

ELOJOQUEPIENSA

revista de cine iberoamericano

ISSN 2007 4999



Número
15

El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 8. Número 15, julio - diciembre 2017, es una publicación semestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, por la División de Estudios Históricos y Humanos y la Red de Investigadores de Cine (REDIC).

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas, Col. La Normal, C.P. 44260.
Guadalajara, Jalisco, México.
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.
www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx
revistaelojoquepiensa@gmail.com

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:

04-2010-012013403000-203,
ISSN: 2007 – 4999
otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de los editores de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Los artículos académicos y científicos son sometidos a evaluación mediante un dictamen doble ciego (*peer review double blind*), de manera anónima y por dictaminadores externos que aprueban o no su publicación. Los artículos de divulgación se someten a evaluación mediante un comité interno.

Directora:

Annemarie Meier

Editores:

Yolanda Minerva Campos
Hammurabi Hernández

Editores académicos:

Fabiola Alcalá Anguiano
Álvaro A. Fernández
Diego Zavala Scherer

Comité editorial:

Fabiola Alcalá Anguiano, Yolanda Minerva Campos, Álvaro A. Fernández,
Hammurabi Hernández, Annemarie Meier, Patricia Torres San Martín,
Diego Zavala Scherer.

Diseño de portada: Marco A. Islas A.

Diseño y maquetación: Marco A. Islas A.

CONTENIDO

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Editorial.....5

Zoom out

Sublime-Irony on Werner Herzog's documentary films. An analysis on
The White Diamond and *Grizzly Man*
FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO8

Ópera prima

Entre el documental y la ficción: la representación de la prostituta
en el cine mexicano, con análisis de la documentalista
María del Carmen de Lara
NORA S. WALLENIUS 23

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo

El análisis cinematográfico como profesión
ÁLVARO A. FERNÁNDEZ CONVERSA CON LAURO ZAVALA..... 38

En locación

Los experimentos cinematográficos de Poncho Esquivias
PATRICIA LUPERCIO NÚÑEZ ENTREVISTA AL REALIZADOR ALFONSO ESQUIVIAS
Y A LA PRODUCTORA LETICIA RAMÍREZ 55

Enfoques

La metamorfosis de estar juntos. Reseña de *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ 73

Reseña de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*

ÁNGEL MIQUEL 77

EDITORIAL

El pintor suizo-alemán Paul Klee (1879 a 1940) intituló una colección de textos sobre aspectos técnicos del arte con *El ojo que piensa*. Cuando nació la idea y se planeó el proyecto de una revista de cine iberoamericano en un taller del Goethe-Institut de Guadalajara, México, en colaboración con la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) y la Universidad de Guadalajara, ya no fue posible preguntarle a Klee si estaba de acuerdo en prestar el título de su libro para la publicación. Sin embargo, quiero pensar que al genial artista visual le hubiera dado mucho gusto saber que su “ojo que piensa” inspiró y dio vida a una revista sobre cine.

Hoy presentamos el número 15 de la revista y estamos convencidos que la diversidad de temas, enfoques teóricos y artículos de divulgación encontrarán gran interés en los lectores. Aunque la revista sigue centrada en el estudio del cine iberoamericano a través de textos formulados en lengua española, con el nuevo número queremos abrir una ventana a autores que publican en inglés, idioma que se ha establecido como *lingua franca* para textos y autores académicos de todo el mundo. No sorprende que el primer texto en inglés se centre en la obra documental del realizador alemán Werner Herzog, ya que Herzog no sólo ha mostrado su interés por América Latina – por ejemplo en *Aguirre, la ira de dios*, *Fitzcarraldo* y la imagen de las momias de Guanajuato como prólogo de *Nosferatu, el vampiro* – sino también con su participación en retrospectivas de su obra en la Ciudad de México y su asistencia en el 2011 al Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). El artículo de Fabiola Alcalá que publicamos en la sección *Zoom out* analiza la obra documental de Herzog bajo el

título *Sublime–Irony on Werner Herzog’s documentaries. An Analysis on The White Diamond and Grizzly Man.*

Entre los artículos restantes se encuentra el de Nora S. Wallenius que reflexiona desde una perspectiva de género, cómo se ha representado a la figura de la prostituta en el cine de ficción y los documentales mexicanos. La entrevista de Álvaro A. Fernández *El análisis cinematográfico como profesión*, revisa, en diálogo con el teórico y analista mexicano, la situación actual de los programas de estudio del cine y el futuro del campo académico. La visión de un teórico se complementa con la conversación entre Patricia Lupercio y el realizador jalisciense Poncho Esquivias quien habla, acompañado por la productora Leticia Ramírez, del placer y la pasión por dedicarse al quehacer cinematográfico como experimento y lo que significa producir cine en el estado de Jalisco. Entre las reseñas de libros Ángel Miquel contextualiza los lazos que existen entre el cine argentino y el mexicano a partir de su texto acerca del libro *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*. Por otro lado Álvaro A. Fernández reseña el libro *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, en el que Ana Rosas Mantecón revisa las transformaciones que se han dado en las últimas décadas respecto al ritual de ir al cine.

Celebramos quince números de la revista. El que ahora se presenta es un número breve pero mantiene el espíritu crítico y la visión artefacto que Klee promulgó en sus escritos. Editado por los miembros de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), conformada por académicos de distintas universidades de la ciudad de Guadalajara, los artículos que se presentan pretenden abonar al estudio del cine desde la convicción de que el cine no solo narra, muestra y significa sino piensa.

Annemarie Meier

Secciones académicas y científicas

**Panorámicas - Plano secuencia - Séptimo arte
Zoom out - Multimedia - Ópera prima**

Sublime-Irony on Werner Herzog's documentary films. An analysis on *The White Diamond* and *Grizzly Man*

Fabiola Alcalá Anguiano

University of Guadalajara, México

ABSTRACT

This article explains the concept of Sublime-Irony as a key feature to interpret the non-fiction films of Werner Herzog. In the following pages, two of his documentary films are analyzed: *The White Diamond* (2004) and *Grizzly Man* (2005), with the purpose of arguing how this German filmmaker's aesthetic can be reconstructed using precisely this mixed figure of romantic origin.

KEYWORDS: Irony, sublime, non-fiction, documentary, Werner Herzog, romanticism

RESUMEN

Este artículo explica el concepto de lo irónico-sublime como elemento clave para interpretar las películas de no-ficción de Werner Herzog. En las siguientes páginas, se analizan dos de sus películas documentales: *El diamante blanco* (*The White Diamond*, 2004) y *El hombre oso* (*Grizzly Man*, 2005), con el propósito de argumentar cómo la estética de este cineasta alemán se puede interpretar utilizando precisamente esta figura mixta de origen romántico.

PALABRAS CLAVE: Lo irónico, lo sublime, no ficción, documental, Werner Herzog, romanticismo



Fitzcarraldo 1982, *The walker above the sea of clouds* 1818

Werner Herzog's films, specially his documentary production, are characteristic for searching an ecstatic truth (Prager, 2007) – related with the concept ecstasy but not with referential translucent–, and for using a tone that prioritize humor and curiosity above wisdom and demonstration. Ecstatic truth and the curious or naïve tone (Elssaeser, 1989) manifest in his films through the search or the usage of “pure images”, images found in the less explored places in the Earth and commented by Herzog, who states being constructing a new grammar, a new language that attends the needs of an overwhelmed and outworn civilization.

This characteristics, added to the filmmaker's liking for nature and landscapes suggest a possible filiation with romantic art. If romanticism was a period of change, breaking and reflection about previous art, it is not so weird that in a moment as the contemporary film is going through – or postmodern if preferred–, it is talked again about pretensions of breakage, besides a possible correspondence between the hybrid, authorial and crafted searching of that time with present one (Markus, 2011).

Looking back, we found some correlations between Werner Herzog's production and different manifestations of romantic art. Think, as an example, in the resemblances

between Caspar Friedrich's paintings with certain frames of Herzog's films just to show one of the most studied (Carrère, 1982) and in some way more evident—, or in the influence of Friedrich Hölderlin's poetry in some of Herzog's first scripts. But the most interesting finding of this possible filiation is found in two philosophical concepts developed in the romanticism period: irony and sublime.

Sublime is a particular kind of beauty, which it is found between the limits of pleasure and pain. For Kant (2007), sublime can be awakened by natural sensible objects conceptualized negatively, free of form, shapeless, boundless, abandoned, and chaotic. This category, which can be stirred by a walk in the Alpine cordillera, as well as the blinding sight of a storm, or the view of an indefinite extension which suggest bleakness and slow dead, so the Arabic desert, break the manacles, the non plus ultra of the sensible inherited thinking of Greeks, opening routs toward Mare Tenebraum (p. 18). Sublime is also ungraspable and immeasurable, and it is closely related with the notion of ecstasy.

The concept "ecstasy" is traditionally associated with something like stupor or a state of lack of expression — someone can get into ecstasy by passion, amazement or fear—. Herzog's images achieve that state because of their characteristics. In words of O'Toole (1979):

...his most powerful images are kept on screen for a long, long time: they stay with

you until you get to know them. They are kept on screen until it is established an antique and primary relation with them. Frequently, they are "motionless" and always are "simple": fog between mountains, agitated or swirled water in a river, snow falling, a lonely figure sitting in front of the landscape, a frozen pond in an abandoned forest. Forced (or rather invited) to contemplate those images, one begins to watch them for a longer time than it is usually needed to look at an image. One begins to watch them as if were the first time, and one leaves the land of silence and darkness that modern world —and many modern art— lead us with that proliferation of images that it is mistakenly taken as abundance. Watching a Herzog's movie is, in some way, like seeing after have been blind for a long time, and hearing after have been deaf (p. 38).

This feeling of watching or hearing as if were the first time is sublime par excellence, at the same time it is disturbing in as far as ungraspable, new, and produces an ecstatic effect.

Meanwhile, romantic irony it is not only a kind of humor, but a dialectic exercise in which falsehood oppose to truth to create a more powerful reflection, which its origins are in the Socratic Method, as Eco points out (2004):

Using lightness, even in the case of tough and committed contents, the ironic method allows simultaneously two opposed viewpoints or opinions, without choosing a previous preconception or judgment. Irony is, thus, a method —if not the method— in Philosophy. Besides, ironic attitude allows the subject a double movement of approaching and distancing in relation to the object: irony

is a kind of antidote which holds back the enthusiasm related with the contact of object and the nullification in the object itself, but refrains also the fall into skepticism related with the distancing of the object (p.318).

Irony is the restraint that allows the artist to stay naïve and to doubt about everything that is before his eyes, and it is in that doubting where unimaginable situations are revealed.

Herzog's non-fiction movies are overwhelmed with ironic moments and also with sublime scenes, but the most interesting is that this effect appears, the most of the time, at the same time, that is why we believe it is pertinent to talk about a mixed figure, form the Sublime-Irony. This concept is key when interpreting Herzog's movies because synthesize his aesthetic proposal in some sense.

Sublime-Irony intermixes a particular kind of humor and beauty, just like truth/falsehood opposition is a hybrid figure of romantic origin, implemented in a postmodern context.

The following is an analysis, to argue what has been said, of two non-fiction movies, *The White Diamond* and *Grizzly Man*, using this figure as tool. We believe that Sublime-Irony gives an account of the subjects and the forms of this German filmmaker.

The stories

The White Diamond and *Grizzly Man* are

non-fiction movies¹ directed by Werner Herzog in 2004 and 2005 respectively. These are two documentary proposals of heterodox nature.

The main difference among these films and the movies we can see in T.V. channels as National Geographic and Discovery Channel is the role of nature within the story. In Herzog's films, nature is not precisely the study objective, but its use carries a series of pretensions of different order. Herzog does not care about the flora and fauna of the places he moves in to film. In his production, landscapes and animals are significant only when they become a metaphor of a different kind of nature: human. Thus, in *The White Diamond* and *Grizzly Man*, the role of nature is much more poetic rather than scientific.

The White Diamond is presented as a work in progress. It tells the story of Dr. Graham Dorrington, an aeronautic engineer that works in a prototype of silent aircraft which enable the filming of the treetops in the jungle. What supports this project is his desire to heal an old wound. Ten years ago, he

¹ We say non-fiction joining the work of Antonio Weinrichter developed in *Desvíos de lo real* (2004), in which he explains that non-fiction is "a negative category which designates an "incognito land", the extensive Zone uncartographed between conventional documentary, fiction and experimental. In its negativity resides its great richness: non-fiction=no definition. The liberty to mix formats, to unmounts established discourses, to make a synthesis of fiction, information and reflection. To inhabit and populate that no one's land, the auroral Zone between tale and discourse, between History and singular and subjective biography". A land in which the real not only has descriptive implications, but reflexive ones also, and thus, it turns to be more pertinent when studying a type of filming like Herzog's production.

had already designed an aircraft with similar characteristics by order of his friend and filmmaker Dieter Plage. He wanted to film the treetops in Sumatra. However, the aircraft broke down, taking the life of the filmmaker.

Dorrington decides to give it another try, now with the help of another filmmaker, Werner Herzog will take the place of Dieter Plage. Scientist and filmmaker will march into the Guyana jungle to film the treetops using the new helium aircraft called, after and during the filming as White Diamond.

The enterprise will not be easy; adaptation to weather is needed, living in the jungle with all its challenges, overcoming the possible mistakes in the mounting of the aircraft –which may be fatal–, dealing with the other members of the expedition which are not completely convinced of the project. All this added to the cathartic process that is required to confront previous mistakes and guilt.

A new character appears in the story to offer his confidence to Dr. Dorrington, and to bring a fresh and funny tone to the tale. Mark Anthony Yhap is a native-born of the zone who, with the simplicity of his “rastafari” life-style, is astonished with the idea of flying –and with the whole idea of the movie. He would be who supports Dorrington when everything seems to be lost, and the first to celebrate the accomplishment of the pilot when the aircraft finally rise to shoot, in silence, the treetops. The award he will receive as exchange of his faith is to fly in the White Diamond. That is how native-born, scientist

and filmmaker will share the experience of overflying the jungle and gaze a side of nature never seen before.

On the other hand, *Grizzly Man* presents the story of Timothy Treadwell, a man who decided to reinvent himself, leaving behind a life of alcohol and drugs to become the protector of the grizzly bears. During thirteen summers he traveled to Alaska to live with them, and in the last five summers he took with him a camera to record their habitat, bringing about a hundred hours of video recordings. In the video, besides the wild world, he was able to capture another one, his inner world. Parallel to the expeditions, Treadwell was invited to schools and T.V. shows to talk about the life of the bears. He was also member of some environmental groups that validated his work, so he became a public figure. Finally, he was eaten by a bear –as well as his girlfriend Amie- in what became his last expedition.

Herzog displays in this film the life and dead of this controversial character. He does it through the opinions of Timothy’s friends and family, bears specialists, the rescue team and Timothy himself, who asserts, as filmmaker and image-hunter, being in front of a “documentary about human ecstasy and the darkest inner confusion” (*Grizzly Man*).

The arguments (*Inventio*)

Sublime-Irony is part of the arguments of both movies, because they carry a tragic past,

previous to the story that is being told – Dieter Plage’s death in *The White Diamond* and Timothy Treadwell’s death in *Grizzly Man*. In both movies, there is an exploration to an unknown nook of nature – the jungle in the former, Bears’ habitat in the latter. This trip has a double purpose: confronting the wildness and inner nature of mankind.

Also, we can see in both arguments how characters use this trip as catharsis, - Dorrington to heal his guilt and Treadwell to find himself. The previous tragedy, the trip or the exploration, and the catharsis have a kind of humor and beauty which allow us to recognize the Sublime-Irony in this starting point of the movies.

The characters

Also, the selection of the characters allows us to think in the figure of Sublime-Irony, because in both films we find three types of characters as a constant –in the rest of his production too.

In first place the fanatics, beings at limit, characterized for seeking a unique and crazy objective –Dr. Dorrington and Timothy Treadwell. In second place the innocents, beings at the border of craziness and barely within the limits of civilization, but for some reason forced to confront them. They are characterized for perceiving things in a different way, more natural –Mark Anthony

Yaph or Amie Huguenard². And finally the filmmaker, a creator as crazy as the fanatics (Dieter Plage and Herzog), whose obsession for filming leads him to take very risky decisions.

These three types of characters have a lot in common with the characters of the romantic period. Craziness, risk, and innocence turned them into tireless travelers dragged to live ironic and sublime experiences.

The structure (*dispositio*)

The structure of the two films corresponds with Sublime-Irony. The visual part of both stories is where the idea of sublime is more developed: in the landscape portraits, the travelling usage and the air shooting, and almost all natural scenes.

The ironic side is more related with the soundtrack: the comments, the dialogs, and the music, opposed to the visual part, combining humor and beauty.

The mounting is ironic in general, because many scenes contradict the discourse to

² Indeed, all Herzog’s filmography is divided equally, think as example in the fiction movies starred by Klaus Kinski (*Aguirre, The Wrath of God, Woyzeck, Fitzcarraldo* o *Cobra Verde* in opposition with Bruno’s (*The Enigma of Kaspar Hauser: Every Man for Himself and God against All*, and *Stroszek*) the former is example of fanatic characters –explorers, adventures, conquers and crazy people– the latter of innocents that confront to a world more complex, which many times are overwhelmed by it, and other times it is simply incomprehensible for them.

show its falsehood, and sometimes to make clear who has control of the movie.

In *Grizzly Man*, we see how Traedwell constantly complains about bears' biggest enemy: furtive hunters. And immediately after, a specialist in bears tells us that the reserve does not have that kind of problems.

In *The White Diamond*, when the aircraft is finally put together and it is ready to the first proof, Dorrington and Herzog argue about who should be in the first flight. Dorrington states that it is way too risky to fly with someone else before knowing if it really works, he should fly alone. Herzog says that Dorrington's position is stupidity and he will fly with Dorrington since the first testing. There is a cut, and then we see the filmmaker wearing a harness to get into the aircraft. The scene is not only funny, but interesting from the documentary perspective, because is an example of the filmmaker's control and his character –that has become into his personal mark. In Herzog's movies, he has always the last word. If the movie is not there, there is nothing at all. White Diamond's flight may mean a lot to Dr. Dorrington, but will not be possible without a camera in the front. It is a Sublime-Irony scene because of the confrontation and the outcome.

The motives (*elocutio*)

In both movies we find four formal resources or visual reasons (Balló, 2000), and they help us to identify the Sublime-Irony on

this level of the discourse: absence, landscapes and animals, confession, and ecstasy.

Absence

In a documentary film, the absence of images or sounds shows, among other things, in hands of who is control. And it makes evident that it is an unusual non-fiction film, which does not use images as documents or proofs, but as something else. We are not referring to the discarded material, but to another kind of registered images and sounds, and it is decided not to show in the movie. Herzog omits proofs –visual and sonorous– in the films that we are analyzing, and he does it explicitly, leaving clear his level of control and showing, among other things, how fragile a documentary mechanism can be to approaching truth. Let us remember that this German filmmaker pretends to approach to a different kind of truth, not the truth of a traditional documentary. With his images, Herzog tries to achieve an “ecstatic truth”, a moment of revelation. This kind of truth is found in poetry. In Herzog's non-fiction movies, absence, emptiness, or silence is transformed into a metaphor of romantic inspiration, in which Sublime-Irony gives shape to this kind of documentary subjectivity.

