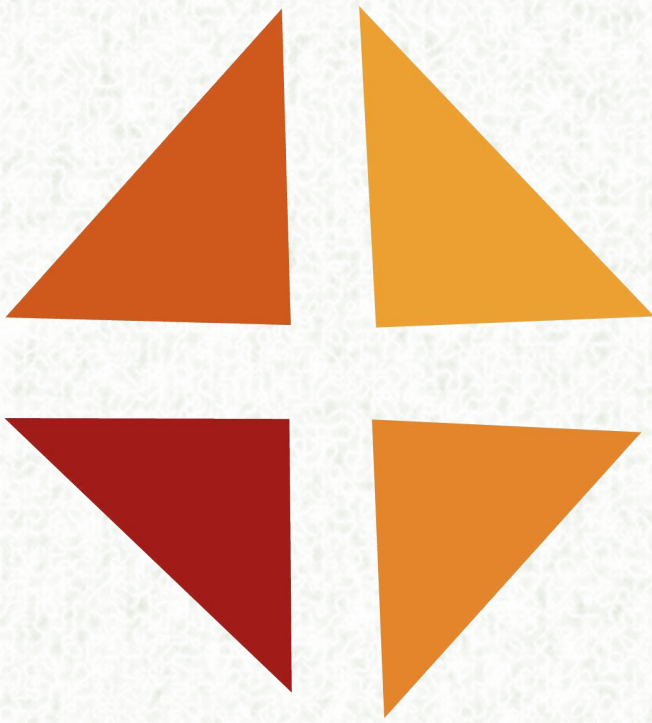


ISSN 2007 4999

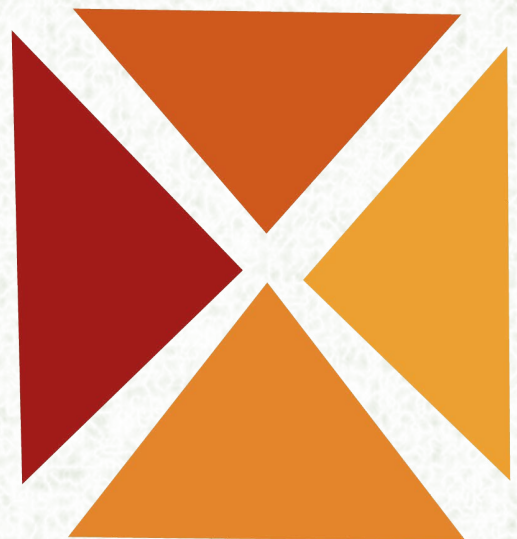


ELOJOQUEPIENSA

revista de cine iberoamericano



Número 14



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 8. Número 14, enero - junio 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
elojoquepiensa20@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.

Comité editorial:

Yolanda Minerva Campos

Annemarie Meier

Patricia Torres San Martín

Diego Zavala

Coordinadores Núm. 14

Yolanda Minerva Campos

Hammurabi Hernández

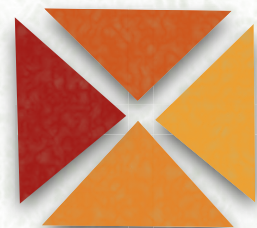
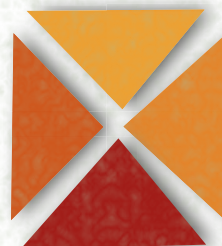
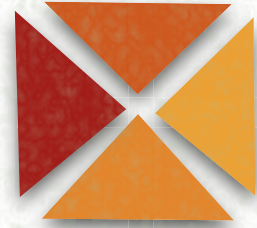
Annemarie Meier

Patricia Torres San Martín

Diego Zavala

Diseño de portada: Marco A. Islas A.

Diseño y maquetación: Marco A. Islas A.



CONTENIDO

Panorámicas:

Plano secuencia:

Zoom out:

Travelling:

Pantalla:

En locación:

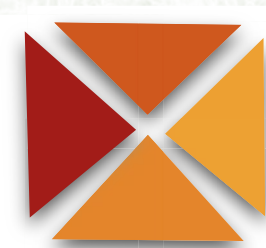
Enfoques:

EDITORIAL

Bienvenidos al número 14 de *El ojo que piensa*, que en esta edición entrega a sus lectores un panorama diverso de temas, narrativas y novedades sobre el cine iberoamericano clásico y contemporáneo. Con ello, se reafirma nuestro propósito de origen de articular contenidos nuevos que animen a la reflexión, y al gusto por mantenernos como fieles seguidores del quehacer fílmico en Iberoamérica.

El cine argentino de la época peronista robó los reflectores de este número con dos entregas en la sección académica que atienden a filmes memorables: *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965) e *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). Desde ópticas y objetivos de estudio muy diferentes se revaloriza la visión neorrealista de Favio en la niñez callejera peronista con respecto al trabajo, a la criminalidad y al lenguaje, y mediante un agudo análisis fílmico el modelo de “contranarrativa” del filme *noir Invasión*.

Además, el cine indígena contemporáneo de mujeres andinas, pocas veces estudiado y revalorado, es motivo de atención para demostrar cómo “la representación de la mujer indígena y su relación con los aparatos tecnológicos en textos mediáticos puede reproducir o trascender una estética de la desigualdad”.



Las miradas más allá de Iberoamérica nos remiten a la obra de Harun Farocki, uno de los directores contemporáneos alemanes más reconocidos internacionalmente, y sus apuestas fílmicas para “crear una contravisualidad” de las tensiones entre la máquina y el hombre, la cámara y el trabajo, el mundo real y el virtual.

Las secciones dedicadas a las novedades editoriales sobre cine, los encuentros fílmicos, las reseñas de films y las entrevistas a l@s nuev@s realizadores dan cuenta del interés que sigue provocando el estudio, la producción y la exhibición del cine iberoamericano, tanto a nivel nacional como internacional.

Agradecemos al Consejo Editorial, a los colaboradores, dictaminadores, a todo el equipo de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Un agradecimiento especial al Dr. Marco Aurelio Larios, Director del Doctorado en Humanidades del CUCSH de la UDG. Así como a los estudiantes del CUCSH que nos apoyaron en el diseño y estructura de esta edición.

Celebramos que sigan siendo cómplices de este proyecto, y que prospere el interés de nuestros lectores.

Secciones académicas y científicas

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

El saber de la niñez callejera del cine peronista de Toscanito y Adrianita a *Crónica de un niño solo* (Favio 1965)

Erin K. Hogan

University of Maryland Baltimore County, EE.UU.

RESUMEN:

La evaluación negativa o positiva del saber de la niñez callejera marca un antes y un después en el cine argentino. Para poder apreciar la originalidad de la celebrada película de corte neorrealista, *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), ha sido necesario llevar a cabo una investigación de archivo para examinar los menos conocidos sainetes infantiles cinematográficos anteriores del primer peronismo. Las películas de pibes prodigio Toscanito (Andrés Poggio 1934-) y Adrianita (Adriana Bianco 1941-) se distinguen de *Crónica de un niño solo* en su estética, género y, nuestro enfoque, en su valoración del saber de la calle respecto al trabajo, la criminalidad y el lenguaje. Las moralejas de *El hijo de la calle* (Torres Ríos, 1948), *Pantalones cortos* (Torres Ríos, 1949) y *La niña del gato* (Viñoly Barreto, 1953) consisten en la redención religiosa de los delincuentes. Sus resoluciones retan el lema peronista, “los únicos privilegiados son los niños” al menospreciar en lugar de privilegiar la epistemología infantil. Desde un prisma teórico foucauldiano, argumentamos que el saber de la niñez callejera cinematográfica durante el peronismo es un “saber subyugado”. Los protagonistas infantiles se ven sujetos a una doble censura política y religiosa. Una década más tarde, llega Leonardo Favio, producto del Patronato de menores peronista a reivindicar el saber de la calle del protagonista en su ópera prima. Favio enseña que, en lugar de perjudicar a su protagonista, su astucia callejera lo salva.

PALABRAS CLAVE: niñez callejera, Toscanito, Adrianita, *Crónica de un niño solo*

ABSTRACT:

Negative or positive evaluations of the street smarts of children mark a before and after in Argentine cinema. In order to best appreciate the originality of Leonardo Favio's famous neorealist-style feature, Crónica de un niño solo (1965), archival research is necessary to examine its precursors, the lesser-known popular pictures from Juan Perón's first presidency. The films of child prodigies Toscanito (Andrés Poggio 1934-) and Adrianita (Adriana Bianco 1941-) distinguish themselves from Crónica de un niño solo in their aesthetic, genre, and, our focus, in their evaluation of street smarts regarding work, criminality, and language. The lessons of El hijo de la calle (Torres Ríos 1948), Pantalones cortos (Torres Ríos 1949), and La niña del gato (Viñoly Barreto 1953) consist of the religious redemption of delinquents. If according to the Peronist slogan “los únicos privilegiados son los niños,” the treatment of the knowledge of pibes prodigio exhibits the contrary: their know-how is not privileged but rather subjugated to the Peronist agenda. From a Foucauldian theoretical framework, I argue that street smarts in Peronist cinema are a “subjugated knowledge.” These child protagonists are subjected to a political and religious double censorship. A decade later, Leonardo Favio, product of the Peronist child welfare system, arrives to vindicate the street smarts of his debut film's protagonist. Favio teaches that, instead of harming the boy, his know-how saves him.

KEY WORDS: street children, Toscanito, Adrianita, *Crónica de un niño solo*

Introducción

Antes de los personajes infantiles más famosos de las películas argentinas con niños de los cincuenta y sesenta, *Tire dié* (Birri, 1958) y *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965), otros pibes poblaban la pantalla cinematográfica argentina. Las películas de pibes prodigio Toscanito (Andrés Poggio, 1934) y Adrianita (Adriana Bianco, 1941) se distinguen de *Crónica de un niño solo* en su estética, género y, nuestro enfoque, en su valoración del saber de la calle respecto al trabajo, a la criminalidad y al lenguaje. Clara Krieger señala del cine argentino de los años 1946-55 que: “Las calles [...] en la ficción fílmica siempre fueron lugares arrasados por el riesgo y el peligro” (2009, p. 165). La cuestión para estos protagonistas infantiles es entonces, saber manejarlas. Efectivamente, la evaluación negativa o positiva del saber de la niñez callejera marca un antes y un después en el cine argentino. Para poder apreciar la originalidad de la celebrada película de corte neorrealista, *Crónica de un niño solo*, ha sido necesario llevar a cabo una investigación de archivo para examinar los menos conocidos sainetes infantiles cinematográficos anteriores del primer peronismo.

El presente artículo reconsidera el origen del género del niño callejero, desempeñando una mirada retrospectiva a ciertas películas de Toscanito con Leopoldo Torres Ríos y Adrianita con Román Viñoly Barreto del cine argentino de finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta. Numerosos críticos marcan *Los olvidados* (Buñuel, 1950) y *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) como hitos si no filmes fundacionales del género en el cine latinoamericano (Del Pozo, 2003, p. 85; Rocha y Seminet, 2012, p. 6; Dufays, 2016, p. 87). Sophie Dufays analiza una película posterior de Leopoldo Torre Nilsson junto a *Crónica de un niño solo*, concluyendo acertadamente que:

La puesta en escena de la mirada infantil (en *Crónica...*) y la de su lenguaje (en *El secuestrador*) son dos maneras de interrogar el mito o estereotipo de su inocencia; Favio y Torre Nilsson muestran sin juzgarlos a unos

niños capaces de robar, de mentir (como Polín, que pretende no haber visto la violación) y de matar (2016, p. 92).

