

OLGA Y COLONIA: DICTADURAS Y REVOLUCIÓN EN AMÉRICA LATINA

OLGA E COLONIA: DITADURAS E REVOLUÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Darwin Ariel Amador Valdez

Universidade Federal de Santa Maria

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6570-2519>

Resumen: El presente artículo es un estudio sociocrítico que analiza las películas Colonia (2015), de producción germano-chilena, dirigida por Florian Gallenberg, que está ambientada en Chile de 1973, bajo la dictadura de Pinochet, y Olga (2004), de producción brasileña, dirigida por Jayme Monjardim, ambientada en Brasil, en el año de 1934, bajo la dictadura de Getúlio Vargas. Para dicho análisis se toma como base la teoría del fenotexto y el genotexto, propuesta por Edmond Cros, además de teorías de análisis pertinentes a los estudios cinematográficos, con autores como Marc Vernet y Jacques Aumont.

Palabras clave: Sociocrítica del cine, cine latinoamericano, dictaduras en América Latina, estudios comparados

Resumo: O presente artigo se trata de um estudo sociocrítico que analisa os filmes Colonia (2015), produção germano-chilena, dirigido por Florian Gallenberg, contextualizado no Chile em 1973, na ditadura de Pinochet, e Olga (2004), produção brasileira, dirigido por Jayme Monjardim, ambientado no Brasil, no ano de 1934, sob a ditadura de Getúlio Vargas. Para esta análise, toma-se como base a teoria do fenotexto e do genotexto, proposta por Edmond Cros,

além disso, também as teorias de análise pertinentes aos estudos fílmicos, com autores como Marc Vernet e Jacques Aumont.

Palavras-chave: Sociocrítica do cinema, cine latino-americano, ditaduras em América Latina, estudos comparados

SOCIOCRÍTICA EN EL CINE

La sociocrítica es, como muchas áreas hoy en día, difícil de definir en pocas palabras. Es un llamado a la complejidad. En palabras de Edmund Cros: “Para la sociocrítica, la pluralidad es el resultado de los procesos dinámicos y dialécticos de la historia” (2017, p. 31). La sociocrítica busca entender ese flujo que va del texto (en su sentido más amplio) a la sociedad y viceversa. Es por eso que la sociocrítica no se limita al análisis de apenas textos literarios: la música, el cine, las artes plásticas, todo texto no necesariamente lingüístico, hace parte de la sociocrítica. Para tal objetivo, la sociocrítica se ayuda de las más diversas áreas de conocimiento, la semiótica, la psicología, la sociología, todo con el fin de interpretar los textos y su relación con *lo social*: La sociocrítica procura poner de manifiesto las relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria (o cultural) y las de la sociedad en la que está profundamente arraigada (CROS, 2017, p. 31).

Como las autoras Monique Carcaud y Jeanne Clerc afirman, la explicación de un texto existe en relación entre un texto y una realidad exterior, que es siempre un sujeto colectivo (1999, p. 155). Para Edmond Cros, por ejemplo, hay tres ejes que le interesan a la sociocrítica: cómo se representan dentro del discurso y las creaciones culturales (incluyendo aquí el cine, la pintura, la música o la literatura, entre otros) la historia de las ideas, la historia social y la *histoire événementielle* o historia de los acontecimientos. En el presente estudio nos enfocamos en cómo se representa la relación entre la dictadura de Pinochet en Chile, que abarcó desde 1973 hasta 1990 y su relación con La Colonia Dignidad, dirigida por el nazista Paul Schäfer Schneider; y el Estado Novo en Brasil, que fue de 1937 a 1946, liderado por Getulio Vargas, caracterizado por la persecución de los militantes comunistas y sus nexos con el nazismo.

El texto es autónomo y dinámico, es decir, nos muestra su realidad, que ha sido moldeada por el autor. Es en este sentido que el análisis sociocrítico es semiótico y estructural, pues el texto es el principal, y es el que guía las actualizaciones de los contextos que el mismo discurso va desarrollando. Tal vez ésa sea una de las grandes diferencias con la sociología del arte, pues ésta ve a la obra artística como un pretexto para analizar lo que está afuera del texto; mientras que la sociocrítica considera que, al momento de que el autor codifica la realidad, él hace de aquello externo, algo que sea parte del texto. Las ideas en el arte deben presentarse de una forma sensible a la consciencia, estar integradas a la estructura del arte. En este sentido el

arte sirve también para entender la realidad, pero lo hace desde una humanización del conocimiento, o incluso podríamos decir, desde una sensibilidad. Konder explica que el conocimiento artístico y el conocimiento científico tienen el mismo objetivo, es decir, la realidad objetiva en general, pero que la transmisión y el aprendizaje de lo real no es de la misma manera (KONDER, 2013, p. 40).