In *The White Diamond* a member of the recording team descends to Kaieteur Falls taking with him a camera. With the camera he films what it is behind the waterfalls, an inaccessible space for human beings, only

owned by birds and regarded as a sacred place. Nonetheless, Herzog decides not to show those images. What does the absence of the cave's images represent?

Narratively, this absence is justified with the request of one native-born to hide the shooting, arguing that those images only belong to the birds, and making them public would be going against the essence of the place, place of encounter of legends and myths. However, Herzog is an image hunter, and he never stopped shooting –or showing– something. So, it is a little suspicious that he gives up to his shooting only because a native-born Rastafarian requested him to do so.

The fact of not seeing this material makes the whole story re-signify. From this moment on, a big emptiness is perceived, the feeling that something is unfinished. This effect is what potentiates the end of the story because, after all, even after the White Diamond flew –and with its help seeing and register an unreachable side of the jungle– there still are natural areas which resist to human will –as the cave that it is behind the waterfall. Herzog makes use of the absence of those images to set the idea of infinite, unfinished: nature remains still completely unconquerable –a thought completely sublime and particularly ironic, on the part that corresponds to the minuscule feat of Dr. Dorrington.

In *Grizzly Man* it happens something similar. Herzog decides to omit another document or evidence. On this occasion, it is the tape in which the sound of Treadwell's

death was recorded. The judge, Franc Fallico, explains the existence of this tape. He says to have found it as part of the belongings of Timothy and Amie, and he tells how it can be heard on it Treadwell's screaming and asking to his girlfriend to go away, to run, and to save her life: it is the recording of his death. On the next scene, we see Herzog himself sitting at Jewell's living room –Timothy's widow on Herzog's words– with headphones. When he finishes listening to the sonorous testimony, he asks Jewell to destroy the tape, to never hear it. Obviously, the spectator does not hear a thing, how should be interpreted this gesture?

It is hard to answer this question; Herzog usually is not discreet or conservative with the material. His images are often of risky content. On the same movie, he includes other images probably just as impressive, as the human remains found by the guards in the park. Also, he could have edited the six-minute tape and show only a fraction of the recording, but he did not, he chooses to tell us about it, that he have heard it, and that he will not let us listen to it. In some sense he suggests us to imagine the recording, being this exercise, maybe, even more sinister than the very proof.

The emptiness left by not hearing the tape, bestows a more dramatic burden to Treadwell's story because silence potentiates the situation. Again, the interesting thing is that the usual way to represent things in a documentary would be to present the viewer

Animals in *The White Diamond*

all the elements to let her know deeply, in this case the character, but the German filmmaker prefers to restrict information, privileging that way the intensity of the tale.

Landscape and animals

Landscape, in these films, works to understand in a better way the characters; it is in words of the director “a metaphor of human soul”. In *Grizzly Man*, he makes it clear when he walks along the bear’s sanctuary and finds in it similarities with the inner of Timothy “we explore the glacier in the country of his bear’s sanctuary. This giant complexity of ice and abysses separated Treadwell of exterior world. And more than that, on my

view, this chaotic landscape is a metaphor of his soul...”. The frozen mountains, filled with cracks and labyrinthian roads, will serve as allegory in the way of understanding the world of a character just as chaotic and confused. The beauty of the landscapes becomes into sublime beauty, a reflection of human passions and a particular kind of truth.

Continuing with this Sublime-Ironic spirit, the landscape in *The White Diamond* will also help to bring out feelings: in this case, the guilt and confusion of Dr. Dorrington. In the images of the jungle and the river, this character reminds the memory of the last expedition, the sylvan landscape is the scenario where the ghost of Dieter Plage still prowls. The jungle works as metaphor of the way of

understanding the world of the habitants of the place. An example, which has a sublime beauty, is the plain detail –made artificially, that is why ironic– in which it can be seen the reflect of the waterfall in a drop of water. A metaphor of the simplicity, but also of the inner beauty of characters like Mark Anthony Yhap –let us remember that the image was evoked by the Rastafarian.

On the other hand, animals are a synthesis of the pure images that Herzog tries to find in the recondite places that he delves into it to film. Herzog himself states it when he describes the scene of the foxes entering the picture, acting for Timothy's camera. "Now the scene seems to come to an end, but as filmmaker, sometimes, things fall out from nowhere, things that you never imagine, you never dream about. Something happens, as the inexplicable magic of the movies". Probably, that is his feeling about his own images; as the elusive toad that he films in *The White Diamond*. The animal seems to have stage fright, meanwhile the camera looks after him, and he runs away until he hides himself inside a tree's trunk. Humor is brought by a random and natural scene, and by the human behavior of an animal.

This scene, which culminates with the toad inside the tree, has a surrealist spirit. All animals are little beings that are presented to us gigantic and in pieces, that is, in close-ups that show only a part of them. A travelling which prioritize the portrait of textures, pieces and unique colors, becomes this scene into

abstract art extracted from the jungle itself. Images of an anxious beauty which reminds us the films of Jean Painlevé.

Confession

In the exercise of confession, the most intimate secrets are revealed and forgiveness is tried to achieve, a state of peace. In this act sublime participates because, besides being a type of beauty, it is a type of truth, a feeling that entails redemption. On the other hand, confession is thought as a private act, which provokes irony when it becomes public. Sublime-Irony manifest in the practice of confession as a motive, because it carries a personal quest –spiritual if preferred–, but also because it is realized in front of a camera, with all the hilarity this representation might bring.

In *The White Diamond*, Herzog puts the camera in front of Dr. Dorrington in a strategic place to let him tell the story of Dieter Plage's death, the river. This localization propitiates the flashback, trees surround the scene, and they protect the character isolating him from the camp and any possible distraction, while the river propitiates the necessary calm to let the memories flow. Just like with others of his survivors –Dieter Dengler or Julianne Koepcke as examples-. Herzog designs an ambient to activate memory. In this case, Guyana forest is not the same place in which Dorrington's friend died years before, but it is a space that is very similar and because of its

similarities allows this journey to the past.

It is interesting to point the development of Dorrington's comments about Plage's death along the whole movie. When they are in the last flying proof of the aircraft in London, the engineer comes down and says he's been thinking in "the past", but is not capable of giving more details. The next moment in which the topic of Dieter's death is brought by Dorrington is when he finishes putting together the camp in the jungle. After assembling together all the pieces there is a silence, the camera stays still, and it is in that emptiness, in which he talks again about remembering Dieter, uttering words unconnectedly but once again without going into details. It is not until the river scenes that he really explains Plage's accident and his feeling of guilt. This place is needed, propitious to memory, to Dr. Dorrington's confession and explaining with more clarity his feelings.

The topic of the camera as confessional is explicitly treated on *Grizzly Man*, when Herzog ponders about Timothy's position being on lens "Besides his attitude, the camera was his only companion, it was the tool that he had to explore the jungle that surrounded him, but little by little became in something else, he began to examine his most deeply self, his demons, his euphoria. The lens of the camera became a kind of confessional". In front of the camera, Timothy wondered about his faith, his behavior with women and his addiction.

There is a scene in which Timothy is

walking with the camera talking about his bad luck with women. He mentions all his qualities and how he considers himself a good match. It is a hilarious and curious scene; the camera became a companion, a good fellow whom you can talk with about anything. The fact that Herzog chose those fragments from the hours of material recorded by Timothy strengthen the idea that the nature the German filmmaker is interested in is very different than the one about bears and their way of life.

On camera, Timothy also ponders about his mission, especially about what led him as a "warrior-protector" of bears. He is proud of leaving behind an addiction, a life of alcohol and excesses, and turning the tide. This is also one of the favorite themes in Herzog's productions, how men hold and stand to a project, never minding how crazy it might be. It is not a psychological reflection but an anthropological one. What capture the attention of the German filmmaker are again the limits of man, not his psyche –even when obviously it is present.

Ecstasy

The idea of ecstasy is extracted from Herzog's discourse. He states, when asked about his films, –specially his documentaries–, that he pretends to achieve an ecstatic truth. Also he talks about ecstasy to refer to some images and particularly the effect produced by them –when talked about the famous Stei-

ner's jump, Aguirre's beginning or the images recorded by Treadwell himself, as examples. He achieves this ecstasy feeling mainly through two means: music and deceleration –frequently employed at the same time. The use of music and decelerated becomes a gesture that transforms poetic reality, evoking again a particular type of humor and beauty, a sample of the conjunction between irony and sublimity, rarely frequent in the documentary field.

As Català (2009) explains, music is useful to understanding reality: as always, it is necessary to draw on music to deeply understand the phenomenology of real, because in music it is found the last truth of mankind, and in mankind resides the horizon of truth. Music is something objective, external. From this external condition, it moves our spirit, that thing that we consider intimately ours: the emotions on which our subjectivity is grounded, no matter how rational it pretends to be (p. 196). The magic of Herzog's films is on this development of musicality, as a way to transform the real and step it into another level.

The flight of White Diamond is clearly a moment of ecstasy. Its images are crystal-images (Deleuze, 1987), in the sense of being constructed from reflexes in which, besides the achievement of flying above of the canopy, the burden of a tragic past is released. The sensation of suspension, of hypnosis, it is only achieved by the sounds from Ernst Reijseger's composition, the aircraft acquires its own life through the composition, the sounds allow the aircraft to play with its own reflection, to hide and slide, as if were a dancer interpreting a choreography. The real is transformed in poetry thanks to music and the slow-motion movement.

Also, Herzog's decision of mounting this scene with music is interesting when thinking on his documentary films, because others filmmakers would decide, following the verisimilitude logic of the tale, to present it in silence: Is it not the purpose of Dorrington's prototype to fly in silence through the jungle? Why to use music then?

The same happens with slow-motion, if the most important thing were to see how the aircraft raises up and get the shots of the



The flight of White Diamond

treetops in the jungle, Why the deceleration? Music and deceleration are the means to stylize the movie, Sublime-Irony shapes because of the ecstasy effect that they produce, and they deploy time and go directly to emotions, prioritizing another kind of truth.

In *Grizzly Man* the fight between two bears can be considered as the climax and the moment of ecstasy in the movie. It is where animals' ferocity is translucent, where the danger of living with them is dimensioned.

In this scene the music is built with two cellos and a guitar. One cello follows the movements of the first animal and another the second one. When the fight comes to the most aligid moment, the sounds of the two instruments intermix, combining one with the other, creating a unique piece loaded precisely of confusion and ferocity, chaos and aggression. In words of Prager (2007):

In the case of *Grizzly Man*, you have the impression that the guitar, unexpectedly, comes to substitute Treadwell, meanwhile the cello, which it is effectively used as a part of the sequence of the fight between the bears, represents the dangerous world of these animals. Although the guitar and the cello work jointly, there is no happy reconciliation between them, men and nature, and any try to violate the bears' space is rewarded with a warning of how irreconcilable these two worlds are. Music becomes crucial in the moments when Treadwell crosses the "invisible frontier" which separates human beings from bears, as the scene in which he tries to touch

a bear that approaches when he is swimming. The cello player Danielle DeGruttola improvises a piece called "Bear Swim" and Herzog explains her that it should be seen as a harmony between man and nature, but it does not exist. Instructing her to work with those elements in dark and threatening scenes, Herzog suggests once again that we will not be disappointed by Mother Earth" (p. 92).

Music is the entrusted of drawing the limits that Treadwell constantly ignored; the Sublime-Irony effect is breathed through the music pieces conferred to emphasize differences and dangers.

Conclusions

Sublime-Irony is thus, the figure that allows us to understand the characteristics of most of Herzog's non-fiction films. In it is synthesized the desire of looking for "pure images", of finding or creating an ecstatic truth, and doing it from the first person tale, in a critical way and with a particular humor. We could think that we are in front of a new grammar in which reality has a much more expressive and poetic function. That is why *The White Diamond* and *Grizzly Man* are two proposals about nature documentary, taken to another level. These are two movies in which humor, beauty, irony, and sublimity are combined to portrait human nature and its limits.

The analysis of these films allowed us to approach a compelling filmography from a perspective of the treatment of the real. The



Bears fight (*Grizzly Man*)

real not only as a recording but as a reflexive motive. It seems that contemporary documentary films return to their subjective and artistic origins, recognizing in the real an instrument not only of historical, social or political character, but also as philosophical.

References

- Alcalá, F. (2010). *Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. El caso de The White Diamond, Grizzly Man y The Wild Blue Yonder* (Doctoral Thesis). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Spain.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Spain: Anagrama.
- Carrère, E. (1982). *Werner Herzog*. Paris, France: Edilig.
- Català, J. M. (2009). *Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático*. Madrid, Spain: Cátedra.
- Corrigan, T. (Ed.). (1987). *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York, NY: Routledge.
- Cronin, P. (Ed.). (2002). *Herzog on Herzog*. London, England: Faber & Faber.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona, Spain: Paidós.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona, Spain: Lumen.
- Elsaesser, T. (1989). *New German Cinema: A History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Kant, I. (2005). *Lo bello y lo sublime*. Mexico: ViCO.
- Markus, S. (2011). *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona, Spain: UOC.
- O'Toole, L. (1979). The Great Ecstasy of Filmmaker Herzog, *Film Comment*, 15 (6), 34-39.
- Prager, B. (2007). *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*. London, England: Wallflower Press.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid, Spain: T&B Editores.

Filmography

The White Diamond. Herzog, Werner. (2004)

Grizzly Man. Herzog, Werner. (2005)

Fabiola Alcalá Anguiano is a Research professor at the Department of Social Communication Studies, at the University of Guadalajara, México. Doctors Degree in Audiovisual Communication by the Universitat Pompeu Fabra of Barcelona. Masters Degree in Theory and Practice of the Creative Documentary by the Universidad Autónoma of Barcelona. Member of the Red de Investigadores de Cine (REDIC) in Guadalajara. Her main areas of research are: the cinematographic and audiovisual analysis, the new television formats and the informative ethics. She has published about Werner Herzog's work, Harun Farocki's, Alexander Kluger's, among others.

Contact: f.alcala79@gmail.com

Entre el documental y la ficción: la representación de la prostituta en el cine mexicano, con análisis de la documentalista María del Carmen de Lara

Nora S. Wallenius

Universität Bielefeld, Alemania

RESUMEN

La prostituta ha sido uno de los personajes femeninos más frecuentes en la historia del cine mexicano. El personaje clásico de la prostituta proporciona una visión única sobre el análisis de los roles de género en México. Este artículo comparará el documental *No es por gusto* (1981), dirigido por María del Carmen de Lara, centrado en la vida real de las prostitutas en la Ciudad de México, con el personaje ficticio de Santa en la película de nombre *Santa* (1931), dirigido por Antonio Moreno, en el que se construyó el personaje arquetipo de la prostituta. Comenzaré con una entrevista personal con María del Carmen, enfocada en la influencia de la prostituta, tanto en películas de ficción como en documentales, para comprender las diferencias en la representación de la prostituta en “imágenes reales” en un documental con el estereotipo del personaje ficticio en una sociedad patriarcal. Esta comparación de películas revelará las consecuencias de esta limitada perspectiva sobre las relaciones de género en la conciencia social mexicana.

PALABRAS CLAVE: la prostituta, documental, estudios de género, estereotipos filmicos

ABSTRACT

The prostitute has been one of the most prevalent female characters in the history of Mexican cinema. The classic character type of the prostitute provides a unique vision to analyze gender roles in Mexico. This article will compare the documentary *No es por gusto* (1980) directed by María del Carmen de Lara, centered on the lives of real-life prostitutes in Mexico City, with the fictional character Santa, who constructed the character archetype of the prostitute in *Santa* (1931) directed by Antonio Moreno. This article utilizes my personal interview with María del Carmen, which focuses on the influence of the prostitute both in fictional films and documentaries, in order to discern the differences in the representation of the prostitute in “real images” in a documentary compared with the fictional character stereotype in a patriarchal society. This cross-comparison of films will reveal the consequences of this limited perspective on gender relations in the Mexican social conscious.

KEYWORDS: the prostitute, documentary, gender studies, cinematic stereotypes

Al analizar el cine podemos observar las diversas representaciones sociales en los medios que se consumen en México y en el resto del mundo. El personaje clásico de la prostituta proporciona una visión única para analizar los roles de género, la posición de la mujer en México y cómo su imagen ha cambiado en el transcurso del siglo. Considero que es de gran importancia investigar y destacar los siguientes puntos en este artículo: 1) comparar las diferentes representaciones en el cine de ficción y en los documentales y 2) evaluar las consecuencias sociales de estas representaciones filmicas para las verdaderas prostitutas en la sociedad mexicana. Para este artículo, seleccioné el documental *No es por gusto* (1981) de María del Carmen de Lara, que registra la vida cotidiana y laboral de las meretrices que trabajan en la Ciudad de México para hacer una comparación con la película de ficción *Santa* (1931) de Antonio Moreno, que construyó el arquetipo de la prostituta entre los cánones de género en el cine clásico. A través de este análisis, se puede observar las diferencias en las representaciones filmicas de las prostitutas dentro de su formación cultural y patriarcal. Esta comparación se llevará a cabo a través de la entrevista personal con María del Carmen de Lara, el análisis de las dos películas, *No es por gusto* y *Santa*, las referencias de varios artículos y las entrevistas relacionadas, para finalizar con mis propias conclusiones.

La obra filmica de María del Carmen de Lara está centrada en los derechos huma-

nos mediante una muy particular visión feminista del mundo y del género. La autora es una de las documentalistas más importantes y destacadas en el cine mexicano y tiene más de 40 años trabajando en el documental como el medio para mostrar y educar al público sobre los temas más importantes que afectan a la mujer (y en efecto a la humanidad). Como consecuencia de la larga historia del patriarcado y machismo en México, ella es un ejemplo importante que abona “al feminismo y al arte en México” (Bartra, 2008, p. 163). Se graduó del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1983, con especialidad en realización filmica, presentando el documental *No es por gusto*. Asimismo, sus documentales más conocidos son *No les pedimos un viaje a la luna* (1986, Colón de Oro en Huelva, España; Ariel y Diosa de Plata, entre otros premios), *La vida sigue* (1995), *Paulina en el nombre de la ley* (2000) y *No me digas que esto es fácil* (2002), entre muchos otros.

La directora integra sus motivos políticos, sociales y culturales con el arte del cine para acceder al público en una forma visual y llamativa. Evoca el clásico documental, que se podría considerar aburrido y poco interesante para el público masivo, como una forma de representación contra las normas culturales y regímenes del gobierno que han sido intocables. Por otro lado, el documental ha sido denominado feminista desde los años 70 y 80, para subrayar la importancia de hablar de una estética del cine político en general y el

feminista en particular (Bartra, 2008, p. 164).

Para mi análisis, en primera instancia enfatizaré la influencia del personaje de la prostituta en la historia del cine mexicano y los rasgos fundamentales en el personaje de Santa como el arquetipo de la prostituta en el melodrama prostibulario de los años 30. Después, analizaré *No es por gusto* y la visión feminista en la obra de María del Carmen de Lara, seguido por la entrevista personal a la realizadora, en que relata su comprensión de la prostituta en la ficción y el documental de cine mexicano. Al final, explicaré las consecuencias de estas representaciones filmicas en la sociedad mexicana actual.