Sin embargo, al tomar en cuenta filmes de la década anterior que Leopoldo Torre Nilsson escribió con su padre Leopoldo Torres Ríos, no se ve la misma apreciación del saber de la calle. Julia Tuñón Pablos y Tzvi Tal indagan más atrás en la historia cinematográfica, pero se enfocan en el cine de México. De la producción mexicana, estos autores observan:

Son melodramas en que los niños aparecen armados de inocencia, bondad, atrevimiento y omnipotencia, imprudencia e impertinencia y arreglan los asuntos de los padres: divorcios, crisis económicas, rechazos sociales, etcétera. Los padres parecen ser bastante infantiles para solucionar sus propios problemas (Tuñón y Tal, 2007, p. 654).

En los filmes de Toscanito y Adrianita que analizaremos, el padre se ausenta física o moralmente y los protagonistas infantiles aprenderán a duras penas a forjar el buen camino. El análisis del cine argentino a continuación, pretende abordar una laguna en el estudio de los protagonistas infantiles del cine latinoamericano, complementando la investigación del cine mexicano de Tuñón y Tal y ampliando hacia atrás la examinación del protagonista infantil en el cine argentino.

Las moralejas de *El hijo de la calle* (Torres Ríos, 1948), *Pantalones cortos* (Torres Ríos, 1949) y *La niña del gato* (Viñoly Barreto, 1953) consisten en la redención religiosa de los delincuentes. Estos personajes no corresponden al arquetipo de la infancia inocente y sus resoluciones retan el lema peronista, “los únicos privilegiados son los niños” al menospreciar en lugar de privilegiar la epistemología infantil. Desde un prisma teórico foucauldiano, argumentaremos que el saber de la niñez callejera durante el peronismo es un “saber subyugado”-*naif*, de baja calificación o inapropiado-que a la vez exhibe el sometimiento de los protagonistas infantiles a una doble censura política y religiosa. Una década más tarde, llega Leonardo Favio producto del

Patronato de menores peronista a reivindicar el saber de la calle de Polín (Diego Punte, 1953-) en su ópera prima. Favio enseña que, en lugar de perjudicar a su protagonista, su astucia callejera lo salva. Basándonos en las conferencias *Power/Knowledge* de Michel Foucault, examinaremos principalmente el prejuicio peronista en contra de las epistemologías de la niñez urbana seguido por su contraimagen de los años sesenta.

Los directores de *Toscanito* y *Adrianita* tuvieron carreras cinematográficas prolíficas. Ambos filmes de *Toscanito* estudiados en el presente artículo son productos de una colaboración paternofilial, los dos también se tratan de una relación padre-hijo ficticia, aunque nuestro enfoque en la niñez callejera se centrará en la vida del hijo fuera de la casa. Leopoldo Torre Ríos (1899-1960) dirigió películas que escribió con su hijo Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), quien se haría director y descubriría a Leonardo Favio como actor (Farina, 1993, p. 10). Torres Ríos era conocido como el “payador de nuestro séptimo arte” (Martínez, 2004, p. 203) por su cine popular. Según Adolfo Martínez, las películas de Torres Ríos “no enfilan hacia una concepción académica, no están viciadas de formalismo y las recorre un hábito tenue de poesía, de sentimiento comunicativo y de humanidad directa” (2004, p. 203). Este acercamiento plantea el contraste entre la teoría y la práctica, lo cual, está a la raíz de conflictos en las propias narrativas fílmicas.

Según el mismo estudioso, el cine de Román Viñoly Barreto merece atención: “Su carrera como director es una de las más singulares y dispares del cine argentino, y su obra merecería una revisión cuidadosa y seria” (Martínez, 2004, p. 212). El cineasta Román Viñoly Barreto (1914-70) venía de una familia de pescadores uruguayos e inmigró a la Argentina donde hizo veintisiete películas, publicó un libro sobre San Francisco de Asís y fundó un grupo teatral (Martínez, 2004, p. 212). Su filme *La niña del gato* refleja sus creencias religiosas y anticipa la lucha entre el populismo peronista y la oposición católica al peronismo por llegar durante el bienio crítico del 1954-55 (Manzano, 2014, p. 26). El

año de *La niña del gato*, 1953, coincide con el programa peronista de la Unión de Estudiantes Secundarios que, según Valeria Manzano: “mobilized youth as both a cultural category and as political actors” (2014, p. 22) [movilizó a la juventud tanto como una categoría cultural como actores políticos].¹ La centralidad de los niños en estos filmes corresponde al protagonismo que le otorga el peronismo.

El bienestar infantil fue una preocupación de la primera presidencia de Juan Perón (1946-55). De hecho, éste enfatizó en su último discurso al congreso durante este periodo que los jóvenes eran: “the first product of the Revolution” [el primer producto de la Revolución] y, según Valeria Manzano, “they would carry the burden of perpetuating it on their shoulders” (Manzano, 2014, p. 23) [se encargarían de perpetuarla]. Donna Guy ha puesto en evidencia las estrategias por las cuales el peronismo se consolidó como poder. Ella argumenta que Perón se apoderó de las causas y el trabajo de otros por el sufragio universal, los derechos de los obreros y el bienestar social con tanto éxito que: “The rights and benefits of women and children, along with families, workers, students, and other members of the Argentine public, became subsumed within Peronism. The welfare state also became intimately identified with the Perón regime” (Guy, 2009, p. 152) [Los derechos y los beneficios de las mujeres y los niños, junto a familias, obreros, estudiantes y otros miembros del público argentino, fueron subsumidos por el peronismo. El Estado de bienestar llegó a identificarse con el régimen de Perón]. Estas medidas corresponden con la infancia y la adolescencia del director Leonardo Favio (1938-2012) que nació en una familia con pocos recursos y vivió en la Casa del niño del Patronato de Menores. No obstante, Favio experimentó una niñez callejera al fin y al cabo: “Pero en realidad vivía más en la calle que allí porque me escapaba todos los días” (Favio en Schettini, 1995, p. 35). En una entrevista acerca de *Crónica de un niño solo*, Favio comparte las memorias

1. Todas las traducciones al español son propias.

positivas de su infancia durante el peronismo en contraste con la experiencia posterior de su protagonista: “no sabíamos que estábamos viviendo en un paraíso. Éramos criaturas” (“Favio por Favio,” 2005, n. pág.). *Crónica de un niño solo* hace hincapié en el desamparo de la infancia después de Perón y los recuerdos de su director ponen en evidencia su aprecio por las medidas peronistas.

Las películas estudiadas en el presente artículo abogaron por la mejoría del bienestar infantil. Otra película precursora relevante es *Y mañana serán hombres* (1939) de Carlos Borcosque (1894-1965), la cual acredita su base en la historia verídica del Hogar Ricardo Gutiérrez y demuestra los esfuerzos dirigidos al bienestar de un conjunto de niños delincuentes por medio de su retrato de la reformación de un reformatorio. El personaje del delincuente se convirtió en una causa tanto persuasiva como cinematográfica para la reforma del sistema de bienestar. Las conexiones entre el cine y el peronismo eran fuertes, el “zar del cine argentino,” Raúl Alejandro Apoldo, según Tamara Falicov, “transformed the film industry into a bastion of government propaganda” (2007, p. 29) [transformó la industria cinematográfica en un baluarte de propaganda del estado]. Sin embargo, Clara Kriger señala que en el cine de los años 1946-55 no hay referencias políticas explícitas sino que los filmes “revelaban un estado que avanzaba sobre la sociedad, en lo cotidiano, e intervenía en todas las áreas que afectaban a la vida personal y familiar” (2009, págs. 139, 165). Los filmes de esta época fueron sujetos a una “doble censura,” tanto política como religiosa, en la que “[l]a familia, el estado, la iglesia, las verdades de la fe católica, el ejército, la autoridad y la ley no podían ser objeto de escarnio” (Kriger, 2009, págs. 102, 52). Si de acuerdo con las políticas apoderadas del peronismo o con las simpatías del mismo director Torres Ríos (Getino 2005: 40), los filmes de Toscanito demuestran las penurias y las alegrías de la vida cotidiana de los argentinos de clase obrera. Queda patente la intervención de la Iglesia por encima del Estado en estas películas de los pibes prodigio.

Sainetes infantiles y el saber de la niñez callejera

Las historias populares de Toscanito y Adrianita tienen una deuda con una tradición artística que antedata el cine: el sainete teatral (Falicov, 2007, p. 12). Octavio Getino ha mostrado que el cine argentino se desarrolló en dos corrientes: el melodrama burgués y la obra dramática de época por Francisco Mugica y Luis César Amadori, quien trabajaría en España después de la caída de Perón, y el cine popular del sainete que disfrutaría de un público por todo el mundo hispanohablante (Falicov, 2007, p. 12). Nosotros calificaríamos los filmes de Toscanito y Adrianita, en cambio, como sainetes infantiles. De hecho, es probable que *La niña del gato* de Adrianita sea una adaptación para una estrella infantil de una obra de teatro española. *La niña del gato* tiene mucho en común con *La chica del gato* del dramaturgo Carlos Arniches de 1921 que el cineasta español Ramón Quadreny adaptó a la pantalla en 1943, diez años antes de la película de Viñoly Barreto y Adrianita. En cambio, *Crónica de un niño solo*, por su cinematografía, iluminación y montaje, es una película mucho más cinematográfica que narrativa o teatral.

El público de los sainetes fílmicos reflejó sus personajes obreros. Según Falicov: “Shunned by elites, the working class were free to enjoy their *sainetes*, tangos and especially films without knowing of or heeding the criticism of the wealthy” (2007, p. 157, cursiva en original) [Menospreciados por la élite, la clase obrera tenía la libertad de disfrutar de sus sainetes, tangos y, sobre todo, películas sin saber de la crítica de estos géneros y sin hacerle caso]. Estos sainetes infantiles arrojan luz sobre el trabajo y la vida pública de niños: la venta ambulante de periódicos y fruta por parte de Toscanito o los robos y las estrategias manipuladoras de venta en el mercado de Adrianita. De esta forma, representan una sección infantil de la clase obrera argentina.

Sin embargo, como señala el prólogo de *Pantalones cortos*, esta exhibición del niño obrero no es particular a la sociedad argentina.

Pantalones cortos, como la película mexicana **Los olvidados** (Buñuel 1950), un año más tarde, anuncia su verosimilitud, localidad y universalidad: “Transcurre en una localidad cercana a la gran ciudad, pero podría transcurrir en cualquier parte, ya que todos los niños del mundo son maravillosamente iguales y distintos.” Como los personajes de los sainetes infantiles argentinos, Jaibo (Roberto Cobo), un personaje recién salido de la cárcel al inicio del filme mexicano, también prefiere callejear: “siempre es mejor la calle.” Según **Pantalones cortos**, el malestar de los niños desfavorecidos en Argentina es autóctono y universal a la vez. Es posible también que su prólogo sirviera para anticipar y contrarrestar alguna crítica de una representación poco favorecedora, como fue el caso de **Los olvidados** (Jones, 2005, p. 20).