Como discurso, el cine nos presenta una realidad que ha sido moldeada para transmitir un mensaje. A diferencia de la sociología del arte, la sociocrítica se limita al análisis del texto, es decir, estudia la estructura interna de la obra, sus sistemas de significación, y los discursos que lo relacionan con lo social: A diferencia de la mayoría de enfoques sociológicos de la literatura que dejan intactas las estructuras del texto, la sociocrítica sienta que la naturaleza social de la obra literaria debe ser localizada e investigada dentro del texto y no fuera de él (CROS, 2017, p. 31). Lo que es considerado fuera del texto, puede actualizarse y comprenderse dentro del texto, la sociocrítica, en este sentido, busca armonizar los *enfoques externos e internos* de interpretación de una obra cultural (fílmica o literaria).

Todo discurso sirve para persuadir, en este sentido, podemos hablar de una ideología del discurso, incluso dentro del cine. Hay una mediación que se hace de la realidad a través del texto. Esta mediación se ve en un primer momento con cómo se representa el grupo social al que se pertenece, y en el lenguaje que el texto presenta: “La Sociocrítica no se centra en el discurso propio del autor sino en lo que existe detrás de este sujeto, lo que se cruza con él, el «ça parle» colectivo, es decir el discurso del sujeto transindividual” (CARCAUD; CLERC, 1999, p. 157). La distribución de elementos mórficos que se dan dentro de un texto, especialmente si hablamos de una obra cinematográfica, donde la imagen, el habla de los protagonistas, el espacio, y el sonido interactúan entre sí, es llamado de interdiscurso. Es en este interdiscurso donde encontramos los elementos culturales, sociales o históricos que nos permiten la interpretación del texto.

Para Sánchez Velázquez, sin embargo, esta ideología no debe de presentarse directamente, sino ocasional. Toda idea, sea moral, política, religiosa, o cualquier otra, dentro del texto artístico, debe reflejarse de forma esencial a la obra, si no, carece de valor estético (SÁNCHEZ, 2003, p. 32).

El cine es ahora mucho más importante de lo que alguna vez lo fue. Como ya lo evidenciaba Sartori con Homo Videns, ver ha suplantado al discutir. Con el recorrer del tiempo, la televisión, la multimedia, el cine, y ahora con las plataformas como

Netflix o *Amazon Prime*, lo audiovisual se ha erguido como una fuente primordial para recibir informaciones. Esto porque el cine lo que hace es transformar, a través del discurso, una realidad; y dan importancia a ciertos aspectos de esa realidad que están representando:

El cine, el teatro o la novela favorecen una particular comprensión de las decisiones morales y sus entornos, una circunstancia que no se da en las discusiones morales abstractas, idealizadas en sus condiciones y carentes de implicaciones en la vida de nadie, como las que se producen en una clase de bachillerato a cuenta de la guerra, el aborto o la tortura. (OVEJERO, 2014, p. 168)

Sartori, por su parte, afirmaba que la imagen tenía autoridad (1998, p. 72), una autoridad que era capaz de cambiar la opinión de las personas, sus creencias, sus modos de ver el mundo, una *videocracia*, como la llamaba. El cine es, como cualquier otro arte, representación de algo. La búsqueda de representaciones más equitativas es una lucha que aún hoy se mantiene vigente. El cine es concebido como un vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma (VERNET, 2009, p. 98), es por eso que uno de los temas principales de estudio en el cine sea el de representación social. El cine, como cualquier otro discurso o creación cultural, tiene la capacidad de reproducir sistemas de representación. La tipología de un personaje o de una serie de personajes, afirma Vernet, puede ser considerada representativa no solamente de un periodo del cine, sino también como un periodo de la sociedad en sí misma.

En este sentido las películas a tratar en este estudio, *La Colonia* (2015), de producción chileno-germana y *Olga* (2004) de producción brasileña, representan, no apenas el contexto latino (Chile bajo la dictadura de Pinochet que inició en 1973 y el Brasil de la dictadura de Getúlio Vargas de 1937), sino también que muestran los dolores y las situaciones que pasaron muchos ciudadanos en estas épocas, como ser la tortura, el secuestro y hasta desaparecimiento en los tiempos de dictadura.

LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO: GENOTEXTO Y FENOTEXTO

Todo texto está articulado en dos ejes, el interdiscurso, que se compone por las estructuras mentales e ideológicas por los sujetos transindividuales, y otro eje, que

es el intertexto, o sea, el material lingüístico cuya finalidad es dar forma al significado (CROS, 2017, p. 32). Dentro de las dos películas encontramos diferentes sujetos transindividuales, es decir, sujetos que al pertenecer a una colectividad (familia, profesión, nacionalidad, etc.) nos ofrecen sus modos de ver el mundo, sus características sociales e históricas particulares a través de sus discursos. Para el presente estudio, nos enfocaremos en dos sujetos transindividuales. Lena y Olga, como pertenecientes a un mismo sujeto transindividual: Mujeres, alemanas, casadas con dirigentes comunistas (Daniel y Luís Carlos, respectivamente) y que se ven envueltas en la lucha que el Estado chileno y el Estado brasileño tenían contra el comunismo. Daniel y Luís Carlos agrupados en un mismo sujeto transindividual: jóvenes, revolucionarios, con nexos en el extranjero (Daniel es alemán pero que participa abiertamente en la lucha social de Chile; y Luís Carlos, viviendo muchos años en el exterior y que al regresar al país se vuelve un político influyente) y ambos afiliados al Partido Comunista de los respectivos países donde se desenvuelven las películas. Por otra parte, podemos mencionar también a Paul Schäfer, quien en sus tiempos de juventud era nazista y que, luego de la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial, se muda a Chile, donde funda Colonia Dignidad, que disfrazada de sociedad benéfica, ayudó a la dictadura de Pinochet.

El interdiscurso es, por tanto, este mosaico de discursos propuestos por los sujetos transindividuales a lo largo de la obra. Es a través de este interdiscurso y las contradicciones que se presentan en él, donde podemos identificar el genotexto. El genotexto son aquellas repeticiones que se dan a lo largo de la obra, es el mensaje que se transmite, sin embargo, de forma abstracta: “el genotexto no existe en el texto, en el texto sólo tratamos con los fenotextos” (CROS, 2017, p. 32). En este sentido, el genotexto no es una estructura, sino que puede llegar a ser una al estructurarse a sí misma en los diferentes fenotextos de la misma obra (CROS, 1988, p. 77). Los fenotextos se presentan en los diferentes niveles de la obra: la narración, los personajes, los símbolos, los escenarios; y es tarea del investigador reconstruir la abstracción (o sea, el genotexto) que estos varios códigos de significación muestran. Este interdiscurso en el cine se ve en los elementos no verbales (como ser la música, los efectos sonoros y la imagen) y los verbales (los diálogos entre los personajes o el lenguaje escrito que se muestre en la pantalla).

La narrativa cinematográfica presenta particularidades únicas al compararla con otro tipo de narraciones, como ser la literaria. A grandes rasgos podemos afirmar que una película está compuesta por fotogramas sucedidos unos tras otros para dando la

ilusión de movimiento; y con esto, la impresión de realidad (AUMONT, 1995). Dentro de ésta, son tres características esenciales: la historia, que es la relativa a la trama y a los personajes; el sonido, que abarca los diálogos, los efectos de sonido y la música; y los componentes visuales, es decir, el espacio, el tono, el color, el movimiento y las luces (BLOCK, 2007). La imagen es al cine lo que la palabra a la literatura, pues es el medio por el cual materializa su discurso. Es a través de la relación imagen-sonido que el director construye el sentido. Es éste el lenguaje cinematográfico.

Si bien, como ya advierte Vernet (2009), hay que saber que lo narrativo no es cinematográfico ni lo cinematográfico no es narrativo, dentro de una película podemos encontrar características narrativas; y la Narratología, por tanto, es capaz de analizarla. Sin embargo, mientras que en una obra literaria el texto narrativo se materializa en la lengua, en la narrativa fílmica se da de una forma más compleja: palabras, imágenes, música, escenografía; y estos elementos, característicos de la obra cinematográfica, deben tomarse en cuenta al momento de analizar la estructura de la narrativa fílmica (2009, p. 106). Un estudio sociocrítico del cine, por lo tanto, analiza todos estos aspectos particulares de una obra cinematográfica, y los relaciona con lo social que la propia obra va presentando.