Santa como el arquetipo de la prostituta

La representación de lo femenino en el cine mexicano ha mostrado muchos estereotipos —como la trilogía de la madre, la virgen y la prostituta— junto a sus contradicciones y sus polarizaciones. Desde una visión filmica, las identidades de género son construcciones sociales, culturalmente establecidas, que dictan cómo la sociedad se ve a sí misma y a su alrededor. “Las construcciones simbólicas de estas identidades se desprenden de las acciones que se generan en la vida social, política y cultural de una sociedad” (Torres San Martín, 2001, p. 120). Los personajes filmicos reconstruyen el discurso de género fuera de perspectivas monolíticas y dominantes, contribuyendo a la conciencia pública de lo

femenino y lo masculino. Con la fuerte influencia de la religión judeo-cristiana, se ha establecido el formato dicotómico de la mujer moral, que sería la salvadora y protectora de la colectividad y la deshonrada, que sería la mala y la perversa (2001, p. 85). En los años 30 y 40, se formaron los arquetipos de género: la virgen, la madre-esposa, la prostituta, la devoradora, la mujer como objeto sexual (mujer mala, activa, atractiva) y el objeto materno (buena, pasiva, no atractiva sexualmente). Las mujeres malas buscan redención a su tormento (por ser mujer pecadora) mediante el sacrificio o la muerte. “Este repertorio de estas épocas determinaron percepciones culturales y conformaron maneras de ver y entender el mundo” (Torres San Martín, 2016, p. 2). A partir de estos estereotipos, el público mexicano ha aprendido cómo categorizar a las mujeres basado en su identificación asignada.

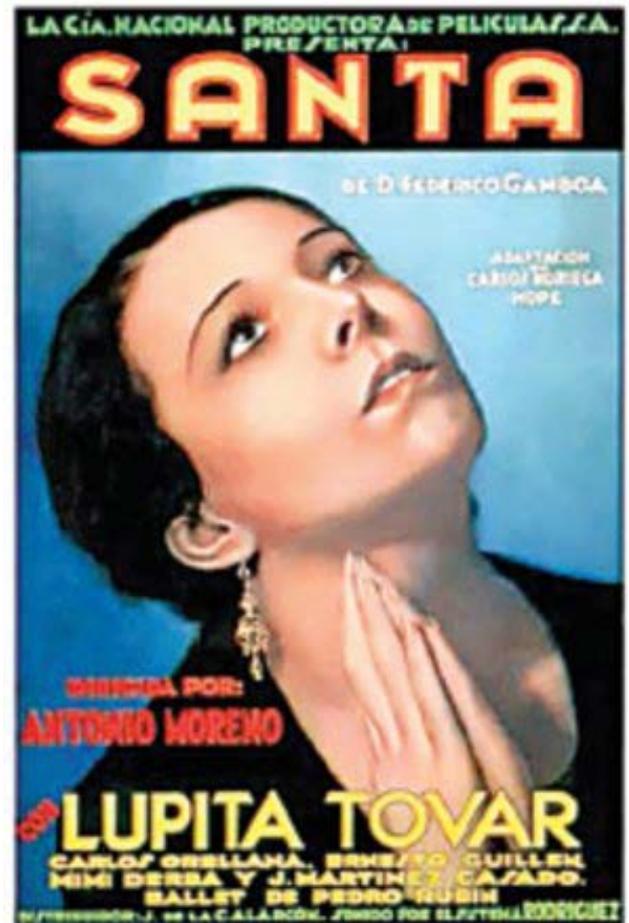
El retrato cinematográfico de las prostitutas ha influenciado mayormente al cine mexicano. Podemos considerar el género de prostitutas más bien como *una forma cinematográfica*. El llamado *cine de prostitutas* ha sido un proceso evolutivo que no solo se refiere a la tendencia dominante, sino también a las distintas propuestas sobre el tema que se han realizado a lo largo de la historia del cine mexicano. A decir de Rovirosa:

“El llamado ‘género’ de cine de prostitutas configura más bien una tendencia, una recurrencia temática que en algún momento logra cierta autonomía e impone sus propias reglas, pero que aun así no consigue más

que aglutinar ciertos elementos en torno a un género narrativo perfectamente definido como es el melodrama. De ahí que algunos críticos llamen al cine de prostitutas, de manera si no acertada por lo menos aproximada, un ‘género subsidiario’, más que un género en sí mismo” (1998, p. 22).

Existe un hilo conductor en todas las películas que presentan prostitutas, pero este viaje en el cine mexicano está marcado por una serie de rupturas, descubrimientos, reiteraciones, recreaciones, homenajes, transgresiones de género y desviaciones. Una breve revisión produce la siguiente conclusión: el cine de prostitutas es el retorno al melodrama mexicano en su más pura esencia (Rovirosa, 1998, p.22). “Desde el melodrama de la prostitución y sus varias permutaciones en películas de ficheras y cabareteras, pasando por los *remakes* y hasta la literatura y la canción popular, la prostituta ha tenido un lugar prominente en el imaginario cultural” (Fortes, 2011, 192).

La cinematografía sonora nacional comienza relatando la biografía de una de ellas, la de *Santa*, y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje (Rovirosa, 1998, p. 22). *Santa*, en la novela escrita por Federico Gamboa (1903) y en las cuatro versiones filmicas (1917, 1931, 1943, 1968) cuenta la historia de Santa, obligada a abandonar su hogar y pueblo para prostituirse en la gran ciudad, que cae en el mundo de la desgracia y se salva a sí misma con su redención a través de la muerte. *Santa* empieza el desarrollo del personaje del melodrama pros-



Santa (1932), dirigida por Antonio Moreno

tíbulo mientras representa los estereotipos de la feminidad desde una imagen machista de la mujer. Santa refleja y proyecta el poder patriarcal a través de su caída final:

“La figura de la prostituta en relación con la topología del nacionalismo y el cambiante espectro social de la modernidad mexicana de finales de la década de 1920 y principios de 1930: su valor en las prácticas de representación como el cine, y su relación con las prácticas sociales e institucionales que, en los años posteriores a la Revolución, buscaban redefinir el espacio de la ‘nación’ con la intención de unificar a una población económica y racialmente polarizada” (Fortes, 2011, 193).

El personaje de Santa se ha convertido en uno de los arquetipos dominantes en el melodrama durante décadas en el cine mexicano. “La fijación de los arquetipos y formas narrativas del melodrama cinematográfico están estrechamente vinculados a los valores de la sociedad judeo-cristiana y patriarcal: el amor, la pasión, el incesto y la mujer” (Oroz, 1995, p. 15). En otras palabras, representa las consecuencias de una vida impura y ha sido una figura que sigue influyendo en el pueblo mexicano sobre sus ideas de la mujer. “La importancia de los estereotipos en la cultura de masas reside en la figura simbólica que representan. Todo arquetipo remite a los valores socialmente aceptados al contexto histórico” (Oroz, 1995, p. 12). Junto a Santa, el público mexicano ha aprendido cómo actuar, cómo pensar y cómo reaccionar en términos de género, patriarcado y poder.

La obra filmica de María del Carmen de Lara

Los estereotipos femeninos han sido penetrantes en el cine de ficción, sin embargo la transición filmica en las décadas de los 30 a los 70 desarrolló otras formas de cine, como el trabajo del “Colectivo Cine Mujer”. Desde los años 80, María del Carmen de Lara como documentalista ha intentado cambiar las imágenes filmicas de mujeres para mostrar varios rostros reales de las mujeres en México. En una entrevista en la revista *Estudios Cinematográficos*, María del Carmen afirma:

“Pienso también que la manera en cómo se venían tratando los personajes femeninos en la mayoría de las cintas de ficción nos resultó un espejo poco nítido, un espejo en el que no creíamos. A nosotras, las de esa generación, nos toca esa construcción de personajes femeninos de la época de Margarita López Portillo, de ficheras, taloneras. Personajes que no representaban nada de lo que tenía que ver con la cotidianidad. La inconformidad frente a estos estereotipos nos acercó...que son, en ese momento, desarrollados a partir de conceptos feministas. Somos pues las de esa generación, influidas por el feminismo, quienes empezamos en esta línea de documental” (Casas, 2008, p. 22).

La obra filmica de María del Carmen aborda varios temas que involucran a las mujeres, tales como: la violación, el aborto, el trabajo doméstico, las mujeres maltratadas, la prostitución, las mujeres fuertes y las mujeres en industrias dominadas por hombres. Estos temas ayudan a aclarar los diversos rostros



que adopta la violencia hacia las mujeres “de una forma distinta por denunciar situaciones injustas” (Bartra, 2008, p. 164). La resistencia contra esta violencia hacia las mujeres es clave en la perspectiva de feminismo inclusivo que María del Carmen explica en su entrevista de la serie *Opera Feminea* (2005). Un feminismo tanto para mujeres y hombres, pero que responsabiliza a los hombres también por sus actos y la poca participación en la igualdad de la mujer, sin dejar de reconocer las dificultades que los hombres enfrentan, como el machismo o la incapacidad para expresar emociones o sentimientos. El feminismo inclusivo cuestiona también la diversidad de la sexualidad, incluyendo los homosexuales y transexuales. En su opinión, ser mujer no significa una perspectiva exclusivamente de la mujer.

Esta visión feminista está presente en su documental *No es por gusto*, una compilación de escenas privadas y personales de las prostitutas. Como ella lo indica: “Para mí, el documental se pregunta el por qué, es el punto de vista de alguien sobre esa situación, y entonces realmente empiezas a tener una visión de alguien que generalmente se solidariza con una parte de la historia” (Casas, 2008, p. 31). La violencia contra prostitutas, generalmente omitida en el cine de ficción, se trata de manera delicada. El documental no solo las muestra teniendo sexo con hombres por dinero, siendo maltratadas y golpeadas por sus parejas o policías, sino también a las mujeres en sus casas, cocinando, cuidando a sus hijos, en el médico y en interacciones con la policía. Aunque hay un *leitmotiv* a la vio-

lencia y la dura vida de estas mujeres, “no deja de aparecer la cotidianidad con los hijos, y también lo alegre, lo lúdico en sus vidas” (Bartra, 2008, p. 169). El público puede observar que las meretrices en la vida real son mujeres normales, que tienen una vida paralela a sus trabajos. María del Carmen intenta sacar la imagen estereotipada de la pecadora o la mujer sucia; de hecho, son personas integradas en la sociedad que crían a sus hijos, mantienen sus familias y trabajan por la simple necesidad económica para poder sobrevivir.

Uno de los objetivos de María del Carmen es que el espectador conozca al personaje mediante la cámara y que se identifique: “Como documentalista buscas que se conmueven, la gente tiene una empatía de saber qué es lo que vivió esa persona, y yo creo que es válido... pues porque somos seres humanos y ya... Yo sí creo que las emociones son claves en un documental: si no te conmueve un documental ya perdiste el 50% de las posibilidades” (Casas, 2008, p. 32). Si la gente ve a la prostituta como persona, que lucha para mejorar su vida y la vida de su familia, que está involucrada en la profesión por circunstancias socio-económicas, existe una mayor posibilidad de romper la concepción previa, basada en nociones pre fabricadas y culturalmente arraigadas.

Un recurso narrativo importante es propia de sus personajes. María del Carmen comenta que no utiliza una tercera voz narrativa en sus documentales porque:

“Pienso que más bien es la temática la que a mí me jala, y que en el documental encuentras a esa parte de fresca de personajes que te ayudan a construir su historia cuando te la comparten. No creo en ese tipo de documentales donde uno piensa que le das voz a alguien: creo que la voz la tienen, la historia la tienen, y más bien tú tienes la oportunidad de compartir la historia con ellos y con un público... a mí me fascina el esquema de producción documental en el que cuentas con un grupo con el que tú discutes ideas, un grupo con el que de alguna manera vas tejiendo historias que no tienes totalmente controladas, como en la ficción, sino que depende un poco de tu habilidad y de que esa persona se encuentre en el momento oportuno para contarte su historia” (Casas, 2008, p. 22).

María del Carmen usa los testimonios de las prostitutas como una manera diferente y utiliza una estructura narrativa lineal, como un cine dedicado a ilustrar las vidas y las experiencias de las mujeres. Los personajes hablan directamente a la cámara para que se conecten con el espectador y no utiliza la voz en *off*. Esto ayuda desmitificar a “la prostituta” como personaje filmico y la proyecta como una mujer real que hace lo que hace por necesidad.

Para discernir la diferencia entre el arquetipo de la prostituta en el cine de ficción y las representaciones nuevas de la prostitutas reales en el documental, realicé una entrevista a María del Carmen y así poder comprobar sus ideas con respecto a la representación de la prostituta en el cine mexicano.



Entrevista con María del Carmen de Lara

Nora Wallenius: ¿Cómo ha sido la importancia de la prostituta en el cine mexicano?

María del Carmen de Lara: Yo creo que ha sido un personaje al que se ha acogido para retratar a un imaginario masculino y a las mujeres desde esa perspectiva. Pero, digamos, que lo más fuerte es en el periodo de finales de los 70 y 80 cuando se hace toda la serie de películas ficheras. Son películas que de alguna manera fomentan lo que es el Estado mexicano, fomenta su visión sobre las mujeres que no tiene nada que ver con la situación real que viven las trabajadoras sexuales. Por otra parte, realmente durante mucho tiempo no se les veía a las mujeres como personas, se las veía más bien como objetos sexuales, y todos los personajes no actuaban en función de sujetos de las historias, sino objetos de las

historias. Entonces cuando nosotras hacemos la película de *No es por gusto*, si rompemos con ese estereotipo y contamos desde el documental la problemática, la que estas mujeres enfrentan. Es decir, qué les pasaba a ellas en su vida cotidiana, qué sucedía con la represión, porque ya habían situaciones de represión muy fuerte, y por otra parte, cuáles eran sus problemáticas del día al día, los riesgos con estos tipos de trabajo, porque es un trabajo, tiene una naturaleza individual, hay una situación de riesgo. Hay una serie de personas que viven de ellas, que es la policía hasta los padrotes. Todo eso no se refleja en el cine mexicano más que a partir de los estereotipos. Porque, por ejemplo, el padrote es una figura como el malo de las historias, pero es la sociedad que coloca a las mujeres en una situación de compra y venta que cada vez ha

sido más grave. Y tiene que ver con la visión machista-feminicida, una visión que perdura en la sociedad mexicana y que muchas veces el cine mexicano reproduce, fortalece o inconscientemente valora esta tipo de situaciones porque sigue conservando una visión donde las mujeres únicamente son objetos. Ahora también en las sociedades contemporáneas, los hombres son objetos en muchas de las películas mexicanas. Y esta serie de ideas donde la heroína existe a partir de su sexualidad y no de su formación, no de su manera de pensar, es una manera de estereotipar a las mujeres. En el cine de ahora, son narco-heroínas, no son mujeres que realmente abran, propongan o tengan una historia que permita que ellas sean sujetos de sus historias y decidan cosas. Yo creo que el ingreso de mujeres al cine, sobre todo las mujeres de las escuelas de cine, permitió que nosotras participáramos en el “Colectivo Cine Mujer”, y a cuestionarnos sobre nuestros derechos como mujeres, y tratamos de traducirlo en las pantallas. Creo que sigue siendo una preocupación de las mujeres jóvenes, sin embargo creo que la distribución de esta tipo de materiales sigue tratándose bajo esta visión misógino-machista.

NW: ¿El papel de la prostituta podría cambiar si es producida por un director o una directora?

MCL: Yo creo que no tiene que ver la decisión biológica sino la política. Efectivamente, las mujeres somos quienes abrimos ciertos te-

mas. El tema del aborto, hasta el momento, solo ha sido tratado por un hombre de manera comercial. Los temas de derechos la mayoría lo hemos hecho las mujeres. Sin embargo, creo que no es la corporalidad femenina. Creo que hay muchas mujeres también machistas en el cine mexicano en su visión y su manera de tratar a los personajes. Creo que eso no es más que una cuestión de visión política, donde pensamos que lo que hay que tener es indicativo. Algunas mujeres también pensamos que la manera de construir cultura tiene que permear sobre todo al cine, y en ese sentido, mezclar y poner valores más que ver la vida de otra manera. Las mujeres que somos feministas. Pero durante muchos años muchas de las más importantes cineastas mexicanas negaron el feminismo porque lo consideraban algo que las desvalorizaba, y porque además no conocían nada más acerca del feminismo. Y es hasta los años más recientes que lo retomaron porque es reconocido socialmente, y ya se puede hablar de lo que es ser feminista, y no te van a ver como que matas a los hombres o eres una bruja. Realmente ha costado mucho trabajo que se entienda que el feminismo es una postura política, una postura que forma parte de un cambio social y cultural que revalorice los valores en las mujeres, y sobre todo que evite esta serie de barbaridades que estamos viviendo en México como los feminicidios.

NW: En términos del cine de ficción, en su opinión, ¿ha cambiado la imagen de la prosti-

tuta desde su inicio en los 30 con el arquetipo de la prostituta en *Santa* hasta los 90 como en *El callejón de los milagros*?

MCL: En el cine de ficción, yo no lo veo así. En el caso de *El callejón de los milagros*, es como una manera de ver a la familia mexicana. Creo que hay grandes personajes en esa película, pero todo eso tiene que ver con la adaptación que se hizo de la novela de Naghib Mahfuz, con esa visión, que se parece a veces con la mexicana, con el machismo en algunas culturas orientales.

NW: Entonces en general, ¿hay muchos de los mismos rasgos que ves de la prostituta en el cine de ficción?

MCL: Si, en el cine más comercial. Aunque tú ves, por ejemplo, las películas de mujeres de las escuelas, con otra perspectiva de las mujeres en general. Pero sus personajes no son prostitutas. El tema de *Las elegidas* (David Pablos, 2015) habla un poco si de personajes un poco distintos. Pero es más bien el sometimiento de lo que están hablando. Pero sigo viendo que hay un punto de vista masculino. Realmente el tema de la trabajadora sexual como tal ha sido muy poco trabajado en el cine mexicano. Nosotras hicimos en aquella época *No es por gusto* y yo regresé 20 años después para hacer *No me digas que esto es fácil* (2002), que es un corto de ficción, más por condiciones de seguridad. Pero, no veo todavía que estén haciendo materiales nuevos.



Las elegidas (2015), de David Pablos

NW: ¿En su opinión, qué dice el personaje de la prostituta en el cine mexicano de ficción sobre la sociedad mexicana?

MCL: Yo creo que nuevamente vuelve a colocarnos como objetos sexuales, como objetos del deseo, y no como personas que tomamos decisiones. Porque hay sometimientos culturales, pero también a lo largo de la historia de México ha habido grandes heroínas femeninas en situaciones que han roto estos estereotipos. En ese sentido, creo que hay otras mujeres, las excluidas en la visión del cine, que tienen historias propias, que tienen historias donde toman decisiones y donde no son nada más productos de la victimización de la sociedad, sino que responden a esa marginalización. Son mujeres que rompen, que buscan y creo que es mucho de lo que es actualmente la mujer en México. A pe-

sar de los feminicidios, a pesar de los malos tratos, la mujer mexicana tiene actualmente una postura mucho más generalizada contra la violencia. Lo que pasa es que se vuelven invisibles en la medida de lo que son en una sociedad, y sobre todo en donde a los políticos no les importa generar políticas públicas que mejoren las vidas de las mujeres. En ese sentido, creo que el cine refleja siempre mucho de eso. Sin embargo, por las mismas condiciones de producción, empezamos a ver en la pantalla ciertos temas lésbicos, que no aparecían, o ciertas propuestas distintas. Pero realmente no vemos una propuesta que vuelva a retomar a estas mujeres que han logrado organizarse, a veces con muchas dificultades. Entonces siempre se vuelve muy contradictorio el trabajo dentro de esta gama, porque toda esta explotación es todavía muy grave.