Un estudio reciente del cine y de la narrativa norteamericanos de Pamela Robertson Wojcik rastrea la representación del niño urbano en la narrativa decimonónica de Charles Dickens y, en particular, la “dreadful precocity” (Gubar en Wojcik, 2016, p.17) [precocidad espantosa] de sus “artful dodgers” (Wojcik, 2016, p. 15-17) [pillastres]. Toscanito y Adrianita personifican lo que Wojcik identifica como una “fantasy of neglect” [fantasía del abandono] en sus vertientes positiva y negativa. Para Wojcik, el niño urbano es una figura abandonada cuya condición le permite mayor independencia y movimiento por el espacio (2016, p. 12). La falta de supervisión adulta, en el caso de Toscanito, o instrucción errada, en el caso de Adrianita, impulsa el movimiento libre de estos delincuentes por la ciudad y sus entornos. El padre de Toscanito es encarcelado indebidamente en **El hijo de la calle** y el de Adrianita la obliga a robar.

Pillastres Toscanito y Adrianita se sirven de su saber de la calle. En términos foucauldianos, proponemos esta epistemología como un saber *naif*. Poseen un saber subyugado, que Foucault elabora como:

low-ranking knowledges (such as that of the psychiatric patient, of the ill person, of the nurse, of the doctor—parallel and marginal

as they are to the knowledge of medicine—that of the delinquent etc.), and which involve what I would call a popular knowledge (*le savoir des gens*) though it is far from being a general commonsense knowledge, but is on the contrary a particular, local, regional knowledge” (Foucault, 1980, p. 82, cursiva en original)

[saberes de baja calificación (tal como el del paciente psiquiátrico, del enfermo, de la enfermera, del doctor—marginalizados respecto a los conocimientos de la medicina—el del delincuente etc.), y que involucran lo que yo llamaría un saber popular aunque nada tiene que ver con un sentido común generalizado, sino que es un saber particular, local y regional]

El significado del prólogo de **Pantalones cortos** se profundiza en este contexto desde que enfatiza la localidad de sus personajes populares. Sus lecciones les entrenará, no obstante, en otro pensamiento. Aquí tenemos la gran diferencia entre la niñez callejera antes, durante y después de Perón. Según estas películas del peronismo, el saber de la niñez callejera les mete a los niños en apuros, pero en **Crónica de un niño solo**, este mismo saber de Polín le saca de apuros. Los filmes de Borcosque, Torres Ríos y Viñoly Barreto hacen hincapié en la reconstitución familiar mientras que el de Favio enfatiza la soledad de los niños.

Toscanito

Algunas fuentes datan el nacimiento del actor Andrés Poggio “Toscanito” en 1934, aunque los estudios cinematográficos solían ocultar las edades de sus estrellas infantiles, en el barrio bonaerense de Mataderos (Blanco Pazos y Clemente, 2004, p. 91). Poggio ganó los premios de la Academia de mejor Actor Infantil y Revelación infantil de los Cronistas por el taquillazo de ese año, **Pelota de trapo** (Torres Ríos 1949) (Blanco Pazos y Clemente, 1999, p. 352; Blanco Pazos y Clemente, 2004, p. 91). Poggio hizo siete películas entre 1948-1954 y no continuó actuando como adulto. Según algunas fuentes, Poggio se hizo “chef” en Nueva York a principios de los 90s (Blanco Pazos y Clemente, 1999, p. 352). Otras fuentes informan que emigró a Ecuador a mediados de los sesenta y regresó a Argentina en 2010 para recibir el car-

net de socio honorario de la Asociación Argentina de Actores (“Toscanito, biografía”).

Ciertos patrones surgen de las películas de Toscanito *El hijo de la calle* y *Pantalones cortos*; el protagonista infantil es un vendedor callejero bruto cuya interacción con una figura maternal, interpretada por María Concepción César, en ambas películas lo reforma y lo domestica. En *El hijo de la calle*, Toscanito interpreta el papel de un vendedor de periódicos de once años cuyo padre está en la cárcel. Su maestra se preocupa por Andresito cuando él se ausenta y regresa amoratado como consecuencia de riñas en la calle. La película plantea que la ausencia de la figura paterna desampara a Andresito quien se tendrá que defender solo por las calles y sacar adelante a sí mismo y a su madre. Este papel de Andresito corresponde a la observación de Julia Tuñón Pablos y Tzvi Tal que la “incursión en el mundo de las responsabilidades se muestra en el ejercicio debido de las funciones de género sexual: si es varoncito trabajará para ganar el sustento y si es niña mantendrá la casa limpia y en orden” (2007, p. 655). El niño es detenido por pelear con compañeros que se burlan de él debido a su vida familiar fragmentada. Poco a poco, Andresito se interesa más por sus estudios y su maestra. Su padre sale de la cárcel impune, pero surge otro obstáculo a la felicidad familiar cuando una pelea en un partido de fútbol le manda a Andresito al hospital. El padre se encarga de la familia de nuevo y Andresito concuerda enfocarse en sus estudios en lugar de ganarse la vida.

En *Pantalones cortos*, Toscanito interpreta a Eduardito, quien vive con su padre viudo (Guillermo Pedemonte) y abuela (Pierina Dealesi). Como sugiere el título, este filme se trata de la maduración y la masculinidad en mayor grado que *El hijo de la calle*. Eduardito es un frutero-verdadero ambulante que utiliza un cochecito de bebés como carrito de mercancía y que corteja a la niña Susanita.² El malestar en casa resul-

ta cuando su padre anuncia su deseo de casarse con una mujer más joven que él en contra de los deseos de Eduardito, quien lo ve como una falta de respeto a la memoria de su santa madre. En rebeldía, el niño se fuga a Buenos Aires donde trabaja de lustra. Allí, la benévola cantante de tango Carmen (María Concepción César) lo cuida. El diminuto Eduardito, a la vez se muestra sorprendentemente capaz de cuidar y defender a esta figura maternal cuando unos matones del bar de tango llegan a su casa. Después de ver la noticia de su fuga en el periódico, Eduardito decide regresar a casa y su padre se arrepiente bajo el consejo de un cura (Rodolfo Zenner). La armonía familiar se restaura, por medio del padre reformado, en ambas películas.



Andresito (Andrés Poggio “Toscanito”) en una clase particular con su maestra (María Concepción César).

“Toscanito” y sus personajes se pueden describir en los términos de su apodo; el actor infantil es bajo, como los puros cortos del mismo nombre, es de origen italo-argentino y sus personajes son toscos. Andresito es un “hijo de la calle” como bien dice el título de su segunda película. El filme enseña que el amor paternal, el estudio y los valores cristianos son el antídoto del mal de la calle. Las interacciones de Andresito con su maestra inician su reformatión (Foto 1). Ella, de hecho, identifica la calle como la raíz de sus problemas: “el excesivo contacto con la calle es lo que te perjudica,” A la maestra le cuesta entender sus frases en lunfardo, le ruega que hable “castellano,” y corrige su ortografía. A pesar de su dificultad al comprenderle a Andresito, ella

2. La película no identifica a la actriz que interpreta el personaje de Susanita, pero es posible que sea una de las primeras apariciones de Diana Myriam Jones, conocida por películas de los cincuenta.

percibe que está en peligro y no cree en las excusas que él da por sus cardenales. Orgulloso, Andresito declara que no es un “manyaoreja,” o soplón, de modo que no va a indicar a los culpables de sus heridas (Conde, 1998, p. 245). Lunfardo representa un saber lingüístico subyugado en *El hijo de la calle*; es una lengua popular asociada con los estratos sociales bajos, que incluyen a los niños callejeros, y tiene presencia en los tangos y sainetes (Conde, 2011, págs. 466, 469-73, 378-96). La maestra le inspira a Andresito a estudiar.



Andresito se pone a estudiar.

Andresito empieza a mostrarse como un estudiante aplicado. Sus metodologías son la aplicación y el aprendizaje táctil y cinestésico. Para estudiar las matemáticas, cuenta y manipula la música no diegética de una canción tradicional del aula de matemáticas (Foto 2). El niño aprende por la experiencia y combina el pensamiento con la acción, la teoría con la práctica. *Pantalones cortos* hace evidente esta interpretación cuando un cura le pregunta a Eduardito por sus estudios religiosos y responde: “pero eso es teoría, ¿qué sucede en la práctica?” Mientras Andresito preferiría aprender en la calle, su padre le convence de estudiar primero, para trabajar luego. De esta forma, la película de 1948 exhibe la base argumentativa de la promoción peronista a inicios de los cincuenta de la matrícula secundaria (Manzano, 2014, p. 22).

El hijo de la calle mantiene el binario de la reflexión contra la fuerza corporal. El primero gana; Toscanito se vuelve menos tosco a lo largo del filme y más pensativo. Su apodo “polvorita”

alude a su mal genio inicial. En la comisaría, Andresito se jacta: “Sí, señor oficial, lo reconozco. Cuando me encrespo soy peligroso.” La presencia de su padre liberado le permite a Andresito cambiar su forma de ser, de hecho, se vuelve más comprensivo en lugar de agresivo hacia el compañero quien lo lastima en el campo de fútbol. Desde su cama en el hospital, Andresito se ve curado y con mejor carácter. Flanqueado por sus padres de un lado y su maestra del otro, Andresito perdona a su contrincante con la banda sonora no diegética de “Ave María.” El comportamiento de Andresito en instituciones públicas contrasta marcadamente entre la comisaría y el hospital. Kriger nos indica que en el cine de estos años “el hospital público es una metonimia del estado, la institución que demuestra su existencia y su política pública. En ese espacio no se dirimen ni se presentan problemas sociales” (2009, p. 159). El perdón cristiano de un Andresito mejorado combina un veredicto informal desde un espacio público con un proceder señalado por música religiosa. *El hijo de la calle* retrata los efectos perjudiciales de la calle en la salud física y emocional de su protagonista infantil, rechazando la calle por una casa unida y la fuerza por la reflexión.

Adrianita

Adriana Bianco, “Adrianita,” nació en 1941 y actuó por primera vez en la producción teatral de *Un angelito diabólico* en 1950 (Blanco Pazos and Clemente, 1997, p. 19).³ Como Andrés Poggio, Adrianita Bianco fue premiada por su primera actuación fílmica, en *La melodía perdida* (Demicheli, 1952) (Blanco Pazos y Clemente, 1997, p. 19). Apareció en seis filmes entre 1952-1958; *La niña del gato* fue su segunda película. La popularidad de Adrianita para el peronismo se ve

3. Se cita la prensa, archivada en la biblioteca del Museo del cine Pablo Ducrós de Buenos Aires a la que se accedió con la ayuda de Celeste Castillo, con el mayor detalle posible. En algunos casos, faltan datos de los recortes. Por ejemplo, se ha sacado la fecha de nacimiento de Adrianita de una biografía encontrada, con su foto tomando un refresco, en el archivo. Los documentos relacionados con Adrianita no están ingresados aún en el catálogo del Museo del cine, por eso es imposible proporcionar su signatura.

simbolizada en su proximidad al presidente argentino (junto al poeta español exiliado y al conductor argentino premiado de la Fórmula Uno); la actriz declara que: “Perón, Alberti o Fangio eran como tíos para mí” (“Perón,” 2005, n. pág.). Perón le regaló una moto (Penno, p. 38), lo cual representa un vehículo para la estrella infantil y la misma disponible como vehículo del peronismo. Resulta que este tipo de regalo también aparenta en otros escritos sobre el peronismo, pero en forma crítica de parte de la Acción Católica Argentina; reprochó a la juventud que “sold their consciousness for a motor scooter” (Manzano, 2014, p. 26) [vendió su conciencia por una moto]. En los sesenta una Adriana Bianco adolescente actuó en el teatro y en la televisión antes de estudiar literatura en la universidad (Blanco Pazos y Clemente, 1997, p. 20). Bianco vivió, según consta, como madre y ama de casa en el barrio porteño de Belgrano y deseó regresar al escenario (“Adrianita quiere regresar,” 1982, p. 2). Sin embargo, su vida le llevó a la docencia en los Estados Unidos. En 1990 publicó un libro sobre el escritor Jorge Luis Borges con Néstor J. Montenegro. En 1997 vivió en Nueva York (Blanco Pazos y Clemente, 1997, p. 20) y trabajó como profesora de español. Ganó el premio argentino del Cóndor por su carrera cinematográfica en 2004.