LA CAÍDA DEL SUEÑO REVOLUCIONARIO

La nostalgia es el genotexto principal que recorre en ambas obras cinematográficas; y que se muestra de diferentes formas. En *La Colonia*, *Ain't no sunshine* de Bill Withers suena desde un comienzo, mientras poco a poco se van mostrando una sucesión de videos, con filtros del color de la bandera de Chile, de las protestas ocurridas: Santiago de Chile, 1973, dice el narrador, cuya voz se asemeja a la de un periodista, las revueltas políticas han desestabilizado al país; y afirma que Chile se ha vuelto en el último campo de batalla entre Estados Unidos y la Unión Soviética. En los videos podemos apreciar las calles repletas de soldados y tanquetas, a Allende liderando una marcha y el narrador aseverando que el gobierno estadounidense dice que Allende es un comunista que debe ser removido de su cargo. Sin embargo, las protestas ocurridas en las calles de la capital chilena, son apoyándolo, esto se hace notorio cuando, en esa marcha liderada por él, muchos lo ovacionan y se alegran al verlo pasar. *Ain't no sunshine* se vuelve acá, debido al contexto en el que la canción ha sido colocada,

un cántico a la democracia destituida: *no hay sol cuando ella se ha ido, no hay calor cuando ella no está*; con el golpe de Estado de Pinochet y la instauración de su dictadura que duró casi veinte años, ciertamente la democracia, como dice la canción, se marchó por mucho tiempo. La trilla sonora es un factor que nos construye significado, en este caso, la canción escogida por el director Florian Gallenberger, nos sirve para comprender las emociones del pueblo chileno al momento del golpe de Estado. La relación entre música e imagen que aquí se nos muestra son constitutivas de significado, en el caso de *Ain't no sunshine* de Bill Withers, es una canción asociada a la tristeza, a la nostalgia, a extrañar a alguien que se ha ido, en este caso, la democracia en Chile.

Luego de esta escena, vemos a Lena, aeromoza, descender a Santiago de Chile; y a Daniel liderando una protesta en las calles. En esta escena, llena de luz, vemos las calles repletas de personas en favor de Allende, alegres de estar ahí; y un cántico que los une: “¡Allende, Allende, el pueblo te defiende!”. Siguiendo la misma escena, vemos a Lena en un microbús corporativo, donde viaja junto a las otras aeromozas y el capitán del avión, vitoreándole a éste que se quite su sombrero para ver su larga cabellera. En eso el microbús se detiene bruscamente, debido a la protesta, Lena mira por la ventana y logra identificar a Daniel, por lo que decide bajarse ahí. Él está en la tarima repartiendo volantes a la multitud, identifica a Lena y la besa apasionadamente, la cámara se focaliza en el beso, y va rodeándolos hasta que el sol los hace desaparecer por un instante, cuando se separan y se sonríen. El tono aquí un factor importante:

El rango tonal de una imagen puede contribuir a dirigir la mirada del espectador. El área más brillante acostumbrará a atraer primero la atención del espectador, especialmente si no hay movimiento alguno en el plano. El rango tonal de una imagen también puede afectar al sentido emocional que transmite. (BLOCK, 2007, p. 128)

Los colores en esta primera parte de la película son cálidos: el sol cae directamente en el rostro de ambos cuando se besan, Lena viste una camisa amarilla, las ventanas sin cortina del departamento de Daniel, las paredes blancas con acabados en salmón. El apartamento, que es donde ocurre la mayor parte de esta primera etapa de la película, está siempre iluminado. La canción, *Try* de Janis Joplin, que ambienta la escena en la que Lena va inspeccionando el apartamento, también refuerza esta idea de sensualismo y candidez. Lena entra al apartamento, y la escena

se focaliza en un tocadiscos, luego, la canción comienza, casi inaudible. La cámara retoma a Lena, quien inicia la inspección en el baño, luego a la cocina, revisa las fotos en la mesa de la sala, el dormitorio, y va aproximándose a Daniel, soltándose el pañuelo de azafata; y se besan. La cámara sigue el movimiento de la mano de Daniel, que va descendiendo. El beso, en un comienzo lento y delicado, se va apasionando a medida que la canción de Janis Joplin —que sonaba suavemente desde la toma del baño—, va aumentando su volumen a medida van pasando la sucesión de escenas, hasta volverse perfectamente oíble en el acto del beso. John Stratton (2014) explica que hay en la música popular, dos tradiciones de canciones en las cuales el placer sexual es representado, una de éstas es la tradición europea y otra la tradición afroamericana. Es en la última en la que nos enfocaremos. Estilos musicales como el rock, el blues o el jazz, de tradición afroamericana, han sido utilizados en el cine como una acentuación de las situaciones cuya connotación es de intimidad. José Nieto en su obra *Música para la Imagen* (2003), tomando como punto de partida la narratología propuesta por Gerárd Genette y Etienne Souriau, para explicar cómo la música se aplica al cine. Hay en el ejercicio cinematográfico, dos tipos de música: la música diegética y la música extradiegética. La música diegética es aquella música que pertenece al espacio y tiempo de la narración, en pocas palabras, aquella música que es audible por los personajes; y extradiegética es aquella que es ajena a la realidad de la historia narrada. En esta escena de Lena en el apartamento de Daniel vemos cómo la música, inicialmente diegética —el *close-up* al tocadiscos como punto de partida a la canción—, va avanzando hasta convertirse extradiegética (perfectamente audible para el espectador) justo al momento del beso entre la pareja. Esta progresión sonora de la música de lo diegético a lo extradiegético es un elemento estructural dentro de la obra como indicio de una escena íntima.