El callejón de los milagros (1995), de Jorge Fons

Las consecuencias actuales de la representación filmica de la prostituta

Según los comentarios de María del Carmen, existe una gran división entre las imágenes de prostitutas en el cine de ficción y la realidad en que viven las prostitutas de carne y hueso. Siguiendo la perspectiva machista que permanece en la sociedad mexicana y sus productos culturales, tradicionalmente el cine mexicano ha tratado a las mujeres como objetos sexuales detrás de los personajes principales masculinos. La representación de la prostituta en el cine de ficción sexualiza a la mujer y/o la castiga como pecaminosa, sin mirar a la realidad en que vive. La inspiración de *No es por gusto* fue mostrar otra cara de las prostitutas: su tristeza, violencia, subordinación, y represión junto a su alegría y vida “normal.” Esta representación novedosa de la prostituta en el cine de ficción ha ayudado crear una nueva imagen colectiva de la prostituta en México. No solo es la imagen de Santa, la mujer inocente del pueblo que cayó en el mundo de desgracia por sus pecados, sino también la prostituta viviente que hace su trabajo sexual por razones socio-económicos y apoyar a su familia. Es la responsabilidad del (la) director(a) para presentar al público una visión justa y apropiada de las prostitutas para seguir ampliando y diversificando la imagen colectiva de la prostituta en el cine mexicano.

La denigración de las prostitutas en el cine de ficción como producto cultural ha

producido consecuencias no sólo para las mujeres, sino también para la sociedad mexicana en general. La realización cinematográfica es una situación compleja, pues se muestra la violencia simbólica de las prostitutas, que el propio cine perpetúa: “las prostitutas son simbolizadas como el mal, el pecado o la escoria social. La doble moral sexual imperante establece una división entre las mujeres decentes y las putas estigmatizando” (Lamas, 1993, p. 103). La percepción negativa de la prostituta se ha infiltrado en la conciencia social de la sociedad mexicana por muchos niveles, hasta palabras para insultar como “hijo de puta”. Con el nombre de prostituta, existe un estigma asociado que genera gran vulnerabilidad social, y que refuerza la división entre “buenas” y “malas”. Esta violencia simbólica sigue construyendo una identidad devaluada, donde comprar sexo es una necesidad, pero venderse es considerado despreciable. El trasfondo de doble moral valora la actividad sexual masculina y denigra la femenina, y, peor aún, se considera a una mujer que busque placer como una puta (Lamas, 1993, p. 129).

En *Santa*, el personaje de la prostituta se convierte en el símbolo de la moral mandada a través de la sociedad patriarcal. Si una mujer deja a su familia para estar con un hombre antes de casarse (ya sea por amor o por seducción del hombre), ella no puede seguir parte de la sociedad en términos normales; se convierte en una prostituta por influencias de “lo malo.” Santa, aunque sea prostituta de profesión, todavía tiene sentimientos reales

de amor, deseo, rechazo, y esperanza. Cuando está enfrentada con el primer amor de su vida, el soldado que le había engañado, ella lo rechaza porque ya es más sabia y entiende que no pueden estar felices juntos. Vemos una mujer que ha aprendido del mundo y la realidad en que ella vive. Sin embargo, el esquema filmico no la dejaría estar feliz con su nuevo amor, Jarameño: él descubre a Santa con el soldado y la deja llorando, empezando su caída esquemática. Por haber cruzado la línea entre lo bueno y lo malo, Santa no consigue su final feliz y se resigna a su muerte, por fin, la redención por sus pecados.

Como se ha discutido anteriormente, la representación de la prostituta cambia drásticamente en el cine de ficción y en el cine documental a la perpetuación de los estereotipos, la subjetividad del director y la esperanza del éxito comercial en una sociedad patriarcal. A pesar de que ha habido pocas transgresiones en la representación de estas mujeres en el cine de ficción durante el último siglo, con excepción de algunos pocos ejemplos que muestran el rompimiento con la visión esquemática de los melodramas sobre meretrices en el documental mexicano, podemos ver nuevos rostros de prostitutas a través de una visión feminista.

La manera de enfrentar esta doble moral, estas definiciones rígidas para las mujeres, es redefinir los términos simbólicos y culturales, incluso en el cine mexicano. Se requiere una toma de conciencia, de cómo opera la simbolización de la diferencia sexual en las

prácticas, discursos y representaciones culturales, para que luego pueda ejercerse una acción político-cultural (Lamas, 1993, p. 105). Junto a la lucha feminista para igualdad política, económica y social, también existe un “trabajo cultural: una re-simbolización de la sexualidad y sus valoraciones. Una lucha por establecer mejores condiciones sociales tiene que incluir la tarea de deconstruir esta simbolización de las prostitutas como el mal o el pecado, tan ligada al pensamiento religiosos y tan lejana de aspiraciones democráticas y libertarias” (Lamas, 1993, p. 132).

Traer la prostituta de carne y hueso a la pantalla, mostrar su vida diaria, exponer sus luchas, desafíos, junto a sus alegrías y fuerza, ayuda a crear una nueva imagen social de la misma. Este trabajo cultural es necesario para seguir rompiendo los estereotipos clásicos de la mujer en el cine mexicano. Gracias a documentalistas como María del Carmen de Lara, el público mexicano e internacional sigue teniendo cada vez nuevos recursos de educación sociocultural que soporta la lucha contra la posición subordinada de la mujer en la sociedad mexicana.

Bibliografía

- Bartra, E. (2008). Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara. *Debate feminista*, 37, 163-176.
- Casas, A. (2008). Conmover desde el documental y trabajar por su exposición: una conversación con Maricarmen de Lara

- y Lucía Gajá. *Estudios cinematográficos*, 32, 20-34.
- Fortes, M. (2011). Entre el burdel y el cine: La mujer del puerto, nacionalismo cosmopolita y la chica moderna mexicana. En C. Arroyo Quiroz, J. Ramey, M. Schuessler (Eds.), *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (Trans)Nacional* (pp. 191-213). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fregoso, I. (Escritora & Directora) y Torres San Martín, P. (Escritora). (2005). María del Carmen de Lara [Episodio de Serie de TV]. En Durán, J. M. & Valdivia Guerra, A. (Productores), *Opera Feminea (Mujeres Cineastas Latinoamericanas)*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Lamas, M. (1993). El fulgor de la noche: algunos aspectos de la prostitución callejera en la Ciudad de México. *Debate feminista*, 8, 103-134.
- Torres San Martín, P. (2001). *Cine y género: la representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Torres San Martín, P. (2016). ¿Mujeres audaces del cine mexicano? En A. de los Reyes García-Rojas (Ed.), *Miradas al cine mexicano* (pp. 1-13). México: IMCINE.
- Oroz, S. (1995). *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas.
- Rovirosa, G. S. (1998). Vestidas para filmar: Las prostitutas en el cine. *Etcétera: semanario de política y cultura*, 286, 22-26.
- Vidrio, M. (2001). *El goce de las lágrimas: el melodrama en el cine mexicano de los años treinta*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Filmografía

El Callejón de los Milagros. Fons, Jorge. (1995)

Las Elegidas. Pablos, David. (2015)

No es por gusto. Lara, María del Carmen de (1981).

La vida sigue. Lara, María del Carmen de (1995).

Paulina en el nombre de la ley. Lara, María del Carmen de (2000).

No me digas que esto es fácil. Lara, María del Carmen de (2002).

Santa. Moreno, Antonio. (1931)

Nora S. Wallenius es estudiante de la maestría en Estudios Interamericanos de la Universität Bielefeld, Alemania. Estudiante de intercambio en el CUCSH de la Universidad de Guadalajara, en donde prepara su tesis de investigación acerca de la representación de la prostituta en el nuevo cine mexicano. Trabaja como editora estudiantil en el proyecto “Las Américas como espacio de entrelazamientos” a cargo del Centro de Estudios Interamericanos (CIAS).

Contacto: walleniusn13@gmail.com

Secciones de divulgación

Contracampo - Travelling - Pantalla - En locación - Enfoques

El análisis cinematográfico como profesión

Álvaro A. Fernández
en conversación con Lauro Zavala

En los años recientes ha surgido en México, y en general en Latinoamérica, un número considerable de cursos y programas de posgrado en teoría del cine y análisis cinematográfico. De cualquier manera muchos de los asistentes mantienen dudas e incertidumbre sobre el campo de acción del analista. Incluso con frecuencia confunden el análisis con la crítica de cine. Cuando alguien descubre la existencia de esta profesión (el análisis cinematográfico), de inmediato se pregunta: ¿Qué hace un analista? y ¿dónde trabaja un analista de cine?

Para responder estas preguntas hemos sostenido una conversación con Lauro Zavala, profesor en el Doctorado en Humanidades de la UAM Xochimilco y presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (que en este momento cuenta con 200 asociados); quien a través de la producción y divulgación del conocimiento, de la docencia y de la gestión académica, ha contribuido notablemente a la edificación de una tradición que cada vez más va dando mayores frutos.



Lauro Zavala, profesor en el Doctorado en Humanidades de la UAM Xochimilco

Álvaro Fernández (AF): ¿Qué es el análisis cinematográfico? ¿Es similar a la crítica o la historia del cine?

Lauro Zavala (LZ): El análisis cinematográfico es la disciplina que estudia el lenguaje cinematográfico, es decir, la manera como se integran las imágenes en movimiento y los sonidos para producir un efecto en los espectadores. El análisis, a diferencia de la crítica o la historia del cine, permite explicar con precisión por qué con cierta frecuencia al ver una película tenemos la sensación de que estamos viviendo una experiencia real, pues esta experiencia nos puede emocionar, nos puede llevar a reflexionar, incluso puede contribuir a cambiar nuestra manera de entender el mundo que nos rodea.

La experiencia de ver una película es de carácter recreativo, en el sentido de que podemos llegar a re-crear algunos elementos de nuestra identidad y de nuestra percepción del mundo. El análisis cinematográfico es la disciplina que explica cómo ocurre esto, y para ello estudia los 5 componentes del lenguaje cinematográfico, es decir, imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración. Como lo indica el término análisis, es lo opuesto a la síntesis que produce la crítica. Mientras la crítica produce juicios de valor (y en ese sentido, todos somos críticos de cine después de ver una película), en cambio el análisis requiere de técnicas y métodos derivados de las teorías del cine para estudiar el lenguaje cinematográfico.

AF: ¿Cuál es el campo profesional del especialista en análisis cinematográfico? ¿Puede alguien programar su actividad profesional alrededor del análisis cinematográfico en un país de la región latinoamericana?

LZ: La actividad del analista es necesaria en varios terrenos. Los principales son los programas de licenciatura y posgrado en comunicación social; las escuelas de cine; la impartición de cursos en bachillerato, licenciatura y posgrado sobre el cine como herramienta didáctica; la docencia en los niveles de atención pre-escolar y educación básica y secundaria; la asesoría en los proyectos interdisciplinarios que involucran el diseño de imágenes en movimiento (ingeniería de sistemas, redes sociales, infraestructura médica, seguridad urbana, paneles de control, herramientas didácticas, transporte público, prevención de desastres, etc.); la investigación interdisciplinaria en ciencias sociales, humanidades y ciencias exactas y naturales; la investigación sobre la historia del cine a partir del análisis del lenguaje cinematográfico, y el diseño de materiales audiovisuales de carácter didáctico acerca del lenguaje cinematográfico.

AF: ¿Podrías explicar brevemente cada uno de estos terrenos profesionales?

LZ: La docencia en los programas de licenciatura y posgrado en comunicación social es el campo natural, hasta ahora, del analista de cine. En las más de 500 licenciaturas en co-

municación que existen en el país, la materia de Análisis Cinematográfico es una de las más populares y ubicuas en la formación profesional de todo comunicólogo. En este momento, la mayor parte de los analistas (si no es que todos) pertenecen a esta disciplina.

AF: ¿No crees que cada vez hay más participación de analistas que vienen de otras disciplinas como filosofía, historia, sociología, incluso derecho?

LZ: Sí, el análisis es un campo interdisciplinario. Y los investigadores de éstas y otras disciplinas siempre han utilizado el cine en su trabajo, especialmente en el terreno de la historia. Cuando se creó la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis cinematográfico, en 2005, más del 90 por ciento de la bibliografía académica sobre cine mexicano había sido escrita por historiadores y críticos de cine. En la década de 2010 se han publicado en México varios libros desde la perspectiva de la filosofía, la educación y el derecho.

Esta paulatina tendencia a la interdisciplina en los estudios sobre cine no es exclusiva del país. En los Estados Unidos desde hace casi tres décadas se han elaborado libros de texto para enseñar estas disciplinas en bachillerato y en licenciatura utilizando cine de ficción. Y en Brasil, Colombia, España y Perú se han producido estudios muy ambiciosos sobre la presencia del derecho en el cine. En el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM se publica la revista Cine Qua Non,

dedicada a los estudios sobre las relaciones entre cine y derecho. Esto forma parte de lo que se ha llamado el cine como herramienta didáctica, que es una disciplina profesional muy importante en el análisis cinematográfico.

AF: Volviendo a los terrenos que mencionas, ¿qué nos dices del profesor-investigador inserto en las escuelas de cine?

LZ: En las escuelas de cine existe la necesidad imperiosa de contar con especialistas en esta disciplina. Su utilidad es evidente, pues para aprender cine no es suficiente con ver cine (incluso mucho cine), sino que es necesario aprender a analizar el lenguaje del cine. En la mayor parte de las escuelas de cine (en el extranjero) la formación se inicia con el análisis del lenguaje del cine, a partir del principio fundamental que señala que es necesario conocer un lenguaje antes de utilizarlo. En el extranjero es frecuente que los primeros dos años en la formación de un cineasta consistan en la práctica del análisis. Y es hasta el tercer año cuando se inician las prácticas de producción. De nada sirve conocer las técnicas si no se tiene nada que decir ni se sabe cómo decirlo. Por ejemplo, el cine afásico que con frecuencia gana premios en los festivales es un cine que no tiene espectadores.

AF: ¿Y sobre el profesor-investigador en los terrenos de pregrado, grado y posgrado en áreas de sociales, humanidades o de las llamadas ciencias exactas?

LZ: Éstos son precisamente los cursos para emplear el cine como herramienta didáctica.

AF: ¿En qué consiste esta actividad, es decir, pensar el cine como herramienta didáctica?

LZ: Esta actividad consiste en mostrar a los profesionales de todas las disciplinas universitarias de cualquier institución educativa (especialmente en bachillerato, licenciatura y posgrado) los elementos del lenguaje cinematográfico que pueden contribuir al empleo del cine como herramienta de enseñanza.

Cualquier profesor (digamos, de Nutrición, Medicina o Ingeniería) conoce su materia, y con frecuencia conoce materiales audiovisuales que pueden ser útiles en sus cursos. Pero la estrategia más efectiva para tener acceso pedagógico a los contenidos de esos materiales es olvidarse (momentáneamente) de esos contenidos y discutir cómo se muestran con el empleo de la forma filmica. En mi experiencia y la de muchos otros analistas que han impartido cursos sobre El Cine como Herramienta Didáctica, ese sistema es muy efectivo para entender y disfrutar la fuerza pedagógica del cine como vehículo para mostrar cualquier contenido disciplinario.

AF: Lo anterior me hace pensar en lo que han propuesto los llamados neoformalistas, que defienden la idea de que los significados no están en otra parte que no sea en la forma filmica, y que muchos otros analistas aseguran que lo importante no está en lo que dice

la película, sino en cómo la película dice lo que dice. ¿A eso te refieres, a que regularmente cuando docentes o investigadores de otras disciplinas utilizan el cine como herramienta, tratan más que nada los contenidos y los temas, y en ese sentido no habría mucha diferencia entre utilizar por ejemplo una obra de teatro, una novela o un cómic?

LZ: Exacto. Y de hecho, podría igualmente utilizarse un artículo especializado o el capítulo de un libro académico, pues el hecho de ver una película se entiende sólo como un medio para un fin. Pero este fin no se cumple cabalmente mientras se ignore la fuerza pedagógica del cine. Y esta fuerza pedagógica se encuentra en su lenguaje, es decir, en el empleo de imágenes en movimiento en conjunción con los sonidos y los silencios. Estos elementos de la forma filmica son lo que da al cine su enorme fuerza frente a los espectadores. No siempre es necesario detenerse a estudiar estos componentes de la forma filmica, pero su estudio puede contribuir a distinguir más claramente la manera como el cine construye una experiencia específica en los espectadores y no solamente transmite unos contenidos. Los efectos que produce el cine en sus espectadores pueden llegar a modificar la visión del mundo o la actitud frente a esos contenidos. Los contenidos nunca aparecen de manera inocente, objetiva o neutra. El emplazamiento de la cámara, la iluminación, la duración de los cortes, la presencia de música, la similitud con otras películas, la

relación entre la cámara y los personajes, la manera de empezar y terminar una escena y muchos otros elementos son lo que determina el tipo de experiencia que permite acceder a un determinado contenido. El conocimiento de estos recursos enriquece el empleo del cine como herramienta didáctica.

AF: ¿Qué tan activa es en Latinoamérica la práctica de utilizar el cine como herramienta didáctica? ¿Cómo se ha implementado en el campo profesional o institucional?

LZ: Ésta es una actividad profesional todavía incipiente en Latinoamérica, pero explica la existencia de miles de doctores en estudios cinematográficos en las universidades europeas y norteamericanas. En este momento todavía no contamos con un tipo de contratación de tiempo completo para un analista cinematográfico similar a la contratación de un dentista o un contador, sino que se requiere que cada analista muestre su utilidad y logre ser contratado para realizar un trabajo muy útil y efectivo para apoyar el trabajo de los docentes.

Esta actividad puede ser estratégica en los programas de licenciatura en todas las disciplinas de ciencias sociales (antropología, psicología, historia, comunicación, sociología, ciencia política, estudios de género, derecho, etc.) y de artes y humanidades (filosofía, literatura, fotografía, diseño, música, cinematografía, etc.), pues el cine las integra a todas ellas, al mismo tiempo que las ilustra y les da

sentido en relación con la vida cotidiana de los estudiantes y de los espectadores en general.

Y por supuesto, el análisis cinematográfico puede ser una herramienta estratégica en los programas de posgrado de todas estas disciplinas, contribuyendo así a la formación de carácter pedagógico e interdisciplinario de los investigadores.

Hasta el momento, sólo algunas carreras en el país han empezado a emplear el cine como herramienta de apoyo para la enseñanza de su disciplina, entre las que destacan la historia, la sociología, el derecho y la filosofía.

AF: Regularmente pensamos en el contexto de grado o posgrado, pero ¿cómo se puede implementar en la educación básica?

LZ: Este campo es todavía un terreno poco sistematizado en el espacio de la investigación universitaria, y debe ser resultado de la investigación interdisciplinaria, donde participen los docentes de estos niveles educativos, los mismos niños y adolescentes, y los especialistas en psicología del aprendizaje, desarrollo emocional y cognitivo, y otras disciplinas relacionadas.

En el terreno de la educación preuniversitaria se ha destacado, especialmente en los Estados Unidos y Europa, el empleo de cine documental y de ficción, lo mismo en corto que en largometraje, para apoyar la enseñanza de la ética, que es estratégico en el desarrollo personal de cualquier persona, pero que es crucial en la vida de un niño y un

adolescente, es decir, en las etapas formativas básicas.

En Latinoamérica empieza a estudiarse el empleo del cine de animación en la formación pre-escolar como parte del proceso de asimilación de la herencia cultural de la región.