En *La niña del gato*, Adrianita interpreta un personaje que representa la Eva bíblica de niña. Su padre alcohólico (Enrique Chaico) la obliga a robar a menudo en los mercados para sacarles adelante. El vendedor adulto del mercado, Samuel Gorenstein (Adolfo Stray), cuida de Adrianita en la ausencia de un padre modélico y ella le ayuda a vender, pero Adrianita comete un error al robarle a una ladrona adulta (Beba Biddart). A renglón seguido, ella aparece en su casa para obligar al padre de Adrianita que le entregue la ladrona infantil como ayudante criminal, mientras tanto, Adrianita se hace amiga de un niño rico desatendido, Daniel (Hugo Lanzillotta), a quien ella saca a pasear. El padre de Adrianita es asesinado por haberle robado a Adrianita las joyas que ella había hurtado por encargo de su nueva jefa criminal. Frente a este dilema y a

la desesperación de Adrianita, Samuel le aconseja que ella vaya a la iglesia para rezar por su socorro. Los niños, Adrianita y Daniel, se fugan. Adrianita regresa para pedir perdón en la misa, prometiéndole a Dios que nunca volverá a robar. Mientras que Andresito perdona generosamente en *El hijo de la calle*, Adrianita es perdonada en *La niña del gato*. Adrianita interpreta a Eva y Adán es interpretado por Daniel. Daniel vive con su padre, un juez que le presta poca atención y menos cariño. Su tutora, la bondadosa María Elena (Susana Campos), parecida a la maestra de Toscanito, cuida de él hasta que su padre la despida. Mientras las figuras adoptivas Samuel y María Elena se coquetean en un banco del parque, la película pone de manifiesto el intertexto bíblico del jardín de Edén (Foto 3).



La niña del gato (Adriana Bianco “Adrianita”) le ofrece la fruta prohibida a Daniel (Hugo Lanzillotta).

Los niños compran manzanas, observan una serpiente en el zoológico y experimentan con los conocimientos prohibidos que podrán adquirir del consumo de sus manzanas. Daniel, quien asiste a una escuela católica, le enseña a Adrianita la parábola relevante. El filme incluye cada vez más catecismo desde esta secuencia en adelante y ambos niños se entienden como pecadores de maneras distintas. La raíz de su mal se encuentra en sus padres negligentes, pero es cierto que el intertexto bíblico también apunta a la falta de inocencia infantil representada en el pecado original.

La película hace un breve repaso de los diez mandamientos durante una lección en la escuela de Daniel: el de honrar a los padres, don-

de Daniel transgrede, y el de no robar, donde Adrianita yerra. El padre pecador de Adrianita es asesinado, un destino que el filme sugiere que se ha buscado por su avaricia. La fantasía negativa del abandono en *La niña del gato* enfatiza el peligro de la calle cuando Adrianita, quien intenta escaparse de las autoridades, y Daniel, quien se escapa en rebeldía en contra de su padre y en protección hacia Adrianita, se fugan de casa. La iluminación nocturna del tren y sus alrededores parece acosar a las caras de los niños fugitivos subidos a un vagón y abrazados por miedo. Samuel Gorenstein le aconseja a Adrianita que se confiese y se encomiende a Dios. Adrianita deja su vida de pillastre, se arrepiente y pide perdón en la iglesia (Foto 4). De esta manera, *La niña del gato* exhibe una estrella querida por el peronismo cooptada por una moraleja cristiana que mejor corresponde a las fuerzas católicas antiperonistas. Como niños callejeros, ni la niña del gato, ni Andresito, ni Eduardito, ni Polín a continuación ocupan lugares privilegiados en la sociedad retratada en sus películas.



La niña del gato se arrepiente

La crónica de Polín

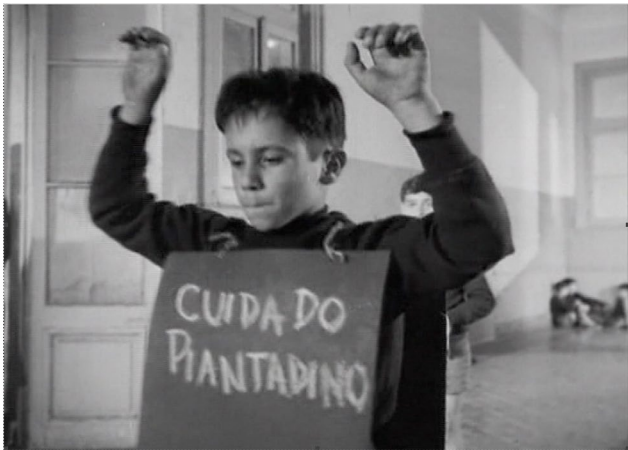
Crónica de un niño solo abre y cierra con su protagonista pillastre internado, tomando por dada la imposibilidad de redención en su contexto. Este primer largometraje del director veinteañero lo ganó a Leonardo Favio el premio del Jurado de la Crítica en el Festival de Mar de la Plata y el Cóndor de Plata por mejor película de la Asociación de cronistas cinematográficos de la Argen-

tina (“Vida cinematográfica,” 1965, n. pág.; “Leonardo Favio awards”).⁴ Favio le dedicó su ópera prima a Leopoldo Torres Ríos, el hijo cineasta del director de las películas de Toscanito y quien le descubrió y le dirigió como intérprete infantil. Favio actuó en *El secuestrador* (1958), *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1961), *La terraza* (1963), *El ojo de la cerradura* (1966) y *Martín Fierro* (1968) de Torre Nilsson, en *Todo el año es Navidad* (1960) de Viñoly Barreto, en *Crónica de un niño solo* como Fabián y en otros filmes y en televisión. Favio y su protagonista infantil tienen algunas experiencias del internado en común. Como Polín, por ejemplo, Favio se fugó del Hogar del Alba a los 10 años y le raparon la cabeza (Schettini, 1995, pág.s 28, 40).

Crónica de un niño solo tiene lugar en 1963 y se trata del saber de la calle de Polín: el saber fugarse. Polín se define como delincuente conocedor según su director: “el delincuente común vive orgulloso de su delincuencia. Si le preguntás a un delincuente reincidente si está arrepentido, te va a contestar lo mismo que Polín. Ser chorro es su orgullo” (Favio en Schettini, 1995, p. 92). En la película, Polín se ve castigado por haberse fugado antes de la acción del filme. Su castigo consiste en llevar pizarras con “cuidado piantadino,” o “cuidado fugitivo,” y correr en círculos con los brazos en alto (Foto 5). “Piantadino” viene del lunfardo, lo cual remite al estrato social bajo del internado, y de tiras cómicas, tratando de un fugitivo empedernido de ese nombre, y su adaptación cinematográfica en 1950 por Francisco Mugica (Mullaly, 2008, p. 57). En un homenaje a *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s’est échappé ou Le vent souffle où il veut*, Robert Bresson, 1956) (Mullaly, 2008, p. 57), los espectadores presenciaban un esfuerzo laborioso y exitoso de escape de Polín de la cárcel, adonde llega por haberle dado un bofetón al director del internado.

Polín tiene que poner en práctica su saber también al exterior, por la calle y por el río. Deambula por la ciudad y el campo. Roba como

4. El artículo se encuentra catalogado en el Museo del cine Pablo Ducrós como 39790.



Polín (Diego Puentes) está castigado.

carterista en el colectivo antes de encontrarse con un amigo que no tiene nombre pero sí tiene cara de buen chico. Este amigo idolatra a Polín precisamente por su saber: “¡Te las sabes todas!” Este comentario al momento de presentar al personaje del amigo es quizá el primer indicio de la tragedia por venir. Subraya lo que no sabe el amigo, quien será víctima de una violación a la orilla del río por jóvenes mayores. Solo podemos conjeturar el origen del saber de Polín; si es por intuición o un pasado negativo con los mismos chicos agresivos dentro del internado. La filmación de estos jóvenes agresivos hace eco del paso de cigarrillos entre los delincuentes dentro de la institución al inicio de la película. El protagonista pillastre sabe bien alejarse cuando ellos se acercan y se burlan de él. No es el caso del amigo que les teme y se demuestra incómodo pero cortés cuando conversan con él. El hecho de que el compañero rechaza las invitaciones de Polín a bañarse en el río, sugiere que él no sabe nadar. Es decir, no anticipa el peligro ni dispone de esta vía de escape.

Argumentamos que el saber de fugarse de Polín es subyugado por las autoridades, quienes se empeñan una y otra vez a encerrarlo, pero no por la película de Favio. El mismo director afirma que Polín “está habituado a evadir peligros que en su vida son una constante” (Favio en Schettini, 1995, p. 92). Favio pone en evidencia que el saber de la calle de Polín lo salva de la agresión de los chicos mayores. Dada la poca diferencia entre los espacios (el encierro del inter-

nado, la calle, el río), el saber de la calle de Polín también es el del internado. La película conjuga las fantasías del abandono positiva—Polín se mueve con una libertad sorprendente y hasta fuma cigarrillos como persona mayor—y negativa—la violencia y el desamparo—de la niñez callejera.

Una conclusión con invitación

Las películas de pibes prodigio Toscanito y Adriánita escenifican el saber subyugado de la niñez callejera a la moralidad judía-cristiana. En este conflicto, la reflexión le gana a la flexión. El arrepentimiento y el perdón triunfan. Los sainetes infantiles de Torres Ríos y Viñoly Barreto adoptan una postura paternalista hacia sus personajes y público: rechazan el saber de la calle para poder redimir a los protagonistas infantiles. Los filmes del peronismo aquí estudiados se ubican en un sitio de brecha entre las políticas del Estado y su oposición católica, pero coinciden al no privilegiar el saber de los niños. Estas películas descartan el saber de la niñez que callejea como una epistemología itinerante y reorientan a los niños al buen camino del cristianismo. A diferencia de producciones anteriores, *Crónica de un niño solo* re-evalúa el saber de la niñez callejera. Reconoce la utilidad del saber del delincuente, un producto de su experiencia, en su vida cotidiana. *Crónica* niega las posibilidades de la reforma y de la re-constitución de las familias y organizaciones de apoyo en la Argentina de los sesenta. Los pibes como Polín “se las tienen que saber todas” para sobrevivir.