Olga, por su parte, inicia con la protagonista, Olga Benário Prestes, recordándose de niña, saltar el fuego, mientras mira por la ventana de su prisión en uno de los campos de concentración en Alemania. La voz de Olga es la narradora en esta primera parte de la película, afirmando que el día siguiente de ese su presente, necesitará todas sus fuerzas, y que no puede detenerse en cosas que torturan su corazón. Ella ve llegar camiones al campo de concentración, y se encuadra la escena de las presas en un cuarto oscuro, y ella sentada al lado de la ventana, escribiéndole una carta a su hija. “Pienso en usted, pienso en las cosas que quisiera contarle y olvido que mañana...” y viendo una foto de su hija, levanta la vista, para ver a sus compañeras, y sonrío al ver a una de ellas cosiendo un mantel con un bordado de manzanas. Luego

viene otro recuerdo: el de ella protestando en las calles contra los militares nazistas y luego entrando a sala donde estaba siendo acusado Otto Braun, para libertarlo y escapar a la Unión Soviética. Estando en la Unión Soviética, ella da un discurso a una multitud de correligionarios, donde, además de informar de la liberación de Otto Braun, expone su deseo de hacer entrenamiento militar. Después, hay una sucesión de imágenes de Olga recibiendo el entrenamiento militar: disparando fusiles, pistola, arrastrándose en un campo de púas, yendo montada en un tanque, pilotando un avión; y las imágenes se suceden a un ritmo que va aumentando, alternándose unas a otras; hasta que culminan con Olga escuchando en el comedor las hazañas de Luíz Carlos Prestes en Brasil y se maravilla de él.

Después de escuchar de él en aquel comedor, a Olga se le encomienda ir a Brasil, acompañando a Luíz Carlos Prestes en su regreso a su país, para cuidar de su seguridad. En el barco que los llevará a América, tendrán que fingir ser un matrimonio; y es en este viaje donde ambos se enamoran. Al igual que en La Colonia, estas escenas en el barco, que están llenas de erotismo y romance, son marcadas por una fuerte tonalidad cálida, hasta, incluso, idílica. El cuarto donde se hospedan está lleno de cristalería, de rosas, champán, cortinas de color caqui y otras blancas, arcos de madera. La cantante de su cena lleva un traje dorado, y la sala donde se festeja el año nuevo está llena de luces amarillas y velas en cada mesa. En esa misma noche, lanzan fuegos artificiales y la cámara se enfoca en sus rostros, sonrientes, viendo el cielo iluminándose con aquellos hilos de luz que descienden a su alrededor. En ese mismo momento llega alguien a ofrecerles champán, y pregunta por qué aún no se han besado, siendo esposos, a lo que Prestes la besa. El beso se prolonga, y la cámara nos da diferentes enfoques de aquel beso que marcaría su amor. *Cartas* es la pieza musical que acompaña esta escena, de Marcus Viana y Adriana Mezzadri, una pieza coral acompañada de instrumentos de cuerda frotada reafirmando aquel ambiente de ensoñación.

Tema de amor, también de Marcus Viana, acompaña la escena en donde Olga y Luíz Carlos hacen el amor por primera vez. En esta escena vemos a los protagonistas desnudos, sentados en la cama, frente a frente. Ambos personajes se nos muestran en una coincidencia de tono, es decir: “cuando el sujeto queda claramente destacado por la organización tonal” (BROCK, 2007, p. 134), la luz en esta escena está directamente enfocada en sus cuerpos, todo lo que los rodea en el cuarto, se mantiene a oscuras. Hay una luz descendiendo de arriba, que ilumina la cama y el cuerpo de

Olga. La distribución del espacio es también un punto clave en esta escena, pues ellos están en medio de todo: la cámara está posicionada para poder observar toda la habitación, la cama está en medio de ésta, y ellos, en medio de la cama, esta focalización de la cámara, más el *close-up* que hace el director, de primero mostrarlos a modo general dentro del cuarto, y luego aproximar la cámara a directamente ellos, nos orientan a que ellos son los grandes protagonistas. La pieza escogida es lenta, concordando con el movimiento de los protagonistas: Olga toma las manos de Prestes para llevarlas a sus pechos, se besan lentamente, ella acaricia delicadamente el rostro de Prestes. Al estar tendidos en la cama, con la música aun acompañando la dulce escena, acontece una ruptura con la atmósfera idílica: vemos a Olga años después, en el campo de concentración, la música para, ella está viendo por la ventana, y una lágrima se escapa de sus ojos.

