PUC. Periodista y Licenciado en Comunicación Social, U. Diego Portales. Se desempeña académicamente en el área de teoría del cine y del audiovisual en el Instituto de Estética UC. Es profesor en el programa de Dirección Audiovisual de la Facultad de Comunicaciones de la UC, director académico y docente del diplomado de Teoría y crítica de cine del Instituto de Estética UC y profesor del diplomado de Gestión cultural de la misma entidad.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra, 2001.
2. Kracauer, Siegfried. *Teoría del film: la emancipación de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
3. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta, 1985.

FILMOGRAFÍA

1. *Ecología*. León Hirszman. 1973. (Brasil).
2. *Electroshow*. Patricio Guzmán. 1966. (Chile).
3. *La Batalla de Chile*. Primera parte: *La insurrección de la burguesía*. Patricio Guzmán. 1975. (Chile, Francia, Cuba).
4. *La Batalla de Chile*. Segunda parte: *La insurrección de la burguesía*. Patricio Guzmán. 1977. (Chile, Francia, Cuba).
5. *La espiral*. Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valerie Mayoux. 1974. (Francia).
6. *La Jetée*. Chris Marker. 1964. (Francia).
7. *Láminas de Almahue*. Sergio Bravo. 1964. (Chile).
8. *Lucía*. Humberto Solas. 1968. (Cuba).
9. *Mayoría absoluta*. León Hirszman. 1964. (Brasil). *Megalópolis*. León Hirszman. 1973. (Brasil).
10. *Mijita*. Sergio Castilla. 1970. (Chile).
11. *Pedreira de San Diego*. León Hirszman. 1962. (Brasil).
12. *S. Bernardo*. León Hirszman. 1972. (Brasil).