Finalmente, ofrecemos una invitación a modo de conclusión. Planteamos esta incursión en el cine de los pibes prodigio como una llamada a mayor atención académica a los sainetes infantiles. Invitamos a estudiosas y estudiosos a profundizar en la investigación de estas estrellas infantiles y del cine popular de sus directores. Es decir que este no es un terminar sino un comenzar. Se convoca una continuación en la indagación y contribución de conocimientos respecto a los niños callejeros del cine, los protagonistas infantiles, y sus saberes.

La autora agradece a Celeste Castillo del Museo del cine Pablo Ducrós y a Julia Choclin de Arte-Video por su asesoría y ayuda en acceder a la prensa y a las películas de Toscanito y Adrianita. También quiere agradecer a la Profesora Nancy Membrez por sus consejos y datos sobre la investigación de archivo en Buenos Aires y a los dictaminadores de *El ojo que piensa por sus sugerencias*.

Bibliografía

- “Adrianita quiere regresar a la escena.” (1982). Crónica (matutina). Buenos Aires, 23 mayo: 2-3.
- Blanco Pazos, R. y R. Clemente. (2004). *De la fuga a la fuga: diccionario de films policiales*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. *Diccionario de actores del cine argentino 1933-1999*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- _____. *Diccionario de actrices del cine argentino 1993-1997*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- Conde, Ó. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1998.
- _____. *Lunfardo: un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus, 2011.
- Del Pozo, D. (2003). “Olvidados y re-Creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano.” *Chasqui* (32:1), 85-97.
- Dufays, S. (2016). “Algunos niños callejeros y monstruosos del cine argentino: *El secuestrador* y *Crónica de un niño solo*.” *Infancia y melancolía en el cine argentino: de La Ciénaga a La Rabia* (pág.s 87-92). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Falicov, T.L. (2007). *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*, Wallflower Press.
- Farina, A. (1993). *Leonardo Favio*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- “Favio por Favio.” <https://www.youtube.com/watch?v=7fYYSGv9dFc> [Accedido el 22 de mayo 2017].
- Foucault, M. (1980). “Two Lectures.” *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Traducido por Gordon, Colin, Leo Marshall, John Mepham y Kate Soper, editado por Gordon, Colin (pág.s 78-108). New York: Pantheon Books.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Fundación CICCUS: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Jones, J. (2005). “Interpreting Reality: ‘Los olvidados’ and the Documentary Mode.” *Journal of Film and Video* (57:4), 18-31.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- “Leonardo Favio awards.” http://www.imdb.com/name/nm0269420/awards?ref_=nm_awk [Accedido 23 mayo 2017].
- Manzano, V. (2014). *The Age of Youth in Argentina: Culture, Politics, and Sexuality from Perón to Videla*. Chapel Hill: University of North Carolina Press Books.
- Martínez, A.C. (2004). *Diccionario de directores del cine argentino (del comienzo del sonoro a nuestros días)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mullaly, L. (2008). “*Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio: L’enfance hors jeu.” *L’enfant au cinéma* (pág.s 53-61). Editores. Julie Barillet, et al. Arras Cedex: Artois Presses Université.
- Penno, F. “Quiero volver a trabajar en mi país.” *Impacto* (pág.s 38-39).
- “Perón, Alberti o Fangio eran como tíos para mí.” (2005). *Arte-Ocio Espectáculos*. 3 febrero.
- Rocha, C. y G. Seminet. (2012). “Introduction.” *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*, editado por Rocha, Carolina y Georgia Seminet (pág.s 1-29). New York: Palgrave MacMillan.
- Schettini, A.A. (1995). *Pasen y vean: La vida de Favio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- “Toscanito, biografía.” *Fandango*. <https://www.fandango.lat/ar/biografias/toscanito-17619> [Accedido el 22 mayo 2017].
- Tuñón Pablos, J. y T. Tal. (2007). “La infancia

en las pantallas fílmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto.” *Historia de la infancia en América Latina. Editado por Rodríguez Jiménez, Pablo y María Emma Manarelli* (pág.s 651-667). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

“Vida cinematográfica. Muestra de Pesaro. Crítica del film.” (1965). *El País (Montevideo) Espectáculos*. 6 julio.

Wojcik, P.R. (2016). *Fantasies of Neglect: Imagining the Urban Child in American Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Filmografía

Crónica de un niño solo. Favio, Leonardo. Argentina: Luis de Stefano con el Instituto Nacional de Cinematografía. (1965).

El hijo de la calle. Torres Ríos, Leopoldo. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos. (1949).

La niña del gato. Viñoly Barreto, Román. Argentina: Argentina Sono Film. (1953).

Los olvidados. Buñuel, Luis. Mexico: Ultramar Films. (1950).

Pantalones cortos. Torres Ríos, Leopoldo. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos. (1949).

Y mañana serán hombres. Borcosque, Carlos F., Argentina: Argentina Sono Film. (1939).

Ficha de autor

Erin K. Hogan

Es profesora (Assistant Professor) de español en la Universidad de Maryland del Condado de Baltimore donde enseña cursos de la literatura y el cine peninsulares y el cine latinoamericano. Se doctoró en lenguas y literaturas hispánicas en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) donde se especializó en la literatura y el cine contemporáneos de España. La Dra. Hogan ha publicado en inglés y español sobre la construcción de la infancia en las artes literarias, visuales y cinematográficas españolas desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Los estudios de la Dra. Hogan han salido en *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, *Hispanic Research Journal*, *International Journal of Iberian Studies*, libros editados y en otras publicaciones. Su principal línea de investigación es en Modern Languages, Linguistics, and Intercultural Communication. Su institución de adscripción laboral es University of Maryland Baltimore County Su contacto es: ekhogan@umbc.edu y <https://umbc.academia.edu/ErinHogan>

Espejo eurocéntrico: por una estética de la equidad en el discurso audiovisual sobre la mujer indígena y la tecnología

Iliana Pagán-Teitelbaum

University of Pennsylvania, EE.UU.

RESUMEN:

El componente indígena mayoritario de la región andina tiende a ser presentado como anacrónico por los medios de comunicación dominantes. En esta investigación, estudio cómo se configura el estereotipo audiovisual del analfabetismo tecnológico de la mujer indígena en los medios. Analizo el tropo mediático de un encuentro intercultural en el que la hegemonía del sujeto criollo capitalino se demuestra a partir de la supuesta incapacidad tecnológica de la mujer andina. Demuestro cómo la representación de la mujer indígena y su relación con los aparatos tecnológicos en textos mediáticos puede reproducir o trascender una estética de la desigualdad. Propongo que la producción audiovisual que favorezca una estética de la equidad contribuirá al empoderamiento de la mujer indígena contemporánea.

PALABRAS CLAVES: mujer indígena, desigualdad, estereotipo, medios de comunicación, equidad

ABSTRACT:

The majority indigenous component of the Andean region tends to be presented as an anachronism by the dominant media. In this chapter, I study how the audiovisual stereotype of the technological illiteracy of indigenous women is configured in the media. I analyze the media trope of the intercultural encounter in which the hegemony of the White man from the capital city is demonstrated based on the supposed technological inability of the Andean woman. I establish how the media representation of indigenous women in their relationship with technological devices may reproduce or transcend an aesthetic of inequality. I propose that audiovisual production that favors an aesthetic of equity will contribute to the empowerment of contemporary indigenous women.

KEY WORDS: indigenous women, inequality, stereotype, media, equity

En consecuencia, es tiempo de aprender a liberarnos del espejo eurocéntrico donde nuestra imagen es siempre, necesariamente, distorsionada.
 –Aníbal Quijano (“Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, 2000a: 574)

Globalización, eurocentrismo y estética de la desigualdad

América Latina ha sido forjada por flujos transnacionales que anticiparon el concepto de la globalización. La interconectividad global de América Latina, que acrecentó los flujos internacionales de capital, ideas, migraciones y tecnología, parte en realidad de la colonización europea de América (Waisbord, 2013: 133). El proceso de la colonización generó un nuevo modelo de poder global que configuró un capitalismo global hegemónico en el que el trabajo asalariado era un privilegio reservado para los grupos eurodescendientes, considerados como racialmente superiores por naturaleza (Quijano, 2000b: 539). En sus estudios sobre la “colonialidad del poder”, el sociólogo peruano Aníbal Quijano expone cómo —a consecuencia del eurocentrismo— los europeos llegaron a concebirse como la especie más avanzada de la historia, portadora y protagonista exclusiva de la modernidad, mientras que el resto de la especie humana quedó categorizada como “anterior” e “inferior” (2000b: 542). Hoy día, la antropología del conocimiento rechaza la dicotomía entre naturaleza y cultura, vistas anteriormente como dominios diferentes que se pueden conocer y manejar separadamente uno del otro; y favorece, en vez, la noción de una ecología que establece vínculos entre el conocimiento, la experiencia y la naturaleza (Escobar, 2000: 73-74). No obstante, desde el siglo XVIII la definición eurocéntrica y dualista cartesiana (cuerpo-mente) de la racionalidad definió como sujetos “no racionales” a las mujeres de las supuestas “razas inferiores”. Los cuerpos de las mujeres de los pueblos indígenas, africanos y asiáticos se consideraron como mucho más cercanos o pertenecientes a la naturaleza y fueron asociados a un mundo primitivo (no moderno), irracional (no racional), tradicional (no moderno) y mágico-mítico (no científico) (Quijano, 2000b:

556). La violencia epistémica de las conceptualizaciones binarias hasta ahora no superadas, como “barbarie y civilización, tradición y modernidad, comunidad y sociedad, mito y ciencia, infancia y madurez, pobreza y desarrollo”, emerge de valoraciones inicialmente raciales que alcanzaron un valor cultural, estableciendo diferencias aparentemente insuperables entre las capacidades inherentes para producir conocimiento racional, consideradas propias de la cultura europea (Palermo, 2010: 82). Por eso, el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos rechaza los conocimientos dicotómicos de la “monocultura del saber” —en la cual “el único saber riguroso es el científico”— puesto que éstos conducen al “epistemicidio” de conocimientos alternativos (2006: 21-23). Si, como argumenta Sousa Santos, no hay justicia global sin justicia cognitiva, entonces es preciso defender la diversidad epistémica en el mundo. Para Sousa Santos, todos los saberes están situados. No hay saberes puros ni completos, sino constelaciones de saberes. Propone, así, una “ecología de saberes” en la cual la ciencia se conciba como parte de una ecología más amplia de saberes, donde dialoguen el saber científico, el saber laico, el saber popular, el saber de los indígenas, el saber de las poblaciones urbanas marginales, y el saber campesino (Sousa Santos, 2006: 26).