Esta *ruptura del idilio* también puede verse en La Colonia. Después de la segunda noche que pasan juntos, Daniel recibe una llamada avisándole que Pinochet ha derrocado a Allende. Salen a la calle, cuyos colores han cambiado de la primera parte: ahora la tonalidad es oscura, y militares tienen detenidos a varios transeúntes, revisándolos y llevándolos en patrullas. Daniel saca su cámara y fotografía disimuladamente lo ocurrido. Ven las personas caminar en una fila, con las manos en la cabeza, resguardados por militares. Un militar nota a Daniel fotografiando lo ocurrido, y lo detienen. Es toleteado y lo llevan, junto a Lena, a un estadio donde un encapuchado lo identifica y se lo llevan preso. El idilio se rompe, no sólo el de la relación de Daniel y Lena, sino también el idilio de la revolución.

LA NOSTALGIA COMO ESTRUCTURA NARRATIVA

Entendemos como cine narrativo a aquel cine que, en palabras simples, cuenta una historia (VERNET, 2009, p. 89). Opuesto a éste están los reportes periodísticos, los documentales, cuyo objetivo no es la narración, sino la transmisión de información; o bien, aquel cine que es llamado de “experimental”. La imagen en movimiento es el elemento básico del cine. En el cine, cualquier objeto es un discurso en sí mismo (VERNET, 2009) que trae consigo valores culturales que incitan la interpretación. La imagen en movimiento del cine evidencia características similares del análisis estructural de la literatura: hay en el cine narrado, como en la narración literaria, un punto

inicial y un punto final, una secuencia de eventos que son representados a través de la imagen en movimiento, que permiten la narración. Son estos elementos en común los que nos permiten, a grandes rasgos, aplicar al cine teorías ya desarrolladas en la teoría literaria. Este diálogo entre literatura y cine no se da apenas en la teoría y crítica, sino también en la creación fílmica. Ya desde inicios del Siglo XX, en Francia, se adaptaban obras literarias a este nuevo arte que era el cine.

Sin embargo, a pesar de este diálogo entre narratología y cine, debemos de diferenciar la narratología literaria y la narratología fílmica. Cuando hablamos en el cine sobre narratología, varios factores propiamente del cine deben tomarse en cuenta: el ángulo de la cámara, la duración de las escenas, la velocidad con la que la cámara se mueve en el espacio, o hasta el número de tomas que una escena tiene (BURCH, 1981). En la narración fílmica el texto narrativo, que en la literatura se presenta apenas como lengua, en el cine es un mosaico más complejo: es un conjunto de imágenes, palabras, lenguaje escrito, diálogos, música y focalización de la cámara. Continuaremos, en este punto, identificando los fenotextos narrativos que comprenden los que podemos llamar de una *gramática fílmica* del genotexto de la nostalgia presentes en la obra, entendiendo como gramática fílmica esa organización de la historia y del orden narrativo que el espectador puede comprender (VERNET, 2009, p. 107).

El cine tiene la capacidad de reproducir representaciones sociales, históricas y culturales dentro de su interdiscurso. A esto es lo que Vernet llama de funcionamiento social de la institución cinematográfica (2009, p. 98). En la película Olga, todo lo ocurrido es un mirar al pasado. Olga, sabiendo que al día siguiente morirá, recuerda, sentada al lado de la ventana, sus días junto a Luíz Carlos Prestes, y su lucha por el comunismo. En cambio, en La Colonia es diferente. La nostalgia es sobre un pasado más inmediato: Lena guarda, en una cruz, la fotografía del beso con Daniel, que se tomaron en aquellos dos días que pasaron juntos, antes de la caída de Allende.