AF: ¿Y qué posibilidades tiene el analista fuera del campo de la educación?

LZ: El analista puede apoyar todos los terrenos cotidianos y profesionales donde se utilizan las pantallas, que son campos donde los trabajadores comúnmente no tienen alfabetización audiovisual (algo similar a lo que ocurre con los egresados de letras, que son analistas de literatura pero trabajan en editoriales, en empresas y en cualquier lugar donde se requiere el empleo profesional de la palabra). En una cultura inundada por las pantallas, un analista es el profesional idóneo para el análisis estratégico de los materiales audiovisuales. Estamos hablando de un terreno ubicuo: las pantallas están en la medicina, el diseño urbano, la enseñanza elemental, el manejo de automóviles, las redes sociales, la recreación cotidiana... ¡incluso la visita a las salas de cine!

AF: Podríamos pensar que se amplía aun más el campo de acción. Se me ocurre que el analista puede ejercer como restaurador de películas, como arqueólogo filmico o, en otro extremo, podría incluso trabajar para los comentarios del material extra de películas

distribuidas en DVD o en BluRay, sólo por mencionar otros espacios.

LZ: La elaboración de los comentarios grabados simultáneamente a la proyección sí puede ser una actividad del analista. Esta función la han realizado los críticos y los historiadores, especialmente los biógrafos de directores notables. Pero todavía no existe ninguna película latinoamericana en formato digital (DVD) que esté acompañada por comentarios críticos o analíticos al que se tiene acceso en uno de los canales de audio, similar al que empleamos al cambiar de idioma. Este trabajo de análisis simultáneo se ha grabado para un puñado de películas canónicas, como *Citizen Kane*, y algunos historiadores de cine negro han grabado un análisis simultáneo sobre los rasgos estilísticos del film noir en películas igualmente canónicas del cine negro clásico. Pero nunca se ha grabado el análisis simultáneo de ninguna película mexicana.

AF: Por otra parte, es claro que la tradición más fuerte de los estudios cinematográficos ha sido la Historia, ¿cómo salir de ahí para integrarse a otras disciplinas?

LZ: Ahora está en prensa un volumen colectivo que yo coordiné sobre la producción bibliográfica que existe en la región latinoamericana en los estudios sobre cine, y efectivamente, la disciplina dominante es la historia.

En todo el mundo existe una fuerte tradición en el estudio de la historia nacio-

nal a través de la manera como se presentan distintos momentos históricos en el cine de ficción. Sin embargo, sólo un equipo interdisciplinario (por supuesto, en una utopía casi imposible por el momento) podría estudiar no sólo los contenidos historiográficos de estas películas, sino también los mecanismos audiovisuales que determinan cómo opera la construcción ideológica de estos materiales. Me refiero a los estudios sobre, por ejemplo, la historia de la Revolución mexicana o la Revolución soviética a partir del estudio de películas.

También es muy frecuente observar la organización de ciclos de cine acerca de cualquier problema social (por ejemplo, la violencia), cualquier terreno de estudios (por ejemplo, la sustentabilidad planetaria), cualquier disciplina universitaria (por ejemplo, las matemáticas) o cualquier género clásico (por ejemplo, el western). Pero estos ciclos de cine consisten, simplemente, en la proyección de las películas, a veces acompañadas, en el mejor de los casos, con la conferencia de un crítico de cine o un especialista en la materia (es decir, la violencia, las matemáticas, etc.). Sin embargo, todavía no existen los ciclos de películas donde participe un analista del lenguaje cinematográfico que explique a un público no especializado cómo funcionan los elementos del lenguaje audiovisual en cada película exhibida.

AF: ¿Entonces la apuesta se dirige hacia la integración del lenguaje con la lectura articulada con otros campos disciplinares?

LZ: Sí. Una porción considerable de la bibliografía disponible sobre cine está dedicada a la historia del cine. Como se puede comprobar al visitar la sección sobre cine de cualquier biblioteca o librería, existen innumerables estudios sobre la historia del cine mundial, la historia del cine nacional, la historia del cine de géneros o la historia de las películas de un director particular. Pero en su gran mayoría son estudios elaborados con herramientas de las ciencias sociales.

Es todavía muy incipiente la tradición de estudiar la historia del cine (y la construcción del canon de las películas más notables) a partir del análisis de secuencias particulares, considerando que es el empleo del lenguaje cinematográfico lo que determina el efecto que las películas tienen en sus espectadores, y lo que determina su propio valor comunicativo y artístico. Una historia del cine elaborada a partir del análisis de secuencias específicas (como las escritas por David A. Cook, por Barry Salt, por Mark Cousins o por David Bordwell y Kristin Thompson) permite entender cuál es el lugar de cada una de las películas estudiadas en el contexto más general del lenguaje cinematográfico.

AF: ¿Cómo se puede contribuir a la visibilización del análisis o del analista en el imaginario social y por tanto en las instituciones de educación? ¿Cómo se puede integrar a la educación desde un punto de vista estructural? ¿Qué estrategias deberían realizarse para que esto ocurra?

LZ: El lenguaje audiovisual tiene una fuerza pedagógica insuperable frente a otros recursos pedagógicos. Y por eso mismo resulta muy útil mostrar la naturaleza y las posibilidades del análisis cinematográfico precisamente al mostrar sus teorías, métodos y principios en el formato de materiales audiovisuales.

Por ejemplo, en México se produjo en el año 2016 la serie *CinemaDetalle*. De Universitarios para Universitarios, a partir de una idea de la Profra. Jacqueline Gómez. Esta serie está formada por 15 programas con duración de una hora cada uno. En cada programa se tiene un invitado que presenta un método de análisis cinematográfico, ya sea de carácter social (sobre los contenidos) o formal (sobre la forma filmica). La difusión de estos materiales es una estrategia muy útil para difundir la práctica de la disciplina entre los especialistas, así como para acercar a cualquier persona al conocimiento de esta disciplina. Un material similar es el par de documentales dirigidos por Sophia Fiennes donde el filósofo esloveno Slavoj Žižek logra convertir el acto de filosofar frente a la cámara en una actividad espectacular y divertida, entreverada con la proyección y el comentario de escenas del cine canónico de ficción.

Todos éstos son documentales y series para la televisión educativa. Pero es cierto que nunca hemos visto un analista como protagonista en una serie de televisión o en una película de ficción, y tal vez por eso es una actividad profesional que no existe en el imaginario social.

AF: ¿Qué momento vive el análisis cinematográfico en México?

LZ: En este momento, el análisis cinematográfico se encuentra en una etapa de institucionalización en el país. Apenas en septiembre de 2017 se ha creado el primer programa doctoral en Teoría y Análisis Cinematográfico (en la UAM Xochimilco), así como la primera Maestría en Cine (en la Universidad Iberoamericana). Estos programas están acompañados por otros de reciente creación, entre los que destaca por su ubicación institucional la Maestría en Estudios Cinematográficos de la Cineteca Nacional, también creada en septiembre de 2017, en colaboración con la Universidad de Guadalajara.

Se trata de una profesión cuya utilidad todavía no es plenamente reconocida por las instituciones educativas del país. Es necesario crear la conciencia institucional de esta necesidad, mostrando sus posibilidades en distintos espacios de la comunidad universitaria y de la sociedad civil.

La disciplina se está afianzando al existir en el país desde el año 2005 varios congresos anuales de especialistas, de carácter nacional e internacional, que tienen lugar en Tijuana (Facine), Mexicali (Fanci), Puebla (SEC), Mérida (Jacine) y la Ciudad de México (CUAC y Sepancine), además de los encuentros internacionales de la REDIC en Guadalajara.

AF: ¿En ese sentido los grupos de investigación con sus coloquios, revistas y distintas ac-

tividades como los seminarios permanentes mensuales: el caso de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) que lleva ocho años, o el de Sepancine que lleva más de quince, o los nuevos como el de Teoría y Análisis de la UACM, o el recién inaugurado seminario de Investigación Cinematográfica de la Iberoamericana de Tijuana que será semestral, entre otros, funcionan como los pilares de una tradición en ciernes? ¿O por el contrario son el fruto de otras semillas sembradas en el pasado?

LZ: Antes de la creación de las asociaciones de analistas, todos los congresos de investigadores de cine estaban dominados por los historiadores. Ahora se está diversificando el campo profesional, y por eso ya existen numerosos encuentros anuales de analistas de cine en distintas regiones del país, como está ocurriendo en el resto de Latinoamérica.

AF: ¿Qué tanta presencia tiene la producción de literatura sobre el análisis en la tradición latinoamericana y de habla hispana?

LZ: La literatura sobre la disciplina es muy abundante en alemán, francés, inglés, italiano y portugués. En español contamos con cerca de 50 títulos traducidos en España del francés y del inglés. La producción latinoamericana es todavía incipiente, y en este momento cuenta con algunos títulos (ver bibliografía anexa) y numerosas tesis doctorales inéditas.

El siguiente paso en la construcción de la disciplina es la elaboración de materiales

didácticos para su enseñanza, y la creación de cursos y materiales de trabajo orientados al empleo de materiales audiovisuales para el empleo del cine como herramienta didáctica desde el nivel más elemental al posgrado en cada una de las disciplinas universitarias. En este momento la literatura sobre este terreno, que es muy abundante en otras lenguas, todavía no está traducida al español y se conoce muy poco en la región latinoamericana.

AF: ¿Podrías recomendarnos bibliografía básica sobre el tema?

LZ: Lo que sigue está formado por materiales que son, en su mayor parte, accesibles en

formato digital, además de la versión impresa en papel. Esta bibliografía sobre el análisis cinematográfico tiene cuatro secciones:

- 1) Cómo emplear el cine como herramienta didáctica
- 2) Herramientas para el empleo del cine en 25 disciplinas
- 3) Elementos de análisis cinematográfico
- 4) El análisis cinematográfico en la región latinoamericana

Bibliografía

(I) *Cómo y cuándo usar el cine como
herramienta didáctica*

- Ambrós, A. (2007). *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona, España: Grao.
- Aviña, R. (2014). *Exterior: Ciudad Universitaria. Toma uno... Se filma*. México: Filmoteca UNAM.
- Bulman, R. (1986). *Hollywood Goes to High School*. Nueva York, NY: Worth Publishers.
- Burr, T. (2007). *The Best Old Movies for Families. A Guide to Watching Together*. New York, NY: Anchor Books.
- Dalton, M. (2010). *The Hollywood Curriculum. Teachers in the Movies*. Nueva York, NY: Peter Lang.
- Espelt, R. (2000). *Jonás cumplió los 25. La educación formal en el cine de ficción, 1975-2000*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Aguazul.
- Fischer, L. & Petro, P. (Eds.). (2012). *Teaching Film*. Nueva York, NY: Modern Language Association.
- Grievesson, L. & Wasson H. (Eds.). (2008). *Inventing Film Studies*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- Loscertales, F. & Núñez, T. (2001). *Violencia en las aulas. El cine como espejo social*. Barcelona, España: Octaedro.
- Madison, R. & Smith, C. (2001). *Talking Pictures. A Parent's Guide to Using Movies to Discuss Ethics, Values, and Everyday Problems with Children*. Filadelfia, Pennsylvania: Running Press.
- Marzabal, Í. & Arocena, C. (Eds.). (2016). *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Meixhueiro, A. & Ramírez, R. (2012). *Mentes peligrosas. Sujetos, miradas y contenidos de educación en películas del siglo XXI*. México: UPN.

- Rivaya, B. & Zapatero, L. (2010). *Los saberes y el cine*. Valencia, España: Tirant lo Blanch.
- Sánchez Noriega, J. L. (2004). *Diccionario temático del cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Zaplana Marín, A. (2005). *Entre pizarras y pantallas: Profesores en el cine*. Badajoz, España: Diputación de Badajoz.
- Zavala, L. (Coord.). (2014). *Cine y educación*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo.

(II) *Cómo usar el cine como herramienta
didáctica en 25 disciplinas*

ANTROPOLOGÍA: González Rubio, J. & Lara Chávez, H. (2009). *Cine antropológico mexicano*. México, INAH.

ARQUEOLOGÍA: Vela, E. (Coord.). (Abril de 2013). *La arqueología en el cine mexicano*. Edición especial de la revista *Arqueología Mexicana*.

ARQUITECTURA: Jacobs, S. (2013). *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Róterdam, Países Bajos: nai010 Publishers.

Ramírez, J. A. (2003). *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, España: Alianza Editorial.

BIOÉTICA: Moratalla, T. D. (2015). *Bioética y cine. De la narración a la deliberación*. Madrid, España: Editorial San Pablo.

Shapsay, S. (2009). *Bioethics at the Movies*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

CIENCIAS: Aguilera, C. (2017). *El mundo de la ciencia. 50 películas esenciales*. Madrid, España: UOC.

Zavala, L. (Coord.). *Cine y Ciencia*. Número especial de la revista

Ciencia. México: Academia Mexicana de Ciencias.

Kirby, D. A. (2013). *Lab Coats in Hollywood: Science, Scientists, and Cinema*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Serrano Cueto, J. M. (2003). *De lo fantástico a lo real. Diccionario de la ciencia en el cine*. Madrid, España: Nivola.

CIENCIA POLÍTICA: Alcántara, M. & Mariani, S. (Eds.). (2014). *La política va al cine*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico.

Saldarriaga Montoya, J. F. (2011). *Ciencia política y cine: Un modelo para armar. Cuatro modelos estético-analíticos*. Medellín, Colombia: Ediciones UNAULA.

CRIMINOLOGÍA: Moira N. & Sob, D. (Eds.). (2010). *Cine y criminalidad. Una mirada multidisciplinaria*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Cuarto Propio.

DEPORTES: Didinger, R. & Macnow, G. (2009). *The Ultimate Book of Sports Movies*. Nueva York, NY: Running Press.

DERECHO: Bergman, P. & Asimow, M. (1996). *Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies*. Kansas City, Kansas: Andrews and McMeel.

Cine Qua Non. Revista Mexicana de Cine y Derecho. Facultad de Derecho, UNAM. Creada en mayo de 2015. Aparece 4 veces al año.

Félix Cárdenas, R. & Reyna, R. A. (2015). *Presunto culpable*. México: Tirant lo Blanch.

Gómez Fröde, C. (2015). *El arte cinematográfico como herramienta pedagógica para la enseñanza del derecho y de la teoría general del proceso*. México: Tirant lo Blanch.

Narváez, J. R. (2016). *Los jueces en el cine. La administración de justicia y la argumentación en el séptimo arte*. Lima, Perú: Poder Judicial del Perú.

ESTÉTICA: Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics & Film*. Nueva York, NY: Continuum.

ÉTICA: Rivera, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen, Cine y filosofía*. Madrid, España: Espasa.

Teays, W. (2012). *Seeing the Light. Exploring Ethics through the Movies*. Oxford, Inglaterra: Wiley-Blackwell.

FILOSOFÍA: Cabrera, J. (2015). *Cine: 100 años de filosofía* (2da ed.). Barcelona, España: Gedisa.

Ferrer et al. (2006). *Primum vedere, deinde philosophari. Una historia de la filosofía a través del cine*. Valencia, España: Institut Alfons el Magnanim.

FÍSICA: Moreno Lupiáñez, M. & Pont, J. J. (1999). *De Kōng a Einstein. La física en la ciencia ficción*. Barcelona, España: Universidad Politécnica de Cataluña.

HISTORIA: Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Barcelona, España: Akal.

IDEOLOGÍA: Vighi, F. (2012). *Critical Theory and Film. Rethinking Ideology through Film Noir*. Nueva York, NY: Bloomsbury.

IDIOMAS: Begotti, P. (2002). *Giuseppe Tornatore: Nuovo Cinema Paradiso. Quaderni di cinema italizano per stranieri*. Perugia, Italia: Guerra Edizioni.

LITERATURA: Rothwell, K. S. (2004). *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

MATEMÁTICAS: Sorando Muzás, J. M. (2016). *Cine y matemáticas. Resolviendo problemas*. Madrid, España: Guadalmazan.

MITOLOGÍA: Rodway, C. (2008). *Platón y el cine. Un recorrido por el séptimo arte de la mano de la filosofía y la mitología*. Buenos Aires, Argentina: Kier.

NARRATOLOGÍA: Verstraten, P. (2009). *Film Narratology*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.

PSIQUIATRÍA: Salín-Pascual, R. J. (2001). *Cineterapia: La psiquiatría y el psiquiatra a través de las películas*. México: Edamex.

QUÍMICA: Griep, M. & Mikasen, M. (2009). *ReAction! Chemistry in the Movies*. Nueva York, NY: Oxford University Press.

SOCIOLOGÍA: Iglesias Turrón, P. (Ed.). (2013). *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*. Madrid, España: Los Libros de la Catarata.

TEOLOGÍA: Rodríguez Rosell, M. M. (2002). *Cine y cristianismo*. Murcia, España: Fundación Universitaria San Antonio.

URBANISMO: Jousse, T. & Paquot, T. (Eds.). (2005). *La ville au cinéma*. París, Francia: Cahiers du Cinéma.

(III) Análisis cinematográfico

Aumont, J. & Marie, M. (1998). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.

Barsam, R. (2010). *Looking at Movies. An Introduction to Film*. Nueva York, NY: Norton.

- Bienk, A. (2008). *Filmsprache. Einführung in die interaktive filmanalyse*. Marburgo, Alemania: Schüren.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1987). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, España: Paidós.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film. A Guide to Film Analysis*. Londres, Inglaterra: Arnold.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2010). *Film Theory. An Introduction through the Senses*. Nueva York, NY: Routledge.
- Etherington-Wright, C. & Doughty, R. (2011). *Understanding Film Theory*. Nueva York, NY: Palgrave MacMillan.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (2003). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós.
- Martin, M. (2013). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.
- Mazzoleni, A. (2005). *O ABC da linguagem cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Edicoes Cineclub Avanca.
- Rushton, R. & Bettinson, G. (2010). *What Is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. Nueva York, NY: McGraw Hill.
- Stam, R. (2015). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film History. An Introduction*. Nueva York, NY: McGraw Hill.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Barcelona, España: Abada.
- Zavala, L. (1993). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM Xochimilco.
- Zavala, L. (2010). *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México: Trillas.
- Zavala, L. (Ed.). (2016). *Posibilidades del análisis cinematográfico*. Toluca, México: FOEM.
- Zavala, L. (En prensa). *Manual de análisis cinematográfico. Para una teoría paradigmática del cine*.

(IV) El análisis cinematográfico en Latinoamérica

- Beuchot y González de la Vega, A. (2006). *Espejos de luz. Aproximaciones a la hermenéutica cinematográfica en tres casos*. México: Limusa.
- Cabañas Osorio, J. A. (2017). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cabrejo, J. C. (2015). *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*. Lima, Perú: Universidad de Lima.
- Fernández, Á. A. (2007). *Crimen y suspense en el cine mexicano (1946-1955)*. Morelia, México: El Colegio de Michoacán.
- González de Arce Arzave, R. (2016). *Cine / Naturaleza: Un punto de vista etnobiológico. Imágenes de fuego, aire, tierra y agua en la pantalla*. México: Conaculta / Etnobiología.
- Gutiérrez Estupiñán, R. (Coord.). (2015). *Once acercamientos al objeto cinematográfico*. Puebla, México: BUAP.
- Jablonska, A. (2009). *Cristales del tiempo: Pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México, Universidad Pedagógica Nacional.
- Maia, G. (2015). *Elementos para una poética da música dos filmes*. Curitiba, Brasil: Apris.
- Martínez Gómez, R. (2009). *Arráncame la iguana: Desafíos de la identidad en el cine mexicano*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- Meier, A. (2013). *El cortometraje. El arte de narrar, emocionar y significar*. México, UAM Xochimilco.
- Oliveira Jr., L. C. (2013). *A mise en scene no cinema. Do classico ao cinema de fluxo*. Campinas, Brasil: Papyrus.
- Samaja, J. A. & Bardi, I. (2010). *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Estudios sobre Cinematografía.