Este trabajo es parte de una investigación más amplia que pretende contribuir a una ecología de saberes a través del análisis crítico de los discursos de los medios de comunicación sobre los pueblos indígenas en América Latina. En este ensayo en particular, indago en la representación de la mujer indígena andina y su relación con los aparatos tecnológicos con el objetivo de investigar y analizar las maneras en que los textos mediáticos reproducen o trascienden una “estética de la desigualdad” (Pagán-Teitelbaum, 2015: 290). La estética o filosofía del arte se aproxima a preguntas sobre la definición del

arte, su rol en la vida humana y los estándares para juzgar las obras de arte. En la estética, se consideran dos aspectos fundamentales de una obra: el contenido (lo que se muestra) y la forma (cómo se muestra). En las artes audiovisuales como cine, video y televisión, se utiliza un lenguaje específico para crear una cierta estética audiovisual (Lauretis, 1987: 131). La estética audiovisual se crea a partir de diversos elementos de lenguaje audiovisual que generan el contenido y la forma en la pantalla. El contenido se construye a partir de elementos narrativos como la trama, los personajes y el tema; mientras que la forma incluye elementos como la cinematografía (encuadre o composición de la imagen; planos, ángulos y movimientos de la cámara; blanco y negro vs. color, etc.), el sonido y la luz, la utilización de diversos modos narrativos, la dirección, la selección del reparto (*casting*), la actuación, y las decisiones de edición, entre otros (Jacobs, 2015). Como sugiere Gastón Soublette, “El cine, como la luna, tiene una cara oculta” (2011: 9). La estética de un texto audiovisual se conforma tanto por la historia que se proyecta en la pantalla como por las numerosas decisiones de producción que no siempre son visibles, pero que tienen un efecto en la estética de la obra y, por consiguiente, en la audiencia.

Johan Galtung define la violencia cultural como cualquier aspecto de la cultura (ideología, arte, religión, ciencia, lenguaje, etc.) que legitime la violencia directa (entendida como asalto, violación, asesinato, exterminio étnico, guerra, destrucción industrial del medioambiente, etc.) o la violencia estructural (pobreza, discriminación, sexismo, racismo, hambre, carencia de servicios de salud o educación, etc.) (1990: 291). Por tanto, propongo que la estética de la desigualdad es una forma de violencia cultural que utiliza elementos del lenguaje audiovisual para eclipsar, normalizar, invisibilizar o suprimir las causas de la desigualdad social, de manera que se justifique o legitime la opresión de los grupos excluidos del poder. En el caso de los discursos mediáticos dominantes sobre los pueblos indígenas en las Américas, la estética de la desigualdad se em-

plea en una gama de representaciones culturales —ya sean grotescas o atractivas— cuyo contenido y/o forma alegan —abierta u ocultamente— que la subordinación y exclusión de los pueblos indígenas no es consecuencia de una sociedad históricamente injusta, sino que se debe a la (biológicamente inherente) falta de civilización y modernidad de las personas identificadas como pertenecientes a los pueblos originarios de América.

El investigador peruano Franklin Guzmán Zamora argumenta que estudiar el discurso mediático sobre los pueblos indígenas permite analizar “cómo se desarrollan los procesos de representación, exclusión social y dominio étnico” y entender “el impacto que pueden tener los discursos mediáticos hegemónicos en el desarrollo de los conflictos sociales y las relaciones interculturales democráticas” (2017: 26). El semiótico social holandés Theo van Leeuwen define los discursos como conocimientos socialmente construidos sobre la realidad, que se pueden reconstruir a partir de la semejanza de declaraciones repetidas o parafraseadas en diferentes textos (medios visuales, verbales, escritos, gestuales, musicales o una combinación de modos semióticos) sobre un mismo aspecto de la realidad (2008: 95). Para el investigador del análisis crítico del discurso intercultural, José Saura Sánchez, el discurso mediático es el que “mayor impacto tiene sobre la representación de la diversidad y las relaciones interculturales” (2008: 820). Saura Sánchez sostiene que el discurso de los medios de comunicación es el “más extendido y manipulador de los discursos a los que estamos expuestos” en la actualidad:

Una vez que un discurso es emitido y consigue llegar a su audiencia, sobre ésta se proyecta toda una serie de representaciones, de imágenes, opiniones, interpretaciones y actitudes hacia lo representado (personas, instituciones, acciones, acontecimientos); representaciones que, correspondan o no con la verdad, pueden influir de forma determinante en nuestra percepción y actitudes hacia lo lingüísticamente construido. (2008: 820)

El estudio de los textos mediáticos re-

quiere analizar los procesos de significación que intervienen en un texto, como el plano del contenido (las formas narrativas; las formas de la enunciación de los interlocutores), el contexto mediático (contexto social y cultural de la producción y recepción del programa) y la intertextualidad (Vilches, 2011: 268). Al hacer un análisis crítico de los discursos de los textos mediáticos, es preciso prestar atención al mensaje explícito (lo que se presenta y se cuenta, la denotación de lo transmitido, y los referentes y contextos del mundo descrito); pero además es necesario analizar el mensaje implícito, las connotaciones de lo expresado en cuanto a las identidades, ideologías y valores implícitos en lo expuesto. También se debe considerar el efecto real o potencial sobre la audiencia. De acuerdo a factores como la cultura, el estatus social, la ideología política, las circunstancias y vivencias personales, ¿cómo afecta el texto a las personas y circunstancias que están vinculadas al discurso del texto?; ¿cómo hace pensar y sentir a la audiencia acerca de lo representado?; ¿cómo se percibe, se sitúa y se comporta una persona de la audiencia en consecuencia? Finalmente, se requiere realizar una reflexión crítica sobre el discurso mediático para identificar la ideología que se transmite y favorece, los grupos sociales y culturales favorecidos o perjudicados, y la correspondencia con la realidad documentada (Saura Sánchez, 2008: 823).

Mujer indígena, interseccionalidad y ciudadanía

La inclusión social reside en la posibilidad de ejercer plenamente los derechos ciudadanos con igualdad de oportunidades en la cultura, la política y la economía de una sociedad. Para la economista peruana Carolina Trivelli, en América Latina las mujeres rurales de ascendencia indígena y en situación de pobreza ejemplifican la exclusión social al enfrentar numerosas desventajas atadas a múltiples sistemas sociales de desigualdad. De acuerdo a Trivelli, el grupo social “mujer-rural-indígena-pobre” enfrenta exclusión en la mayoría

de los sectores y sufre restricciones de todo tipo, por lo que está rezagado en el acceso a servicios, activos y oportunidades dentro de un sistema social y económico que “reproduce las condiciones de su exclusión” (2014: 9). La teórica de estudios de género Chandra Talpade Mohanty advierte que es necesario hacer un análisis sistémico de los patrones y estructuras de dominación y explotación (2013: 967). Conjuntamente con el racismo institucionalizado, es necesario analizar las “desigualdades entrecruzadas” que sufre el colectivo de las mujeres rurales jóvenes de ascendencia indígena, pues además de la brecha étnica o racial, son discriminadas por adicionales vectores de desigualdad: las brechas de género, de generación y del lugar de residencia (Trivelli, 2014: 10, 17-18).

Los sistemas de género son el conjunto de creencias, normas y prácticas que determinan los derechos y deberes de hombres y mujeres en una sociedad, funcionando tanto como marco moral individual y como sistema de disciplina colectivo (Asensio y Trivelli, 2014: 19). En América Latina, es importante considerar los sistemas de género alternativos o “no occidentales”, como el andino, en el que existen paradigmas de relación entre hombres y mujeres que se han caracterizado tradicionalmente como basados en “la complementariedad y el equilibrio” (Asensio y Trivelli, 2014: 15, 25). A pesar de esto, en las zonas rurales de América Latina los sistemas de género aún

1) establecen sesgos que limitan el acceso de las mujeres a la propiedad y/o el usufructo de la tierra, el agua y otros medios de vida; 2) determinan que la carga de trabajo familiar no remunerado sea asumida casi en su totalidad por las mujeres; 3) limitan la capacidad de las mujeres para tomar decisiones sobre su propio cuerpo, ya sea mediante discursos religiosos, seudocientíficos o morales; y 4) encomiendan a las mujeres el papel principal en la salvaguarda de las pretendidas esencias colectivas o ancestrales, especialmente en lo que se refiere a los aspectos externos de las identidades colectivas (vestimenta, uso de la lengua). (Asensio y Trivelli, 2014: 20)

En relación a las mujeres indígenas jóvenes, también se debe considerar la intersección

de los sistemas de género y los sistemas de generación, que establecen los derechos y deberes de los diferentes grupos de edad, determinando jerarquías de edad. Los sistemas generacionales contienen “discursos estigmatizadores que sancionan los comportamientos de los jóvenes como inmorales, egoístas o inadecuados para el bienestar colectivo” reforzando los deseos de control intergeneracional (Asensio y Trivelli, 2014: 20). En el caso de la mujer indígena joven, los sistemas de género y de generaciones se entrecruzan y apelan a la falta de seguridad para “restringir la movilidad de las jóvenes rurales y justificar su obligación de reportarse, llamar por teléfono con más frecuencia que sus hermanos, o estar comunicadas constantemente” (Asensio y Trivelli, 2014: 22).

El discrimen interseccional afecta las condiciones económicas reales de vida de las mujeres indígenas. La mayoría de los hombres y mujeres indígenas en situación de pobreza se dedican a la agricultura, pero en Perú, por ejemplo, “los hombres ganan un 60% más del salario promedio de las mujeres” (Águila, 2015: 52). De acuerdo al *Estudio sobre la situación laboral de las mujeres indígenas en el Perú* de la Organización Internacional del Trabajo (OIT, 2015), en el plano económico laboral las mujeres indígenas andinas y amazónicas están expuestas a la

informalidad, el trabajo forzado, la incorporación temprana, ausencia de derechos laborales, incluyendo cobertura de seguro o pensión, el riesgo de la trata de personas a la que se encuentran expuestas las mujeres indígenas, particularmente las jóvenes, así como la vulnerabilidad del sector agropecuario, donde predominantemente trabajan. (Águila, 2015: 83)

Conjuntamente con el factor de género, el factor discriminador racial también incide en la brecha salarial existente entre mujeres indígenas y mujeres mestizas o eurodescendientes. Mujeres indígenas jóvenes con formación superior, pero cuya manera de vestir o forma de hablar denota que el castellano no es su lengua materna, sufren discriminación al buscar trabajo en sectores públicos, donde existe para ellas una

exigencia implícita de “dejar de ser ellas mismas, ‘ocultar’ sus raíces, a fin de obtener un empleo calificado” (Águila, 2015: 89).

Las mujeres indígenas tienen “competencia práctica”. El término “competencia práctica” del sociólogo francés Pierre Bourdieu significa la “capacidad de hacer” o la capacidad de los individuos para “interactuar en el medio social en el que se mueven y avanzar en el logro de sus objetivos personales y colectivos”. Estos objetivos se realizan a partir de la competencia técnica (habilidades necesarias para hacer algo); la competencia institucional (el marco normativo que reconoce el derecho a hacer algo); y la competencia subjetiva (la capacidad del sujeto de percibirse con habilidad y derecho para hacer algo) (Asensio y Trivelli, 2014: 18; Bourdieu, 1997: 15). No obstante, ejercer agencia y ciudadanía efectivas no es una simple cuestión de capacidades individualizadas. Es sobre todo un problema público y social impactado por nociones de “raza, justicia racial, equidad y democracia” (Giroux, 2003: 194).