Nostalgia es el deseo de retorno (DUNCAN, STEVENS, SONN; 2012). Este anhelo a regresar a los buenos días del pasado se ve en su estructura narrativa. El genotexto de la nostalgia se percibe en esta oposición de dos momentos: uno de la revolución, del amor apasionado, de la ilusión de la victoria, y otro que se contrapone, el de la derrota, el fracaso de la lucha comunista; y la separación del amante. Ambas películas tienen como punto focal dos matrimonios, en La Colonia, el de Lena y Daniel; y en Olga, el de Olga y Luíz; envueltos en la revolución contra las dictaduras de los respectivos países. El presente de las obras, Olga en el campo de concentración,

Lena en La Colonia, están motivados por el pasado al que ambas quieren regresar. En este sentido, la gramática fílmica de las dos películas se ve confrontada a ese pasado. En Olga, con *flashbacks* de su infancia, de su militancia en Alemania, su formación en Rusia, su viaje con Prestes, su llegada a Brasil; y juega con eso: el pasado y el presente se concatenan para traer en la narración esa nostalgia, ese retorno al pasado. En La Colonia, la nostalgia es un indicio en un elemento diegético de la obra: la fotografía. Es esta fotografía, un recuerdo constante que Lena lleva oculta en una cruz, la que impulsa sus acciones, y por ende, la narración.

El gobierno de Salvador Allende estuvo lleno de contrastes e inestabilidad política, entre muchas razones, está la guerra fría, esta lucha entre Estados Unidos y la Unión Soviética; y, como ya evidencia la película al inicio, el gobierno estadounidense estaba en contra de él, por considerarlo comunista. El golpe de Estado liderado por Pinochet se dio a los tres años del mandato de Allende, el once de septiembre de 1973. La infantería salió a las calles a sitiar las ciudades principales del país, así como se puede ver en la obra cinematográfica cuando Daniel y Lena salen de su apartamento y encuentran a Santiago de Chile repleto de militares, apresando civiles.

Por su parte, en Brasil, Getúlio Vargas era jefe del gobierno provisorio, cuando en 1934, Luíz Carlos Prestes y Olga Benário entraron clandestinos al país, eventos que fueron ya descritos en la sección anterior. Prestes fue uno de los líderes principales de la *Aliança Nacional Libertadora* que procuraba derrocar el gobierno de Vargas. La película representa las insurrecciones lideradas por Prestes y la ANL, que fueron diezmados por el Estado. Después de esto, Olga y Prestes tuvieron que vivir en el anonimato, hasta que fueron presos en 1936; y en ese mismo año, Olga fue deportada a Alemania, donde daría a luz a su hija y donde sería ejecutada en 1942, razón por la cual, al inicio de la película, se le ve escribiéndole una carta, y recordando su pasado.

Los personajes femeninos en estas dos producciones fílmicas son los focalizadores principales que orienta la narración. Lena, es liberada, y al salir del estadio, es recibida por centenares de familiares de desaparecidos, preguntando con fotografía en mano qué había ocurrido con ellos. Ese es un elemento importante a resaltar. Lena, al igual que esos familiares, lleva consigo una fotografía, pero no como herramienta para encontrar al ser querido, sino como un aliento, una fuente de inspiración que estimula su búsqueda por él. Ella regresa al cuarto; y aquel lugar que había sido de alegría y confort, ahora está destruido. Después de eso, vemos a Daniel amarrado a una cama de metal, siendo torturado.

Lena decide investigar qué ocurrió con su pareja, y va al centro de reunión de los camaradas de Daniel. Ellos le dicen que lo llevaron a La Colonia Dignidad, pero que no piensan ayudarla. Esta traición también es vista en la película *Olga*: es uno de los camaradas comunistas que informan al gobierno sobre Prestes y Olga. Es por estas traiciones que Daniel y Luíz Carlos son detenidos; y una razón más por la cual la caída del sueño de la revolución.

Los detonantes de la nostalgia, y junto con esto, lo que estructura la gramática fílmica, son la ventana para *Olga*; y la fotografía para *Lena*: “*Nostalgia, Hutcheon observes, is a reaction to an irrevocably lost past and it is this that imbues it with such power*” (DUNCAN, STEVENS, SONN; 2012, p. 207). Es importante también resaltar que ambas están en cautiverio: *Olga* en un campo de concentración, y *Lena* en La Colonia Dignidad. Y a ambas las llevó ahí un ideal: la revolución comunista para *Olga*; y rescatar a Daniel para *Lena*. Sin embargo, a pesar de la derrota colectiva, hay agrídulces victorias: si bien Pinochet y Vargas no fueron derrocados, *Lena* consigue escapar junto a Daniel de La Colonia y huyen fuera de Chile, y para *Olga*, aunque haya sido asesinada por la Alemania Nazista, su hija es dada en custodia a su abuela paterna, Leocádia Prestes.