- Vieira Barreto Silva, M. (2012). *Adaptação intercultural. O caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Santiago, Brasil: EDUFBA.
- Zavala, L. (2010). *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México: Trillas.
- Zúñiga, A. (1990). *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*. México: El Equilibrista.

Lauro Zavala es profesor-investigador en la UAM Xochimilco, donde es coordinador de la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico del Doctorado en Humanidades. Profesor invitado en el Programa doctoral en Cinema Studies (New York University), Maestría en Cine (UIA) y Maestría en Estudios Cinematográficos (Cineteca Nacional / U de G). Miembro de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Corresponsable de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Autor de varios modelos de teoría y análisis cinematográfico, y de casi un centenar de libros y artículos que están disponibles en:

<https://laurozavala.aademia.edu>

Para mayor información, visitar:

<https://laurozavala.aademia.info>

Contacto: zavala38@hotmail.com

Álvaro A. Fernández Reyes es Doctor adscrito a la Universidad de Guadalajara, México. Sus áreas de investigación e interés son: Historia y Análisis del Cine, Cinematografía Latinoamericana. Su publicación más reciente es: “El cine de catástrofe en Latinoamérica. Del norte al sur del continente y del *blockbuster* al sello autoral”, en Julie Amiot-Guillouet y Nancy Berthier (Eds.), *Frente a la catástrofe. Thématiques et esthétiques dans le cinéma espagnol et ibéroaméricain contemporain*, Éditions Hispaniques, Université Paris-Sorbonne, Institut d’Etudes. También ha publicado “Santo el Enmascarado de Plata. Agente de Tecnicolor”, en Alma Delia Zamorano Rojas (coord.), *La Pantalla como Cuadrilátero. Santo, El Enmascarado de Plata*, México.

Contacto: delfosfera@hotmail.com

Los experimentos cinematográficos de Poncho Esquivias

Patricia Lupercio Núñez entrevista al realizador Alfonso Esquivias y a la productora Leticia Ramírez

En el idioma español, a quien realiza una película se le ha llamado director de cine y en el francés se le nombra *réalisateur*; en italiano es conocido como *regista* y así se podría hacer una lista en cada lengua, apelando a una etimología particular que ayuda a regularlo e incluirlo en cada idioma.

El uso del término director y realizador en nuestra cultura cinematográfica mexicana presenta acepciones personales, ya sea al ponerlo en práctica, al apropiárselo como un vocablo que ayuda a explicar con acierto lo que es necesario decir o tal vez por los usos

y costumbres de una subcultura específica, como lo es la del cine.

¿Cuál es entonces la diferencia entre un director y un realizador de cine en Guadalajara? Tal vez no haya diferencia alguna; tal vez no le importe a un grupo de directores o realizadores jaliscienses, incluso mexicanos, pero sí le importa a Alfonso ‘Poncho’ Esquivias, quien se hace llamar realizador y ante lo que expone una serie de razonamientos que bien valen la pena conocer y para ello están sus respuestas en esta entrevista.

Hay que decir también que Poncho se

ha dedicado a la docencia en distintas instituciones de educación superior en el estado de Jalisco en el área de lo audiovisual, lo que ratifica su profesión dentro de la comunicación y su gusto por compartir sus conocimientos con prospectos jóvenes en las artes audiovisuales. También es publicista, animador, caricaturista e ilustrador.

Este realizador mexicano, jalisciense y tapatío, dice que no se trata de dirigir, sino de hacer cine, de realizar y dejar que otros hagan también, de experimentar en cada producción e incluso, hasta decirle a alguien más que haga lo que a él se le ha ocurrido. Así lo explicó Poncho en la entrevista que me concedió para *El ojo que piensa*, y lo ratificó Leticia Ramírez, la productora con quien ha colaborado en varias de sus realizaciones.

Ambos respondían algunas preguntas y aportaban sus reflexiones durante la entrevista. Por lo tanto y por el respeto que muestran ante ‘hacer cine’, en esta entrevista no se nombrará a Alfonso Esquivias como director, sino como realizador y sus respuestas irán entrecruzadas en los comentarios de quien redacta el artículo y las ideas que expresa la otra entrevistada, Leticia Ramírez.

El frío se dejó sentir en una terraza de un lindo café de la Av. Chapultepec de Guadalajara y no fue obstáculo para hablar un buen rato de cine y de lo que ahora ocupa a estos dos creativos.

Su gusto por el cine ha llevado a Poncho Esquivias a idear, innovar y experimentar en cada proyecto que se le presenta, en cada

producción que tiene en sus manos, desde la concepción de la historia hasta su producto final. Al revisar su filmografía y preguntarle sobre ella, enfatiza el hecho de que él experimenta en cada ocasión.

Alfonso Esquivias (AE): Yo no hago cine, yo hago experimentos cinematográficos, entonces todos mis cortos y mis proyectos cinematográficos tienen esa característica, que en todos incluyo un proceso experimental.

Hasta ahora hay diez cortometrajes de Alfonso Esquivias en el acervo cinematográfico de Jalisco y de México, distintos uno de otro; cada uno ha sido un gran laboratorio del que surgen experimentos como el primer ejercicio escolar durante sus estudios de fotografía de cine, *Clic* (2002). Una vez su hermano Guillermo le preguntó si sabía hacer cine y Poncho le respondió que no y se decidieron a hacer juntos *Deja vu* (2003). Ahí empezaron a nacer más ideas.

Alfonso quería vivir la sensación de hacer cine *per se* y todavía no sabía cómo, entonces le dijo al fotógrafo Gerardo Gómez, quien le rentaba la cámara con la que grababan el otro corto simultáneamente, que le cambiaba una renta por la grabación del guión de *Exadom* (2003) y Gerardo le dijo que no la grabarían, que lo filmarían. Gerardo se dio a la tarea de conseguir una cámara en la DiPA (Dirección de Producción Audiovisual de la Universidad de Guadalajara) en 16 mm. y Poncho consiguió la película. Hicieron cuen-

tas y vieron que sí se podía filmar. Empezó la bola de nieve, como lo dijo Poncho. Le hablan a Lalo Covarrubias, a Manuel 'Meño' Herrera, trajeron a Juan Pablo Avitia de la Ciudad de México.

Leticia Ramírez comentó que Poncho no se dio cuenta de la magnitud del proyecto porque incluso la productora en ese momento, Araceli Velázquez, no quería intervenir, aunque terminó metiéndose por completo en el proyecto. Ahí entró Lety, en el equipo de Araceli y seguí trabajando con ella.

AE: De repente me vi parado en medio de un set con 40 profesionales a mi alrededor y dije: “¿Ahora qué hago?”. En ese momento recibí uno de los mejores consejos que me han dado, fue de Alejandro Ochoa, un publicista de Guadalajara que me dijo: “Estar nervioso está bien, es normal, lo que tienes que hacer es que nadie se dé cuenta que estás nervioso porque tú eres el director”.

A partir de ahí hago lo mismo cuando me preguntan: “-¿Qué vamos a hacer? -No sé, pero que nadie sepa que no tenemos idea.” Pasó a la intriga entre sus actores y no dejó que conocieran antes el guión, como parte del experimento para esa producción titulada *Futuro imperfecto* (2005) que hasta la fecha está lista para posproducción. Aunque ya estaban los diálogos y la escaleta, día a día les iban diciendo sus líneas. El guion no estaba terminado.

El experimento en *Aquí no hay na-*

die (2005) partió de una convocatoria de guion por parte de la Universidad de Guadalajara para tratar la migración y Alfonso decidió presentar la migración en el cortometraje sin hablar explícitamente de ello, pues no quería ser obvio y evidente con el tema a tal punto que hay tres diálogos nada más, por eso les gustó y por eso lo produjeron. Estuvo como apoyo para el guion, el director Enrique Arroyo, quien era parte de la DiPA en la convocatoria. Poncho dice que este trabajo le permite tener beneficios implícitos al trabajar con mucha gente profesional.

AE: Una anécdota de *Aquí no hay nadie* es que queríamos hacer un tiro de grúa y la DiPA nos dijo que ya no había presupuesto para eso y les dije que el otro corto traía grúa. Isabel Fregoso (Jefa de la Unidad de Cine de la DiPA) me dijo: “Tú traes a Damián Alcázar para un plano, una sola línea.” Me callé, no hubo grúa. Damián Alcázar cobró muy poco, fue algo significativo.

Posteriormente, dejó que alguien más realizara un guion suyo, así llegó *El último golpe* (2009), plano secuencia en donde el experimento fue trabajar con un director y es por ello que está dirigido por Leopoldo Aguilar y Poncho Esquivias lo produjo; asimismo, otro aspecto experimental en esta película es que el guion fue de los actores y la idea original fue de Alfonso.

Los experimentos también tenían retos y quiso jugar en las grandes ligas, por lo

que se decidió a solicitar financiamiento al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) para realizar *Mala memoria* (2008) y lo consiguió. Poncho explica que en IMCINE es otro nivel de producción, es otro nivel de presupuesto, otro nivel de exigencia. Lety comenta que entonces tenían presupuesto y si ahora les dieran esa cantidad, harían la película que tienen en mente, aunque como contraparte tienes que comprobar pesos y centavos de tus gastos.

También se le ocurrió presentar frente a la cámara a quienes regularmente están

detrás de ella, los profesionales del cine, y así nació *Disidente* (2013); además iluminaron cada escena solamente con fuego -antorchas, velas-, no hubo ninguna luz artificial, la única lámpara que había es con la que iluminaron la claqueta. El fotógrafo, César Álvarez, se pulió porque las llamas no se pueden regular durante el rodaje y él esperaba, con exposímetro en mano, la intensidad exacta de las antorchas para grabar y luego dejaban de grabar cuando bajaba la intensidad para mantener la misma lectura fotográfica durante la historia.



Producción de *Calle Parque 3318*

Patricia Lupercio: Noto que cada vez muestras algo interesante, como si fuera una joyita o una sorpresa en tus producciones; a veces actores de primer nivel, el equipo de trabajo fijo, ¿sigues así?

AE: Esta vez hay muchas joyitas, casi todos.

Leticia Ramírez (LR): Así son los proyectos de Poncho, siempre les mete algún elemento o algún reto nuevo por hacer. En el caso de *Calle Parque 3318*, quiso experimentar el trabajo con niños y animación, además de integrar a sus alumnos a la producción para que empiecen a conocer el medio.

AE: Nos llevamos literalmente a los mejores alumnos para que trabajaran con los profesionales, con el fin de que tuvieran otra perspectiva a parte de la que tienen en sus tareas escolares (se refirió a los alumnos de distintas escuelas de cine, artes audiovisuales y animación de Guadalajara).

PL: ¿Entonces hay una simbiosis entre profesionales y alumnos, aprovechando tu rol de docente?

AE: Así es. Existe el interés de que los alumnos trabajen más allá de los proyectos escolares y el beneficio-beneficio es que nosotros tenemos *crew* para postproducción. La inserción al campo profesional desde la universidad es muy importante. A las universidades también les sirve para generar matrícula y que sus pro-

yectos se vean en trabajos profesionales de sus alumnos.

En el cine de Esquivias se nota el gozo, su disfrute y sus claras decisiones personales para mostrar lo que realmente quiere hacer. También nos da una sutil presencia de grandes problemas sociales, como es la migración, la soledad en la tercera edad, la corrupción y no es la excepción con los dos cortometrajes que trae entre manos y que están en la etapa de postproducción.

Uno combina la animación con actores infantiles, es el cortometraje *Calle Parque 3318* (2018) que muestra su lado lúdico al hacer cine y así como los personajes tienen amigos imaginarios, podría suponerse que trabajar con niños convirtió a este realizador en otro de esos compañeros infantiles, aunque sí muy real y no imaginado. Este cortometraje es cien por ciento para niños, trata de su propio proceso que tienen de creatividad e imaginación y del respeto que se merecen a su persona. También trata sobre la cultura de la adopción y del reciclaje. ¿Habría relación temática? Si alguien nació para ser hijo en una familia biológica o para ser huérfano y luego es adoptado, en cualquier caso, ¿será porque un ser humano también puede reciclarse y cubrir otra función en su vida diferente para la que vino al mundo?

El otro cortometraje está en el idioma ruso, así como cuando experimentaron con el doblaje al hebreo en *Disidente*, se trata de *Equinoccio de otoño* (2018) y que necesitará



La unión de muchos talentos conforma el equipo de trabajo o crew con el que suele trabajar Alfonso, principalmente en fotografía, dirección de arte y vestuario.

de posproducción digital. Sobre esta historia, el realizador dijo que trata sobre el sentido común, ya veremos si este sentido en verdad es común o se convierte en el menos común de los sentidos, pues tal parece que se puede recurrir a él para evitar catástrofes para la humanidad.

Ambas producciones cuentan con un *crew* de lujo, como lo dijo la productora Leticia Ramírez, además que la importancia de un equipo de trabajo para un realizador tiene que ver con la respuesta precisa y confiable para resolver cualquier problema al momen-

to de hacer cine, así lo explicó Alfonso Esquivias, quien trabaja con un equipo básico fijo en cada una de sus realizaciones. Leticia Ramírez lo llama un *crew* de lujo por la trayectoria que tienen en el medio y además que son de primer nivel en Guadalajara. Según sus palabras, dijo que tratan de respetarlo, principalmente en fotografía, dirección de arte y vestuario.

Empecemos pues a hablar de ***Calle Parque 3318***. En este cortometraje participaron niños que son actores naturales para representar a los personajes principales de la

historia; se trata de la hija de Alfonso, Valentina Esquivias, de su sobrino Ephran Rodríguez e Íker Machuca, un compañero de escuela de la niña.

Carlos Davis colaboró una vez más con este realizador en *Equinoccio de otoño* (en postproducción), como el director de fotografía, después de participar en *Aquí no hay nadie* (2005), *Mala memoria* (2008) y como actor en *Disidente* (2013).

La dirección de arte estuvo a cargo de Itzcóatl Orozco; el vestuario lo coordinó Liud Medina. En el sonido estuvo Francisco Ramírez y para el trabajo de animación, contó con los estudiantes de 3DMX. En la edición colaboraron César Octavio Valdez González y Lalo Pantoja. Los guionistas que han participado en los cortometrajes de Poncho Esquivias son Juan Antonio Rodríguez, Bárbara Balsategui y Francisco ‘Payó’ González, siendo Juan Antonio quien ha colaborado en todos. Leticia Ramírez fue la productora en ambos casos. Carlos Méndez sigue a cargo de la postproducción.

Poncho Esquivias intenta mantener la mayor parte del *crew* en la medida de lo posible, por eso, en su producción *Equinoccio de otoño* colaboró la mayoría del equipo, aunque en esta ocasión tuvo como co-director y asistente a Lalo Covarrubias; Agustín Enríquez en el sonido y Geo Calvillo fue la productora ejecutiva. ITESO intervino en la producción también, por medio de Andrés Villa. Los actores principales fueron Juan Romo, Memo Esquivias y Miguel Ángel Be-



El cortometraje *Equinoccio de otoño* está hablado en ruso de origen, desde la grabación. Fotograma del actor principal Juan Romo.

tancourt, así como el actor natural Jorge Calvillo. Sin embargo, no quedó ahí el reto, sino que tuvieron un profesor de ruso para que el realismo se diera en la producción. El profesor que tuvieron fue Hassanboy Ahmedov, de Uzbekistán, elegido después de un casting en escuelas de ruso.

LR: Este cortometraje está hablado en ruso de origen, desde la grabación.

AE: Sí, porque *Disidente* estaba en español y lo doblamos al hebreo.

PL: Es muy buen intento porque es lo que se busca, el idioma original para que haya credibilidad y no estés jugando con la cultura.

AE: Precisamente por eso lo grabamos de origen en ruso, respetando el esquema de *Disi-*

dente que si lo hacíamos en hebreo, lo hubiéramos enriquecido, por eso éste lo grabamos directamente en ruso. Lo que me gustó de **Disidente** fue el *mood* de película doblada. Hay una anécdota al respecto. De ocioso, a veces me pongo a buscar en Internet por dónde andan los cortos porque los cortos son como los hijos a los 18 años, se van y de vez en cuando escriben o mandan postales. Me encontré una reseña de *La gran noche del corto* (17 de julio de 2013), de IMCINE, donde presentan todos los cortometrajes y en ella alguien escribió pestes de **Disidente**, le tiró a la sincronía del corto y a mí como director. Pero luego me puse a pensar que dedicó casi el 50% de su columna a mi corto. No fue un error el doblaje, quería que se notara el doblaje y eso le gustó mucho a la gente de IMCINE. Los actores doblaron sus propias voces. Tenía esa intención.

PL: Me llamó la atención ver en los créditos que los dobladores fueran mexicanos y sin ser de origen judío.

LR: Fueron ellos mismos, los actores.

AE: De hecho, la única que sabía hebreo era la asesora, la que hizo la traducción. Y en este caso también tuvimos un asesor ruso y los actores son mexicanos. Tuvieron clases de ruso, de entonación, prácticas con el profesor.

PL: ¿Cuánto te están costando todos estos lujos?

AE: No son lujos, es una excelente produc-

ción. Te voy a decir algo que les digo a mis alumnos: ‘El cine no se hace con dinero, se hace con recursos’. Uno de los principales recursos es el humano, es saber producir. Por ejemplo, nosotros pasamos de una maestra en ruso que nos iba a cobrar muchísimo a un maestro en ruso que se involucró y le gustó más el proyecto y nos cobró menos. Entonces, no es tanto el presupuesto, sino saber producir un proyecto, pues los hay con pocos recursos monetarios que están muy bien canalizados, administrados y utilizados.

LR: En esta última producción (*Equinoccio de otoño*), hicimos una mancuerna muy importante con Geo Calvillo para sacar el proyecto. Con toda la experiencia que tiene y como productora que es, le gustó el proyecto y le gusta el trabajo de Poncho y se enfocó en la búsqueda de financiamiento para poder ejecutar después toda la producción.

Tal vez por eso no dejan de trabajar juntos Poncho Esquivias y Leticia Ramírez, pues ella sabe producir, sabe aprovechar los recursos y él es un director que sabe aprovechar el talento humano que colabora con él. Por esta razón, los entrevistados declararon que estos dos cortometrajes estarán terminados cuando menos en tres meses, después de tener el apoyo para la posproducción por parte de IMCINE.

Alfonso tiene tres guiones más, uno completamente listo en cuanto a presupuesto, carpeta, locaciones y casting, le falta nada

más rodarlo. Es la tercera parte de una trilogía de *Sebastián Corsario*, un profesor de literatura, ñoño y aburrido que lee y sabe mucho. Aunque suene paradójico, esta película promete estar llena de acción. Las tres historias son: *Sebastián Corsario y las perlas de la virgen*, *Sebastián Corsario y el penacho de Moctezuma* y *Sebastián Corsario y el ancla del Calavera*.

PL: ¿La primera tiene que ver con ese dicho popular y quieres las perlas de la virgen, literalmente, con este proyecto?