En América Latina, existe un gran número de mujeres indígenas capacitadas y conscientes de sus derechos, que sin embargo no logran empoderarse e insertarse plenamente en las dinámicas sociales y económicas de sus territorios por bloqueos derivados de sistemas de exclusión estructurales que dificultan su acceso al control de activos, que saturan a las mujeres con la obligación de atender tareas domésticas no remuneradas y que las sancionan socialmente si salen de los roles tradicionales de género. Para los investigadores Raúl H. Asensio y Carolina Trivelli, uno de los mayores retos para modificar los sistemas de exclusión de la mujer indígena son los “imaginarios muy arraigados” (2014: 23). De acuerdo al investigador Gerardo Gutiérrez Cham, los imaginarios racistas hacen que desigualdades de orden étnico, sexual o socioeconómico se vean como “resultado de condiciones biológicas inalterables” (2004: 79). Por esto es menester comprender la relación entre el “determinismo biológico y cultural” y las imágenes estereotipadas o racistas de los pueblos indígenas (Corona y Le Mûr: 2017: 13).

Representación, estereotipo e indigenización de los medios

En un mundo globalizado, los medios de comunicación tienen un gran impacto sobre los imaginarios contemporáneos. De acuerdo al crítico cultural estadounidense Henry Giroux, los discursos de “raza” y el espectáculo de las representaciones raciales saturan los medios dominantes (2003: 192). El complejo legado estructural de los discursos raciales eurocéntricos impacta las modalidades interrelacionadas de raza, racismo y equidad, por lo cual es imprescindible analizar las operaciones de poder a través de las cuales se organizan y legitiman las políticas raciales (Giroux, 2003: 191). La idea de “raza” y las condiciones de racismo tienen efectos políticos reales (Giroux 2003: 194). La libertad de una “clase capitalista transnacional”, por ejemplo, se ha beneficiado del derecho al lucro y a la propiedad a expensas de la desposesión de los pueblos indígenas (Harris, 2015: 203). La imagen misma que tenemos de los pueblos indígenas viene mediada por ideas construidas durante siglos y reforzadas a través de imágenes producidas por pintores, fotógrafos y cineastas a lo largo de la historia (Propios, 2004: 316). Las representaciones sesgadas pueden fortalecer una visión racista de los pueblos indígenas que tiene repercusiones reales en los cuerpos y vidas de los pueblos indígenas. En la región andina —donde el racismo y la discriminación no se ejercen en contra de las “minorías”, sino en contra de las grandes mayorías de descendencia indígena— el estigma social de ser indígena ha llegado a tal punto que son frecuentes las cirugías plásticas para modificar rasgos fenotípicos que denoten la ascendencia indígena (Pacheco Medrano, 2012: 27; Pérez Álvarez, 2014: s/n). El ex-Relator Especial de las Naciones Unidas sobre la situación de los derechos humanos indígenas, el sociólogo mexicano Rodolfo Stavenhagen, ha denunciado la visión sistemáticamente racista de los pueblos indígenas en los medios de comunicación, una visión que niega sus derechos ciudadanos y que incluye “información que es inventada,

sesgada, falseada o que expresa prejuicios que tiene la sociedad o algunos grupos interesados en dar una perspectiva o una visión negativa de los pueblos indígenas” (2007: 12). El Artículo 16 de la “Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas” demanda que los Estados adopten “medidas eficaces para asegurar que los medios de información públicos reflejen debidamente la diversidad cultural indígena” (2008: 8).

No se trata de afirmar que pueda haber una representación auténtica o fiel a la realidad de los pueblos indígenas, pues las propias representaciones indígenas responden a una perspectiva parcial (Propios, 2004: 318). El problema es que el estereotipo “actúa separando o descontextualizando uno o más rasgos de la cultura de un pueblo, para valorarlo según una escala de valores ajena a la cultura representada” (Propios, 2004: 318). Como aclara Stuart Hall, los estereotipos tienden a ocurrir cuando hay grandes desigualdades de poder, un poder que se dirige usualmente contra el grupo subordinado o excluido (1997: 258). Por consiguiente, los estereotipos forman parte de un discurso cultural violento mediante el cual se legitima la exclusión y se vuelve aceptable en la sociedad (Galtung, 1990: 292). Los críticos culturales Ella Shohat y Robert Stam exponen cómo las ficciones mediáticas ponen en juego ideas reales sobre las relaciones sociales y culturales. Las representaciones realistas de culturas marginadas, incluso cuando no pretendan representar acontecimientos históricos concretos, hacen afirmaciones implícitas sobre la realidad (Shohat y Stam, 2002: 186-187). La “carga de la representación” hace que los estereotipos raciales de grupos históricamente marginados se hagan alegóricos y homogeneizantes. Los grupos estereotipados entran en peligro cuando carecen de poder social y sufren estereotipos negativos que forman parte de un continuo de políticas sociales de opresión que ejercen violencia diaria contra estos grupos excluidos. Sin embargo, los grupos dominantes —que suelen gozar de representaciones diversas— no tienen que preocuparse por distorsiones y estereotipos

poco frecuentes, ya que estos formarían parte de una variada gama de representaciones que no permite una generalización (Shohat y Stam, 2002: 191-192).

Los pueblos indígenas han tenido una relación ambigua con los medios de comunicación dominantes, que en su mayoría han tendido a representar perspectivas, valores y estructuras institucionales imperialistas que han apoyado: en el pasado, la ocupación de los territorios indígenas y las políticas de exterminio de los pueblos y las culturas indígenas; y en el presente, una visión romántica de las culturas indígenas junto con estereotipos negativos y la falacia de que los pueblos indígenas pertenecen al pasado (Wilson y Stewart, 2008: 3). Si el “poder de narrar” determina qué narrativas sobre el “otro” acceden a los medios de comunicación dominantes (Said, 1993: xii), es de explicarse que el componente indígena de América Latina sea prácticamente invisible en los medios de comunicación dominantes, donde sólo aparece en relación a un presente de conflicto (Leguizamón, 2014: 11) o a un pasado anacrónico, como la caricatura del “indio salvaje” que no ha tenido contacto con la tecnología moderna (Pagán-Teitelbaum, 2015: 300). En la tipología de racismo mediático elaborada por el sociólogo peruano Santiago Alfaro Rotondo, el racismo en los medios contemporáneos opera mediante “la invisibilidad total” (la ausencia total de las múltiples comunidades étnicas no eurodescendientes, que no aparecen en los medios de comunicación ni son reconocidas como parte de la nación); la “invisibilidad esporádica estereotipada” (el uso de “metáforas, tropos y alegorías” para reforzar discursos estereotipados sobre los pueblos no eurodescendientes, que se representan distorsionados, como subalternos, exóticos, violentos e irracionales); o la “visibilidad permanente etnofágica” (canibalización mediática, incorpora la diferencia étnica en la publicidad u otros productos mediáticos con fines comerciales) (Alfaro, 2011: 120). La vinculación de los medios con estereotipos racistas es riesgosa porque los estereotipos son “el paso previo al prejuicio, que a su vez precede la dis-

criminación” (Corona y Le Mûr, 2017: 29). En los principales medios de comunicación de América del Sur, la gran falta de representaciones positivas de los pueblos indígenas implica que el predominio de imágenes estereotipadas pone en peligro a comunidades que no tienen el poder de representarse a sí mismas de manera positiva en los principales medios de comunicación (Shohat y Stam, 2002: 183-4).

Sin embargo, en las últimas décadas la apropiación de las tecnologías de la sociedad dominante por los pueblos indígenas para sus propias necesidades culturales y políticas ha resurgido como una “indigenización de los medios” en respuesta a los discursos globales de derechos humanos que convencieron a los activistas indígenas de la necesidad de autorrepresentación mediática (Wilson y Stewart, 2008: 3). Para el antropólogo chileno Juan F. Salazar, la indigenización de los medios se constituye a partir de un sistema socio-técnico de relaciones en el cual la tecnología se torna una construcción culturalmente apropiada de acuerdo a códigos culturales y relaciones sociales relevantes (Salazar, 2007: 16). Con la mejora de las tecnologías inalámbricas y satelitales, las comunidades indígenas van franqueando crecientemente la exclusión digital. Existen cientos de portales y redes de internet indígenas y miles de personas indígenas utilizan herramientas de comunicación digitales junto con una diversidad de aplicaciones que asimilan las nuevas tecnologías para fines indígenas (Landzelius, 2006: 5-6). Desde el ciberactivismo al comercio digital o la investigación sobre la biodiversidad, existe un creciente interés de los pueblos indígenas por las tecnologías de la información y comunicación (TIC) como medio de preservar las culturas tradicionales para las futuras generaciones y para proveer a sus comunidades con oportunidades de renovación económica y social. Por esta razón, se están desarrollando numerosas investigaciones sobre las mejores prácticas para contribuir a “indigenizar” las TIC y adaptar las nuevas tecnologías a las necesidades socioculturales indígenas (Landzelius, 2006; Dyson et. al., 2007 y 2016; Salazar, 2007:

15-16). Las tecnologías asociadas al internet se han convertido en importantes canales de comunicación política, cultural, artística y comercial entre los pueblos indígenas; y se han creado portales de internet tribales y redes virtuales globales de comunidades indígenas que han apoyado el resurgimiento de un discurso y una esfera pública panindigenistas (Wilson y Stewart, 2008: 21; Salazar, 2007: 16; Bengoa, 2000, 138). Así como los escritores postcoloniales escribieron en respuesta a los amos coloniales, los activistas indígenas han apuntado sus cámaras para revertir la mirada colonial, construyendo sus propios medios y narrando sus propias historias (Prins, 2004: 518). La trayectoria de video indígena y la creación de un “cuarto cine” indígena en América Latina es parte del complejo proceso indígena de hacer visible su cultura a través de prácticas mediáticas (Salazar y Cordova: 2008, 39).

Diálogos con el tropo de la disparidad tecnológica

A pesar de la amplia documentación de la participación de los pueblos indígenas en la era digital, la indigenización de las tecnologías de la información es raramente representada en los medios de comunicación. Domina aún el tropo de la disparidad tecnológica, un tropo mediático en el que una persona moderna (típicamente masculina y eurodescendiente) posee un aparato tecnológico que utiliza para impresionar a los locales más “primitivos”. Un tropo mediático se constituye a partir de una imagen universalmente identificable, impregnada de múltiples capas de significados contextuales, que crean una metáfora visual (Rizzo, 2014: 513). Podemos encontrar un ejemplo del tropo de la disparidad tecnológica en 1922, en el afamado documental ficcional

do *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*) del director estadounidense Robert Flaherty, quien impactó a los espectadores occidentales de comienzos de siglo veinte mediante la recreación y filmación de dramáticas escenas diseñadas para transmitir el exotismo de la lucha por la sobrevivencia de los seres humanos supuestamente primitivos y salvajes del ártico canadiense. La película *Nanook, el esquimal* contiene el tropo de la disparidad tecnológica en una escena paradigmática en la que un hombre indígena descubre el gramófono a través de un comerciante eurodescendiente. En la clásica escena de la visita al puesto comercial, el “Hombre Blanco” le muestra al ingenuo “Nanook”, el protagonista indígena



Nanook, el esquimal

de la etnia inuk, que el gramófono es un aparato capaz de registrar el sonido de la voz humana. En las palabras exactas de los intertítulos de la película silente: “Con respeto a Nanook, el gran cazador, el comerciante lo entretiene e intenta explicarle el principio del gramófono — — cómo el hombre

blanco ‘captura’ su voz” (traducción propia, “*In deference to Nanook, the great hunter, the trader entertains and attempts to explain the principle of the gramophone — — how the white man ‘cans’ his voice*”). El actor Allakariallak, quien representa el personaje de “Nanook” en el largometraje y quien en realidad sí conocía el dispositivo, se ríe aparentando ingenuidad en la película y finge no entender el propósito del gramófono (Rothman, 1997: 9–11; Duncan, 1999: 1). Al señalar confusamente en dirección al gramófono y morder el disco tres veces, el personaje de Nanook demuestra su alegada incapacidad para comprender la tecnología de sonido moderna. Nyla, el personaje de la esposa de Nanook repre-

sentado por “Alice” Nuvalinga (Emberley, 2007: 86), se limita a sonreír y cargar un bebé hasta la mitad de la escena (en la segunda mitad simplemente desaparece); es tan sólo una observadora pasiva de la escena quien no interviene en el supuesto descubrimiento tecnológico. El tropo de la disparidad tecnológica se usa en *Nanook, el esquimal* como metáfora de la superioridad intelectual, científica, económica y cultural del comerciante “blanco”, y por extensión, de la etnia eurodescendiente a la cual pertenece el director Flaherty. La metáfora de la supremacía blanca en un texto realista naturaliza aquí prejuicios racistas contra los pueblos originarios del ártico que son representados por Flaherty en esta escena como pueblos ingenuos, intelectualmente atrasados y culturalmente primitivos.