CONSIDERACIONES FINALES

Ambas producciones, por ser ambientadas en tiempos y espacios diferentes, *Olga* en Brasil de 1934 hasta 1942, cuando fue asesinada, y *La Colonia* en el Chile de 1973, nos sirven para rastrear la lucha comunista en América Latina, el antes y después de la Segunda Guerra Mundial. El cine es ahora un medio que nos permite comprender, como es el presente caso, las situaciones históricas y de representación social. En él las discusiones morales, como ya dice Félix Ovejero, no son abstractas, sino que se presentan de una forma concreta, más humana; y las situaciones que se nos presentan a través de la pantalla, nos sirven como un espacio para el debate, y también para el reconocimiento. Es en este sentido que el conocimiento artístico se asemeja al conocimiento científico, pues nos revelan verdades, con la salvedad que el conocimiento artístico lo hace a través de la experiencia estética.

La sociocrítica es un método de análisis que busca conciliar las visiones internas y externas de una producción cultural, es así que, para el análisis de *La Colonia*

y Olga, fue necesario relacionar los elementos estructurales de las películas (música, iluminación, diálogos, escenografía y demás) con el contexto social que las obras representan.

Es la nostalgia el genotexto recurrente en ambas producciones. Entendemos el genotexto como, en palabras de Cros, aquel mensaje recurrente y abstracto que está presente en una producción cultural y que es tarea del analista descubrirlo. Es así que, la nostalgia, puede percibirse en la estructura narrativa de ambas películas: un pasado mejor, romántico, previo a la caída de la revolución, pero también en el lenguaje propio del cine, es decir, en la banda sonora, en la tonalidad, en la distribución del espacio y en los colores. Y a esta nostalgia también la vemos en los motivos de las protagonistas: Olga esperando a morir al día siguiente, recuerda aquel pasado feliz junto a Luíz Carlos Prestes; y Lena, ya adentro en la Colonia Dignidad, miraba aquella fotografía junto a Daniel, cada que sentía que flaqueaban sus fuerzas.

Ya para finalizar, ambas películas nos presentan ideales de igualdad y fraternidad, aquello por lo que luchaban Daniel, Olga y Luíz Carlos: una América Latina más equitativa, más justa; sueño que, como el tiempo lo ha evidenciado, jamás se hizo realidad. Tal vez ambas producciones sean, esa ventana que nos recuerda lo que perdimos, o, tal vez, esa fotografía que nos impulse a continuar.

REFERENCIAS

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora in: AUMONT, J. et al. *A estética do filme*, 7ª edición. São Paulo: Papirus, 2009.

BLOCK, B. *Narrativa visual*, 2ª edición. Barcelona, España: Ediciones Omega, S. A., 2007.

BURCH, N. *Theory of Film Practice*. Traducción de Helen R. Lane. New Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press, 1981.

CARCAUD, M.; CLERC, J. M. Prólogo de una sociocrítica de la adaptación cinematográfica. Íkala, *Revista de Lenguaje y Cultura*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 153–167, 1999. Disponible em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/ikala/article/view/8541>. Acceso em: 19 abr. 2022.

CROS, E. Hacia una teoría sociocrítica del texto. Traducción de Hernando Escobar y Juliana Borrero. *La Palabra*, (31), 29–38, 2017. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7272>.

DUNCAN, N.; STEVENS, G.; SONN, C. C. Of narratives and nostalgia. *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 18(3), 205–213, 2012. <https://doi.org/10.1037/a0029533>

KONDER, L. *Os Marxistas e a arte, 2ª edición*. São Paulo, Brasil: Expressão Popular, 2013.

NIETO, J. *Música para la imagen, la influencia secreta, 2ª edición*. España: Iberautor, 2003.

OVEJERO, F. *El compromiso del Creador: Ética de la estética*. España: Galaxia Gutenberg, S.L., 2014.

SÁNCHEZ, A. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas, 2ª edición*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

STRATTON, J. Coming to the fore: The audibility of women's sexual pleasure in popular music and the sexual revolution. *Popular Music*, 33(1), 109-128, 2014. doi:[10.1017/S026114301300055X](https://doi.org/10.1017/S026114301300055X)

VERNET, M. Cinema e narração. In: Aumont, J. et al. *A estética do filme, 7ª edición*. São Paulo: Papyrus, 2009.

VERSTRATEN, P. *Film narratology*. Traducción de Stefan van der Lecq. Toronto, Canadá: University of Toronto Press, 2009.

FILMOGRAFIA DO *CORPUS*

Colonia. Dirección: Florian Gallenberger, Producción: Benjamin Herrmann. Chile, Alemania: Iris Productions, Majestic Filmproduktion, Rat Pack Filmproduktion, Good Films, 2015, 1 DVD.

Olga. Dirección: Jayme Monjardim, Producción: Rita Buzzar. Brasil: Nexus Cinema, Globo Filmes, Lumiere, 2004, 1 DVD.