AE: Algo de eso hay en el guion. Se supone que es una leyenda maya. Va a haber mucha, mucha posproducción, hay globos aerostáticos, helicópteros, explosiones, pirámides mayas, locaciones en el sureste de México, trenes, construcción de sets en cavernas, posproducción digital, actores de primera línea. De manera fortuita, el profesor ñoño y aburrido, se enfrasca en una aventura con unos arqueólogos que buscan las perlas de la virgen mencionadas en una leyenda maya. Entonces termina convirtiéndose en una especie de Indiana Jones al final de la película. Las otras dos películas tratan del obtener dos tesoros, uno es el intento de robar el penacho de Moctezuma que está en un museo en Viena y el otro es un tesoro en un barco hundido, el ancla del Calavera. Estas dos partes complementarias de la trilogía apenas están en bosquejo y escaleta.

LR: La cantidad que se requiere para este proyecto puede sonar alta, aunque está pensada para una producción de bajo presupuesto según las exigencias y características que va a tener esta película. El presupuesto está optimizado al máximo.

PL: Alfonso, antes dijiste que para hacer cine no se necesita dinero, ¿en este caso sí?

AE: En este caso sí porque es una película de aventuras épica, al corte gringo, con guion mexicano y estructura mexicana. Es una película que va directamente a taquilla.

En contraste, Leticia habló de otro proyecto, al que se refirió como una película maravillosa porque está pensada en una locación con tres o cuatro sets diferentes, todo en un solo espacio, en interiores, dos personajes y de la que pueden tener más control. Se llama *El paciente en la cornisa*. Todo transcurre en el consultorio de un psiquiatra, en tiempo real.

LR: El presupuesto para este proyecto también está pensado para aprovecharse al máximo. Tendremos el consultorio, el *lobby*, tiempo real y se puede tener luz natural.

PL: De los tres proyectos, ¿cuál les atrae más para realizar primero?

AE: Si tuviéramos el capital para producir cualquiera de esa tres, primero haría *Sebas-*

tián Corsario y las perlas de la virgen.

LR: Yo no, yo me iría a hacer *El paciente en la cornisa* porque Poncho ya tiene mucha experiencia dirigiendo, asistiendo dirección, pensando y actuando como productor; tenemos a un *crew* maravilloso que nos respalda, que se enamora de los proyectos de Poncho porque logra vendérselos y hace que los sintamos propios; sin embargo, es el primer ejercicio de largometraje que, si lo ponemos en cuestión de logística, este largometraje lo podemos hacer en tres o cuatro semanas, con un ritmo tranquilo de trabajo. Porque no es lo mismo hacer un cortometraje con 18 horas de llamado por dos o tres días a que nos vayamos 15 días de 18 horas de llamado. No es lo mismo tener a la gente por un día o dos que por cuatro semanas o dos meses sin recibir un pago. Entonces se convierte en un ejercicio para saber cómo *trabajar-nos* y *trabajar-lo* el proyecto de largometraje y así seguir con el largometraje. Se pretende que sea sustentable para todos.

AE: Sería el ejercicio previo de calentamiento. En ese sentido tiene razón Lety. Porque para mí no es imperativo dirigir *Sebastián Corsario*, no estoy casado con la idea de dirigirla.

LR: Algo que me gusta del trabajo de Poncho es que tiene esta capacidad de soltar sus proyectos; él disfruta hacerlo, disfruta estar en set. Veo en él las características que tiene un niño, esta capacidad de sorpresa, de des-

cubrimiento, de satisfacción al momento que suceden las cosas, ya que por un lado logra transmitírnoslo y por otro lado lo disfruta tanto que es capaz de decir: “Aquí está, hazlo y yo veo cómo se está haciendo.”

Poncho afirma ante el cuestionamiento de pensar si estaría dispuesto a que alguien más la dirija, dando una imagen positiva ante ese desprendimiento de una obra a la que le tiene tanta confianza y cariño.

Los proyectos continúan, lo que no debe distraer para continuar en lo que sí se está haciendo actualmente, ir paso a paso, terminar los dos cortometrajes en posproducción y pasar al largometraje, como lo aclara Leticia Ramírez para no perder la brújula de cada reto y de cada idea.

Ambos tienen muy claro que no son los mismos costos que para las producciones realizadas en la Ciudad de México, ni se trata de los costos para series mexicanas, aunque también son conscientes que si quieren ser parte de la industria del cine en México tienen que contar con el capital económico para poder remunerar a todos los que colaboren con ellos.

PL: El trabajo que ustedes han hecho, tú como director y tú como productora, ¿podría ser suficiente para que su *crew* trabajara al día mientras ustedes consiguen el financiamiento? ¿Su trabajo los podría recomendar para crear confianza en su equipo de trabajo?

AE: Prácticamente todo el *crew* eso es lo que hace con nuestros proyectos, pero como dice Lety, no es lo mismo trabajar en un cortometraje que dura 2 ó 3 días de rodaje a que nos digan que sí lo hacen sin recibir pago, en donde invierten no nada más su tiempo, sino hasta su propio presupuesto y que el pago, aunque sea simbólico, que cubra el tiempo de quienes se meten a nuestros proyectos por el puro gusto de hacerlo.

LR: No me gusta trabajar al día a día. En todos los 16 años que llevo trabajando en producción, no me animo sin tener esta base, este sustento. Hasta ahora lo hemos hecho por amor al arte y si vamos a hacer otra película, seguramente un 99% será por amor al arte, pero ese 1% restante, me gustaría que sea un granito de arena para un adobe más para la construcción de una industria cinematográfica y pensar esto como industria significa que diremos: “Puedo vivir de esto”.

AE: Que haya derrama económica, generación de capitales.

PL: Que no sea un círculo vicioso de la fama...

AE: ...y de los festivales.

LR: Es muy bonito y romántico y lo hemos vivido de algún modo, porque en más de un proyecto donde hemos participado, cada uno por su lado, han recibido premios o han teni-

do nominaciones, pero creo que va más allá si queremos pensar en una industria cinematográfica.

AE: Desde esa perspectiva y a nivel personal, yo no me llamo director, no me paro el cuello con ese título, soy realizador, soy productor, me gusta hacer cosas. Es lo que les digo a mis alumnos, que el cine es industria y hacer cine sólo para irse a parar el cuello a festivales no es válido. A lo mejor si llegas por cuestiones de recursos o cuestiones de narrativa o que los cortometrajes nada más tengan foros en festivales y en algunos canales de televisión, es una cosa, pero el cine hay que pensarlo como industria, precisamente por eso es la apuesta en *Sebastián Corsario*. No es para festivales, es para ver con refresco y palomitas, así como *Suicidio a la mexicana*, están pensadas para salas de cine, para la taquilla y *El paciente en la cornisa* es un poco más elaborada, tal vez sea para festivales.

Como nos damos cuenta, en cada respuesta hubo sorpresas; las ideas no se detienen para esta mancuerna. Alfonso Esquivias y Leticia Ramírez ya están en otro proyecto del que tienen el guion listo, de relativo bajo presupuesto, pero también optimizado en forma muy inteligente, según las palabras del realizador, nos hablaron de *Suicidio a la mexicana*.

La mancuerna

PL: ¿Por qué trabajar con Alfonso Esquivias

y por qué trabajar con Leticia Ramírez?

AE: Porque es una ch... Algo implícito es que la quiero mucho y es una de mis mejores amigas.

LR: Somos como hermanos.

AE: Yo no trabajo con nadie más porque aparte de que es muy buena en lo que hace, me gusta trabajar con ella, disfruto mucho trabajar con ella.

LR: Creo que ya nos conocemos y sabemos cuáles son esas habilidades, fortalezas y debilidades que tiene el otro y estamos dispuestos a trabajar y a cubrirnos con eso. Es como una relación de pareja en donde sabemos hasta dónde podemos dar, qué sí, qué no; es una especie de simbiosis para cubrir las áreas, muy complementados. Por otro lado, porque me encanta trabajar con alguien que es humano, desde el punto que es muy sencillo trabajar con él; no trae las pretensiones exageradas, sino que trae la idea de ‘vamos a hacer’, ‘hay que generar’; me vende muy fácil al *crew* y yo le vendo muy fácil al *crew* y tiene la disposición a juntar gente y crear. Rara vez doy opinión en la parte creativa, nos respetamos nuestras formas de trabajar y complementamos. Es muy fácil que Poncho pueda trabajar con la banda y le dé oportunidad de decir y opinar: fotógrafo, arte, vestuario, sonido, posproducción, quien sea. De mis sorpresas más grandes en las últimas dos producciones es ver cómo le da justificaciones al asistente de dirección, a

un chico que apenas va empezando, ver cómo le tiene toda la paciencia, mientras que yo no soy así. Poncho le da clase en pleno rodaje, a alguien que debe tener ya conocimiento de su rol y yo pienso que el tiempo se va y el tiempo es valioso en el cine.

AE: Algo que se notó mucho en la producción de *Equinoccio de otoño* es que ella sabe que yo estoy trabajando, yo sé que ella está trabajando, entonces llegamos al set y ya está lo que yo tengo que hacer y ya está lo que ella hizo. Existe una simbiosis, esa confianza mutua y sé que ella produce impecablemente.

LR: Cuando hay algo que resolver, tenemos esa capacidad de platicarlo y resolverlo desde la forma logística hasta la forma creativa. Yo sé que llegando al set va a hacer su chamba, que va a sacar 110 planos, no sé cómo, pero que lo va a hacer en un día de 18 horas y que cuento con un *crew* en el que cada quien va a hacer su trabajo, profesionales todos. Yo no tengo por qué llegar y cuestionarlos sobre sus tiempos, no me gusta estar de encima, me gusta estar viendo lo que sucede.

PL: Tal vez sea una obviedad, pero ¿por qué hacer cine en Jalisco y no en otro lugar donde hay más oportunidades o donde está todo, como la Ciudad de México?

AE: Con dos ejemplos y una respuesta de mi parte. Cuando trabajamos *Mala memoria* lo primero que negociamos con IMCINE

y nuestro primer logro con ellos es que el 99.9% del *crew* fuera de Jalisco y el 0.1% fue la productora ejecutiva de la Ciudad de México, y porque era imposición del IMCINE. Nos dijeron varias veces que filmáramos en México, o *crew* de México o que vinieran a Guadalajara y les dijimos que no.

LR: Cada uno, desde nuestra perspectiva, defendimos esta visión de trabajar con tapatíos en Guadalajara.

AE: Lo cual lleva a la respuesta. En Guadalajara hay muchos profesionales, hay mucha capacidad, ya está trabajando Comisión de Filmaciones, hay muchas locaciones, es más, hay mucho cine de fuera de Jalisco y fuera del país que viene a trabajar a Jalisco. En Jalisco ha habido muchos intentos, el famoso Jaliwood o Ciudad Creativa Digital que no se han concretado, pero que se sustentan porque está la capacidad de hacer cine aquí, para aquí y hecho por jaliscienses. El otro comentario es que las tres películas que te mencionamos, la idea es que se filmen aquí con gente de aquí, precisamente para fortalecer la industria en Jalisco. Porque si de por sí en México no hay industria cinematográfica (largo de explicar por qué, pero no es industria cinematográfica la de México) en Jalisco no se trabaja tanto cine como en la Ciudad de México, pero sí se tiene la capacidad. Hay fuga de cerebros. Si alguien ya sabe hacer cine o quiere hacer cine, se va a la Ciudad de México o fuera del país. Está bien que vayan a aprender cómo

se hace, pero que luego vengan acá a hacerlo porque si no, ¿cuándo va a haber industria cinematográfica en Jalisco o cuándo vamos a fortalecer la inexistente, pero posible industria cinematográfica nacional?

LR: Si vivimos aquí, si consideramos que Guadalajara es nuestro hogar por diversas razones, estamos a gusto viviendo aquí, aquí está el talento, ¿por qué no hacerlo aquí? Donde además queremos trabajar o nos gusta juntar a nuestra gente. No voy sola, esto es algo multidisciplinario, es la unión de muchos talentos y no voy de proyecto en proyecto probando gente diferente. Aunque es muy bueno conocer nuevos talentos, conocer nueva gente, es un crecimiento maravilloso, pero sí le apuesto a estos cortos, donde no había dinero y que me tocaba hacer llamadas y decir: “Oye, tengo este guion de Poncho, ¿le entras? No hay dinero”. “Oye, ¿me haces un descuento? No hay dinero.” Y que te digan: “¡Ah sí! Mándame el guion. ¡Ah, es para Poncho!, yo le entro.” “¡Ah, están Poncho y tú!, yo le entro.” “¡Qué guion!” “¡Qué *crew* tienes!” Tener a esta gente que nos dio la base para que cada uno en nuestras áreas estemos creciendo y que cuando nos sentimos listos para hacer el largometraje les digamos “Adiós, que les vaya bien.” No está bien. Vamos juntos, estamos creciendo juntos. No es fácil y puede ser que no sea una decisión sencilla para algunos. Estamos encaminados a decir que somos un equipo y que creemos en todos nosotros al mismo tiempo, que nos hemos estado for-

mando juntos y por separado.

AE: ¿Cómo demuestras que hay calidad fil-
mica en Jalisco si te vas a otro lado a hacerlo?

PL: Yo veo que a ustedes les interesa demos-
trar esa calidad en equipo porque bien sabe-
mos que el talento es personal y cada quien
sabría d onde desarrollarlo, potenciarlo o de-
mostrarlo. Sin embargo, ustedes han estado
hablando de seguir con el mismo *crew* desde el
principio, se sienten parte del equipo.

AE: Orson Welles decía algo así que para
pintar, necesitas un pincel y pinturas; para
escribir, necesitas una máquina de escribir y
para hacer cine, necesitas un ejército.

LR: Más que estar casado con mi *crew*, hemos
estado haciendo ensayos en cortitos, esperan-
do llegar al largometraje y en realidad todos
los *crew* esperan llegar al largometraje, enton-
ces ese ensayo constate es para llegar fortale-
cidos a esa parte.

PL: Algo que noto en ti es que no dices que
como ya les funcionó un cortometraje, enton-
ces le vamos a seguir con el largometraje que
es lo que pasa con algunos directores. Hacen
el corto como un trailer del largometraje.
Contigo no.  C mo te ves en esta parte?

AE: Por eso te digo que me considero en lo
personal cuentista, a mí me gustan mucho las
historias cortas. Hay directores que dicen que

los cortometrajes son una tarjeta de presen-
tación para el largometraje. Yo podría hacer
muchos cortos más.

LR: Tiene que ver que Poncho no se conside-
ra director, que le gusta ser y hacer. Recuer-
do cuando se hizo *Disidente*, tal vez Poncho
ya masticaba la idea en la cabeza, pero llegué
y le dije: “Poncho, hay que hacer algo, estoy
deprimida.” Estaba muy triste, tan triste que
me llevó de asistente de arte y yo nunca había
asistido arte. Me sentía muy mal y me dijo:
“Hay que hacer un cortito donde todos los
que est n detrás de cámara ahora están de-
lante de cámara y no tenemos dinero y en-
tonces hay que iluminar con antorchas y...”.
No está pensando en el largometraje, quie-
re llegar al largometraje, tiene los proyectos
y quiere llegar al largometraje, pero no está
pensando únicamente en esa parte; surge la
oportunidad de hacer algo y lo hace. Poncho
siempre suma; ve los aspectos más positivos a
las situaciones. Yo soy más beligerante.

AE: Soy positivo porque ya hay una muy
marcada costumbre fundamentada en la co-
tidianeidad de estar echando pestes y culpas
y regaños y a veces no te deja disfrutar lo que
realmente es.

LR: El equipo se irá adaptando a las carac-
terísticas del largometraje. Seguramente se va
a acrecentar el *crew*, requeriremos más gente,
haremos unidades de trabajo, por ejemplo,
en *Suicidio a la mexicana* y en *Sebastián*

Corsario y las perlas de la virgen también, no va a ser una cámara nada más. Habrá un director de fotografía, pero tiene que haber dos fotógrafos más.

PL: Ya que hay tanta variedad en géneros y estilos en lo que han hecho, díganme cuáles son sus influencias en el cine y qué les gusta ver.

AE: Estoy muy influido visualmente por mi carrera como diseñador gráfico, con mis gustos de cuentista e ilustrador y cinematográficamente por Pedro Almodóvar y por Wes Anderson; puedes verlos en todos los cortometrajes que he hecho. Me gusta la puesta en cuadro y la forma de narrar, el planteamiento de los planos. De Almodóvar me gusta mucho la puesta en cuadro y sus personajes y de Anderson me gusta mucho la composición y cómo narra con las imágenes. Por eso en los

cortos se ve diseño e ilustración.

LR: Creo que Poncho trabaja muy por la libre, por él mismo; es su personalidad, lo que trae en la cabeza y en el corazón.

AE: De *Mala memoria* me decían mucho que si era autobiográfico.

LR: Esperemos que no sea autobiográfico. Ya llegará a los 80 años.

AE: En cine y literatura, yo soy de la idea de lo que dicen muchos, que es una extracción de la psique del narrador. Lo diversificas y lo complementas con otras personas que conoces, pero generalmente cuando escribes y cuando diriges, estás poniendo algo de ti.

PL: ¿Y tus influencias de cine, Lety?

LR: ¡No! (*Risas.*) ¿Qué me gusta? Me gusta el



Poncho Esquivias y Leticia Ramírez

cine español. En realidad, no tengo un gusto en particular. Me gusta mucho el documental y me gustan mucho las historias intimistas.

AE: Por eso le gusta *El paciente en la cornisa* porque es completamente intimista.

PL: Sí lo noté, habló de ese proyecto con pasión.

LR: Me gustan esos personajes que puedan desarrollarse para que podamos ver todo lo que traen dentro. Toda esa humanidad completa, con todo su lado oscuro, su lado iluminado. Con esa diversidad que traemos dentro.

PL: Alfonso, ¿qué le pides al público mexicano sobre el cine mexicano?

AE: Que vaya a ver cine mexicano porque hay películas buenas y películas churro, pero hay que verlo. Repito que estamos acostumbrados a echar pestes y culpas y a veces no vemos lo que hay de bueno o lo que realmente es.

Poncho Esquivias presenta sus facetas de realizador, creativas todas, productivas también, que lo representan como una persona inquieta, curiosa y poco conforme con lo que ya está hecho, quiere más y así lo dejó claro durante toda la entrevista.

AE: Al final, todos son cuentos porque me considero cuentista. De hecho, ahora estoy haciendo cuentos ilustrados y seguiré como cuentista porque cuando llegemos a los largometrajes, serán

cuentos largos.

LR: Poncho es multifacético.

AE: Soy ocioso. En eso estamos y finalmente, no hay prisa, el cine no tiene caducidad.

Así finalizo la entrevista, además del gran gusto de haber estado ahí y de saber más sobre un director tapatío. Es casi seguro que seguiremos viendo la sutileza en las historias con experimentos cinematográficos de Alfonso Esquivias en mancuerna con su productora Lety Ramírez; notaremos esa relajada forma que acostumbra al presentar grandes temas con sencillez, con un rostro plácido de una sociedad en la que se han desatado tremendos sube y bajas y en la que finalmente hay que vivir cada día.

Alfonso Esquivias Jaime es director creativo, diseñador, ilustrador profesional, cuentista, animador, director y productor de cine independiente con más de 10 años de experiencia profesional en cinematografía y producción audiovisual, con premios y proyección a nivel nacional e internacional en festivales de cine y televisión. Ganador de concursos relacionados con la caricatura y el cartón humorístico. Docente en distintas instituciones de educación superior en el área de lo audiovisual.

Leticia Ramírez Fregoso es licenciada en Ciencias de la Comunicación por el ITESO. Ha sido gerente de locaciones, asistente de producción, productora

y co-directora de cine. se ha desenvuelto como productora independiente de cine desde el año 2002. Ha participado como productora en proyectos que han sido beneficiados con becas de IMCINE y CECA. Docente de ITESO y CAAV. Actualmente trabaja en su proyecto de documental ***Conforme a Derecho***; la impartición de justicia vista desde el impartidor.

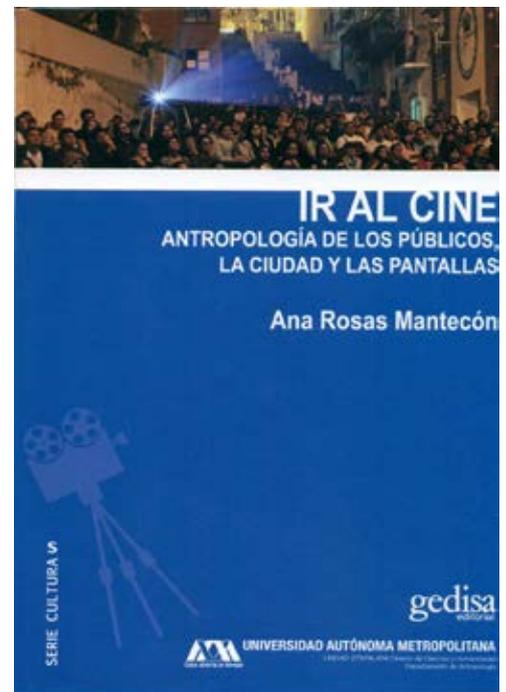
Patricia Lupercio Núñez es licenciada en Ciencias de la Comunicación, con maestría y doctorado en Educación. La docencia en el análisis cinematográfico ha sido su campo de desarrollo en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Miembro de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Ha dirigido distintos cineforos en diversas instituciones públicas y privadas.

La metamorfosis de estar juntos.

Reseña de *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*

Álvaro A. Fernández

Universidad de Guadalajara, México



Ir al cine.

*Antropología de los públicos,
la ciudad y las pantallas*

Ana Rosas Mantecón

México: Gedisa y Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad Iztapalapa

2017

356 p.

“¿Qué resultaría si viéramos el cine desde la pantalla? Veríamos público(s), audiencia, ciudadanos”, escribe Jorge Sánchez en la cuarta de forros del libro de Ana Rosas Mantecón. La cuestión que plantea el director del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), hace pensar en el diálogo de la mirada, pero también sugiere que la otra parte de la piedra angular del fe-

nómeno cinematográfico debe buscarse en los públicos, en esa entidad de carne y hueso a la vez que espectador hipotético que vive un ritual social, que interactúa, negocia y se apropia de un espacio mientras percibe un discurso, goza de una experiencia estética, o más allá, de una experiencia de vida.

Este es el telón de fondo de *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las panta-*

llas, que si bien está confeccionado por el sesgo académico, en el trayecto de analizar los procesos de la tradición de ver cine, hace que el lector que recorre sus páginas active dispositivos de la memoria, disponiéndole significativos *flashback* a momentos de su historia personal, que de alguna manera ha estado ligada –en mayor o menor medida– al acto de ir al cine y al acto de ver películas, de recordarlas y reincorporarlas a su cotidianidad y, por más extraño que parezca, a su propia identidad.

A través de cinco capítulos -o “tomas” como los llama la autora- hurgamos en la mística de este ritual. Con profunda mirada crítica indaga en la necesidad de estar juntos en ese espacio. Entonces plantea preguntas e hipótesis que guían hacia las respuestas: ¿Cómo se dio la metamorfosis de estar juntos? ¿Cómo se construyeron y evolucionaron los roles del público y qué conexiones tuvieron? Para ello sigue tres líneas de análisis que forman la triada públicos-ciudad-pantalla. Desde esas coordenadas construye su problema de investigación y un complejo objeto de estudio, asumiendo que no tiene un orden estable, sino que se comporta como una “entidad viva” domada hasta cierto punto por el rigor académico y por la mirada inter y transdisciplinaria que ayuda a refrescar el campo de la antropología, que entra en complicidad con la comunicación, la historia o la sociología. Es así que, recurriendo a un sólido andamiaje teórico y metodológico que teje fuentes orales -que funcionan como voces del inconsciente colectivo-, otras hemerográficas, bibliográfi-

cas y documentales, lleva a cabo una investigación cuantitativa y cualitativa llena de datos duros que ordena e interpreta en aras de explicar y acercarse a lo que significa “ese modo de estar juntos” en nuestro país.

El libro arranca con un capítulo introductorio que titula: “Detrás de cámaras. La antropología llega al cine”, donde ofrece a neófitos y especialistas una lección sobre el diseño teórico-metodológico de una investigación de las ciencias sociales y humanas, sobre el estado del arte tanto del tema y de las disciplinas en cuestión. Pero más allá de caer en lo que podría ser la rigidez argumental, adereza su narración de claridad tomando la Historia del cine como trasfondo, pero no recurriendo a sus tradicionales enfoques de proceso y contextos de producción, sino a los espacios de encuentro y distinción social del público, que es al que le significan y dan sentido las imágenes, antes, durante y después de ir al cine.

En la toma 1, “Desigualdades modernas: ofertas culturales y públicos”, la autora realiza una verdadera “arqueología de los públicos”. Atiende sus procesos de consolidación desde el siglo XVII a través de los teatros, de la literatura, de conciertos, y más adelante de museos e instituciones que comercializaron los productos y modificaron constantemente las prácticas culturales hasta nuestros tiempos. De esa manera da cuenta de cómo se dan los mecanismos que unen al individuo y la colectividad engarzados por un discurso que es la película.

La toma 2, “Comienza la era Lu-

mière”, trata sobre el pacto de entretenimiento que hacen los sujetos que forman constelaciones de públicos que trascienden la noción de consumo, recepción, espectador o audiencia, y ejecutan el acto de apropiación, negociación e interrelación. Para Ana Rosas Mantecón lo anterior –como mencionamos– no deriva del determinismo de la producción y de los cambios a lo largo de la historia, sino de la concepción del cine como espacio de diferenciación y distinción social que se transforma con los vaivenes de la ciudad y su relación con las prácticas de los ciudadanos.

Más adelante vemos cómo de la mano de la edificación de los palacios y las enormes salas, la urbanización y la migración campo-ciudad, se genera la transformación de los rituales y la modificación del gusto, la hegemonía del entretenimiento que tuvo el cine y la manera en que formó parte fundamental de la vida, de “la canasta básica” –como menciona Jorge Ibarguengoitia. De este capítulo, o toma 3, titulada “La edad de oro, la ciudad, las salas y los públicos”, surge una reflexión interesante sobre la manera en que estos renovados rituales en grandes espacios llenos de oscuridad, favorecen “la estética de la mirada”, que es la mirada del “espectador clásico” que se desdobra –para acudir a una idea de Edgar Morin desarrollada en *El cine o el hombre imaginario*– y se abstrae con la historia presentada en la pantalla. Esta mirada clásica dará paso a la mirada del espectador moderno que experimenta la caída de la industria cinematográfica, el declive socioeconómico, y

la proliferación del cineclub como otro espacio para el ritual.

Para continuar el recorrido por los modos de estar juntos, la autora nos guía a un tema y por un momento de cambio radical: “¿Fin de la ciudad moderna y las salas de cine?” que es la toma 4. El marco de la transformación del campo cinematográfico desde la década de los 80 y el inicio de una era audiovisual o del circuito multimedia, sirve de telón de fondo para articular “las crisis”: la urbana, la económica, la de los espacios públicos, la desaparición de los palacios y las salas de barrio, que aunados a la multiplicación del universo mediático con la televisión por cable o la democratización del video, entre otros factores, originaron la “desurbanización de la vida cotidiana” y un significativo movimiento de lo público y lo privado. De hecho el capítulo contiene un subtítulo sugerente: “Adiós a los públicos”, donde datos escalofriantes muestran por una parte la caída de la asistencia al cine y, por otra, su resurgimiento años después a partir de la multiplicación de las pantallas en los multicinemas construidos en plazas comerciales, con precios más altos que remarcan la distinción social y cambian la manera de estar juntos. Por ello culmina con la toma 5: “Escenarios emergentes”, donde da seguimiento a “la revolución *multiplex*” que a la par que revitaliza las asistencias, cuadruplica las salas en los años 90 y modifica la fisonomía urbana, por lo tanto, la forma del consumo y de vivir el ocio, también indaga en otra cara del fenómeno compuesta por espa-

cios alternativos y redes de proyección de películas en barrios y otros lugares públicos que impulsan otra apropiación urbana, sumando a esto el dinamismo de cinetecas, filmotecas y videosalas, así como las nuevas redes de festivales y muestras que reconfiguran la noción de cinéfilo y su ritos sociales.

Como podemos ver, a lo largo de estas páginas no sólo podemos percibir la transformación del cine y la ciudad aunada a la transformación del ritual de la sala. De hecho el libro se convierte en una invitación a pensar las políticas cinematográficas desde los públicos. Sugiere replantear el supuesto divorcio entre público y cine nacional y advertirlo en toda su complejidad atendiendo otros campos como la oferta, la distribución y la exhibición en sus dimensiones sociales, culturales, económicas y de educación, para alcanzar mejores soluciones.

De esta manera Ana Rosas Mantecón, en el camino que va de la antropología a la ontología de los públicos, ofrece una investigación cardinal que reflexiona sobre el otro lado del cine, ahí donde se posan los sujetos que miran las imágenes mientras definen los modos de ver y de estar juntos.

Álvaro A. Fernández Reyes es Doctor adscrito a la Universidad de Guadalajara, México. Sus áreas de investigación e interés son: Historia y Análisis del Cine, Cinematografía Latinoamericana. Su publicación más reciente es: “El cine de catástrofe en Latinoamérica. Del norte al sur del continente y del *blockbuster* al sello autoral”, en Julie Amiot-Guillouet y Nancy Berthier (Eds.), *Frente a la catástrofe. Thématiques et esthétiques dans le cinéma espagnol et ibéroaméricain contemporain*, Éditions Hispaniques, Université Paris-Sorbonne, Institut d’Etudes. También ha publicado “Santo el Enmascarado de Plata. Agente de Tecnicolor”, en Alma Delia Zamorano Rojas (coord.), *La Pantalla como Cuadrilátero. Santo, El Enmascarado de Plata*, México.

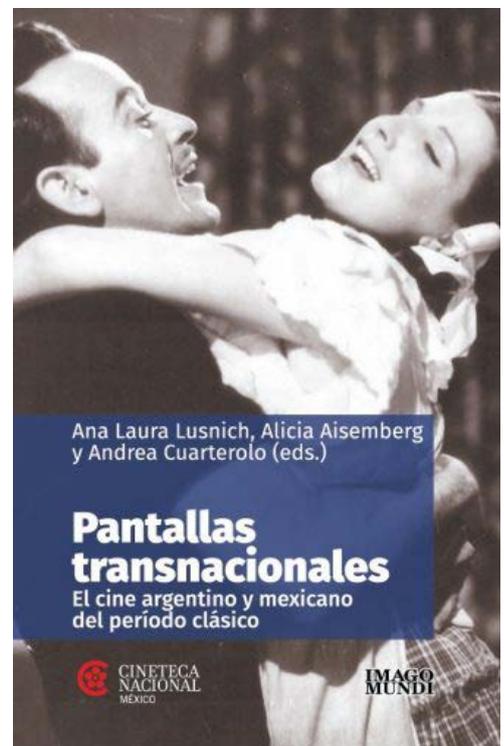
Contacto: delfosfera@hotmail.com

Reseña de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*

Ángel Miquel

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

*Pantallas transnacionales.
El cine argentino y mexicano del periodo clásico*
Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y
Andrea Cuarterolo (Editoras)
Buenos Aires, Argentina: Imago
Mundi y Cineteca Nacional de México
2017
450 p.



P*antallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* está dedicado a Alberto Elena, investigador español que durante largos años estuvo en contacto con colegas latinoamericanos en su calidad de director de *Secuencias. Revista de historia del cine*; como encargado del doctorado en esa misma disciplina creado en la Universidad Autónoma de Madrid, y también como participante en proyectos multi-nacio-

nales como el que dio origen a este libro. Aunque por desgracia Alberto falleció en 2014, en plena madurez, su presencia se hace sentir a través de su amistoso acompañamiento a varios de los participantes en *Pantallas transnacionales* y también, de forma indirecta, a través de sus propuestas de investigación, en particular en lo referido a los que llamó cines periféricos. Alberto se refería con ese término a los producidos en Medio Oriente, In-

vdia, China, Japón y los países de África, pero si consideramos como una de las principales acepciones del término la subordinación, en cuanto a condiciones de producción y distribución, de los cines locales respecto a los cines hegemónicos (en este caso el norteamericano), también pueden considerarse en ese conjunto los cines latinoamericanos, y en particular el argentino y el mexicano, al menos en la larga etapa transcurrida desde sus orígenes a fines del siglo XIX hasta los años 30, 40 y 50 abarcados en este libro. En otras palabras, el título de la obra también habría podido ser *Pantallas americanas periféricas* o algo así, aunque el periodo que abarca sea uno de los de mayor pujanza de las dos industrias consideradas, justamente cuando se dieron la constitución y la solidificación económicas y artísticas de ambas.

El libro incorpora 23 ensayos de investigadores argentinos y mexicanos en un acercamiento plural que incluye prácticamente todos los niveles: coproducciones y otros vínculos económicos, políticos y legislativos involucrados en los sistemas productivos; circulación de intérpretes, directores y guionistas; distribución de películas mexicanas en Argentina y de películas argentinas en México; aparatos de promoción y recepción crítica en los dos países; formas de representación de temas, personajes, ambientes... Entre las carreras particulares que se abordan están, para mencionar únicamente las de los intérpretes, las de Libertad Lamarque, Tita Merello, Marga López, Niní Marshall, Dolores del Río, María Félix, Pedro Infante, Luis Sandrini, Arturo de Córdova y Jorge Negrete. Además, hay en algunos textos una contextualización internacional,

que pone en juego a los cines mexicano y argentino en el ámbito más amplio de sus relaciones con las industrias española y norteamericana, con las que competían de manera directa en el periodo considerado. El libro incorpora un apéndice en el que se presentan listas completas de los estrenos de películas argentinas en México y mexicanas en Argentina hasta 1959, y cierra con dos instrumentos de gran utilidad para localizar referencias bibliográficas y títulos de películas en el denso volumen de 450 páginas.

Aparte de los estudios clásicos acerca de los cines latinoamericanos hechos desde los años sesenta por Octavio Getino, Jorge Ruffinelli, Paulo Antonio Paranaguá, Ana María López y otros autores, pueden considerarse como precursoras de este libro *México-Estados Unidos. Encuentros y desencuentros en el cine*, publicado en 1996 bajo la coordinación de Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá; *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, editado por Julianne Burton-Carvajal y Patricia Torres San Martín en 1999, e *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México, 1897-2005*, que apareció en 2007 con textos de cuatro autores cubanos y tres mexicanos. Sin embargo, su abanico de acercamientos constituye probablemente el cuerpo más amplio de conocimiento publicado hasta ahora acerca de las relaciones entre cualesquiera dos industrias cinematográficas en el continente americano.

Podría agregarse que este conjunto tiene al menos dos virtudes más. Una es que fue planeado de manera ordenada para dar cuenta, sin repeticiones ni ausencias significativas, del espec-

tro de oficios, prácticas y procesos involucrados en las relaciones entre las dos cinematografías, en un arco de tiempo que cubre más de tres décadas. Es posible imaginar acercamientos más detallados o ampliaciones de ciertos temas, pero el libro presenta una panorámica completa del periodo que aborda, al que por cierto se ha convenido en llamar, siguiendo las propuestas del norteamericano David Bordwell y también las de Claudio España, Julia Tuñón y otros investigadores latinoamericanos, el del “cine clásico”.

La otra virtud destacable es que la mayor parte de los textos incluidos tienden a compartir los mismos postulados teóricos; este propósito, casi imposible de alcanzar en obras colectivas en las que participan únicamente investigadores con trayectoria, puede lograrse, como ocurre en este caso, cuando se incorporan estudiantes o jóvenes que se inician en la investigación. (Y en este punto cito el prólogo para decir que “en la transmisión de un ideal colectivo manifiesto en esta convivencia generacional radica otro de los motivos por los que debe celebrarse la aparición de esta obra”; el ideal colectivo es, claro, el de prestar atención académica a las cinematografías de los países propios).

Las dos virtudes mencionadas, una estructural y otra teórico-metodológica, otorgan a *Pantallas transnacionales* una notable coherencia y, en este sentido, el libro modifica en algún grado la tradición en que se inscribe, pues a pesar de sus muy valiosas aportaciones, las obras similares que lo antecedieron carecían de este enfoque unitario. Me refiero a las citadas anteriormente y también a *Abismos de pasión. Una historia de las re-*

laciones cinematográficas hispano-mexicanas, publicado en 2009 bajo la coordinación de Eduardo de la Vega y, de nuevo, Alberto Elena. En el prólogo a este volumen, decían los coordinadores que la selección de asuntos había obedecido, ante todo, “a los intereses que los respectivos especialistas han venido mostrando tanto a lo largo de sus carreras como dentro de las disciplinas en las que orientan sus trabajos” y tenían que reconocer que ese procedimiento había dado como resultado un variado espectro de acercamientos orientados por una considerable diversidad de supuestos teóricos y prácticas metodológicas. En cambio, Ana Laura Lusnich hace énfasis en la introducción a *Pantallas transnacionales* en los supuestos que articularon la obra a partir de su misma concepción, el principal de los cuales fue el de “transnacionalismo crítico” propuesto por Will Higbee y Song Hwee Lim. A partir de éste y otros conceptos relacionados, escribe Lusnich, fue posible demarcar una matriz cinematográfica transnacional “que encuadrara conjuntamente las experiencias y hábitos que involucraron de forma concreta a las personas y los relatos filmicos” que constituyen los dos ejes de la investigación. En otras palabras, se dio en esta obra, que involucra a una veintena de autores y una gran diversidad temática, un intento deliberado por establecer un núcleo conceptual que articulara al trabajo y le diera coherencia. Es de esperar que este ejemplo marque la ruta de futuras investigaciones sobre otros cines latinoamericanos.

Pero además del rigor académico, caracteriza al libro un enfoque abierto y generoso. Leemos en otro punto de la introducción: “Soste-

nemos que los acercamientos y lazos entablados entre las cinematografías argentina y mexicana atravesaron con insospechada regularidad y fuerza los años 30, 40 y 50, proyectando una historia de encuentros, más que de discrepancias”. Preferir enfocarse en los negocios logrados que en las luchas comerciales; en las coproducciones y *remakes* que en los proyectos que no se hicieron; en los encuentros, en suma, que en las discrepancias, otorga al libro un talante positivo y optimista en el que parece percibirse una nueva coincidencia con la persona y obra luminosas de Alberto Elena.

Ángel Miquel es Doctor en Historia del Arte por la UNAM, profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, y especialista en la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916* (UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, literatura e historia en México, 1910-1960* (UAEM y Ficticia, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (UNAM, 2016).

Contacto: angelmiquelrendon@gmail.com