Casi un siglo más tarde, los medios de comunicación latinoamericanos continúan en diálogo con el viejo tropo de la disparidad tecnológica. Arguyo que —más allá de la existencia verificable de una brecha digital— este tropo se incluye comúnmente en los medios para perpetuar el mito del analfabetismo tecnológico indígena asociado a prejuicios raciales. No es cuestión de alcanzar una manera particularmente “auténtica” de representar a los pueblos indígenas. Tampoco es necesario demostrar el dominio de las tecnologías occidentales para ser que un ser humano sea considerado como civilizado, perteneciente al mundo contemporáneo o digno de derechos ciudadanos, pues reconocemos con Sousa Santos la existencia de una ecología de saberes diversa y valiosa en la actualidad (2006: 26). Sin embargo, destaco que los textos mediáticos que enfocan en la incapacidad tecnológica indígena como parte de una estética de la desigualdad transmiten una ideología de la inferioridad cultural e intelectual racializada de los pueblos indígenas. En este sentido, urge entonces conocer también proyectos mediáticos alternativos en América Latina que buscan crear representaciones más matizadas y justas de las comunidades indígenas, ideando lo que llamaré una estética de la equidad.

En las próximas secciones, estudio el tro-

po de la disparidad tecnológica relacionado a un discurso colonial y patriarcal binario que asocia al hombre eurodescendiente con la tecnología y a la mujer indígena con la incompreensión de la tecnología. Comparo y estudio cómo se configura o rechaza el estereotipo audiovisual del analfabetismo tecnológico de la mujer indígena andina en cuatro textos mediáticos que han sido dirigidos por creadores eurodescendientes pertenecientes a la capital de su país. Analizo el tropo mediático de un encuentro intercultural en el que la hegemonía del sujeto criollo capitalino se demuestra a partir de la supuesta incapacidad tecnológica de la mujer andina. Demuestro cómo la representación de la mujer indígena y su relación con los aparatos tecnológicos (celulares, grabadoras o cámaras fotográficas) puede reproducir o trascender una estética de la desigualdad en los textos mediáticos. Analizo dos casos que sostienen el discurso negativo sobre la incapacidad tecnológica de la mujer andina: el personaje televisivo *La paisana Jacinta* (1996-2015) del actor peruano Jorge Benavides y la película peruana *Madeinusa* (2006) dirigida por Claudia Llosa. Luego, examino dos casos que buscan trascender la estética de la desigualdad para descolonizar los discursos históricos de exclusión: la película argentina *Una estrella y dos cafés* (2006) dirigida por Alberto Lecchi y el proyecto mediático transnacional (Colombia, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Nicaragua y Perú) de *Nuevas trenzas* (2011-2013), coordinado por el investigador del Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Raúl H. Asensio, que son muestras de la búsqueda de una posible y necesaria estética de la equidad.

Paisana Jacinta y el celular

En la representación televisiva de *La paisana Jacinta* por Jorge Benavides en Latina Televisión-Canal 2 de Perú, Jacinta Chinchaysuyo es una migrante andina en Lima cuya lengua materna quechua queda reducida a su frecuente exclamación de “¡Ña, ña, ña!”. Benavides representa el personaje de la mujer indígena campe-

sina y migrante usando una nariz falsa, una peluca de trenzas despeinadas, maquillaje facial color marrón tipo *brownface* y maquillaje dental negro (para sugerir la falta de dientes, como indicador de pobreza por la falta de acceso al cuidado de la salud dental). Las estadísticas del *rátin* mediático indican que la mayor audiencia del programa está en sectores sociales “urbano-marginales” que han surgido a partir de las migraciones andinas hacia ciudades como Lima, Cusco y Arequipa (Pacheco Medrano, 2012: 49). Es decir, que la audiencia mayoritaria del programa es de descendencia indígena. A pesar de diversas denuncias de racismo, el personaje ha aparecido en la televisión de señal abierta desde 1996 hasta 2017. Aparece también en un espectáculo de circo de fiestas patrias, sin contar a los numerosos imitadores que reproducen el personaje ilegítimamente a pesar de las denuncias de Benavides. En 2017, el director Adolfo Aguilar, el productor Sandro Ventura (Big Bang Films) y el actor Jorge Benavides se preparan para rodar la película *La paisana Jacinta en busca de Huasaberto* en el distrito de Antioquía, provincia de Huarochirí, una de las diez provincias del Departamento de Lima. Con estreno programado para el 23 de noviembre de 2017, la película sucederá en el pueblo andino ficticio de Jacinta, que se llama “Chongomarca” (“chongo” es “escándalo, alboroto” en castellano coloquial de Perú o “prostíbulo” en su acepción vulgar en Perú; y “-marca” proviene del quechua “marka” o pueblo).

En julio de 2017, el Comité de Ética de la Sociedad Nacional de Radio y Televisión (SNR-TV) sancionó a Latina Televisión con diez Unidades Impositivas Tributarias (más de 40 mil soles), a consecuencia de infracciones en el programa *El Wasap de JB* transmitido en el horario los sábados de 8PM-10PM. La denuncia, hecha por la Asociación Valores Humanos (asociación sin fines de lucro cuyo objetivo es “que los medios de comunicación estén al servicio de la persona”), critica tres segmentos, incluyendo un sketch de Paisana Jacinta titulado *Las adivinanzas de la paisana Jacinta* transmitido el 27 de mayo de 2017, y que se basa en adivinanzas de contenido

sexual como:

Paisana Jacinta: “¿Qué se le moja a la mujer cuando al hombre se le pone duro como piedra?”

Lavanderas: “¡Qué asco!”

Paisana Jacinta: “Son los ojos de la mujer cuando al hombre se le pone el corazón duro, se le mojan los ojos a la mujer al llorar”.

La denuncia se basa en el Artículo 40 de la Ley de Radio y Televisión 28278 de Perú que estipula que la programación que se trasmite en el horario familiar comprendido entre 6:00AM y 10:00PM debe evitar el “contenido violento, obsceno o de otra índole que puedan afectar valores inherentes a la familia” (Montalvo, 2016: 5). La representación vulgar del personaje andino es típica del programa y la Compañía Latinoamericana de Radiodifusión S.A., Latina Televisión-Canal 2 incluye en 2014 un anuncio al comienzo de la transmisión que alega que el programa es puramente de ficción y de entretenimiento familiar, y que el canal “defiende la diversidad cultural y la diversión familiar” por lo que no toman “posición alguna sobre el contenido vertido en este programa” (Belletich, 2014: s/n). En respuesta a la reciente denuncia en 2017, el canal Latina la rechazó argumentando que no se utiliza “ninguna palabra o expresión que siquiera pueda considerarse como soez, vulgar, explícita o violenta” puesto que tan solo recurren al doble sentido, lo cual no es una infracción (Acuña, 2017).

El uso del tropo de la disparidad tecnológica para demostrar la incapacidad tecnológica de la mujer indígena andina se repite en múltiples programas de *La paisana Jacinta* que enfocan en el uso del celular o del internet (Benavides, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d y 2014e). Enfoque en el capítulo 7 “El Celular y La Paisana Jacinta” (Benavides, 2014a), en el que Jacinta es la clientela número mil en una bodega y recibe en premio una tarjeta que puede intercambiar por un celular gratis en una tienda de telecomunicaciones. Allí, Jacinta conversa con el encargado, un alto hombre limeño vestido de terno y corbata, quien

le explica lo que son los dispositivos disponibles mientras se ríe de la ignorancia de la campesina. La mujer sale de la tienda con su premio, anticipando las futuras comunicaciones que podrá realizar. Sin embargo, su constante equivocación es un gran obstáculo para su acceso a las telecomunicaciones modernas. Primero, confunde la caja que contiene el celular con el aparato mismo. Luego, en una escena acompañada de música circense, le paga a un cargador (persona que trabaja llevando carga) para que la ayude a “cargar” su celular. A continuación, ella busca una batería para el celular en una tienda de baterías de camiones y equipo pesado, donde una vedette rubia le explica impacientemente su error. Jacinta retorna a la tienda de celulares y el señor de corbata la instruye en voz alta y con un tono paternalista sobre cómo usar el celular. A pesar de la explicación, Jacinta no es capaz de operar el teléfono durante el transcurso del programa, acabando por romper la antena del celular (las instrucciones indicaban “sacar” la antena,

por lo que ella arranca la antena del teléfono). Las risas enlatadas que acompañan los errores de la mujer nos incitan a reírnos de Jacinta, especialmente cuando intenta llamar a su esposo Huasaberto y en lugar de oprimir el botón verde de hacer llamadas en el aparato telefónico, intenta sin éxito marcar (con movimientos exagerados de su dedo índice sobre su pecho) los botones de la chompa (abrigo) azul que lleva puesto. Al recibir un celular nuevo, Jacinta se lo entrega a una prostituta en bikini y se va a otra esquina a esperar que la mujer la llame. La prostituta exclama “¡Qué paisana para bruta, eh!” y más tarde el vendedor se queja de los problemas que causa “la chola esa”. La imposibilidad ridícula del per-

sonaje de la mujer andina para realizar acciones tecnológicas genera un retrato de la mujer indígena andina como incivilizada e inferior, frente a los limeños más blancos o “blancoides” quienes se presentan como superiores, al poseer el dominio de las nuevas tecnologías y por tanto de la civilización.

La estética de la desigualdad impregna el episodio de *La paisana Jacinta* tanto a nivel de contenido como de forma. En el contenido, la trama enfoca en la incapacidad y la estupidez del personaje. La caracterización del personaje lo representa como torpe e intelectualmente denso frente a los personajes limeños que sí entienden y dominan la tecnología. La temática centrada en el tropo de la incapacidad tecnológica tam-

bien contribuye al estereotipo racista de la mujer indígena migrante incapaz de comprender la vida civilizada en la capital de Lima. A nivel de forma, la selección de un hombre eurodescendiente de la capital limeña para representar a la mujer andina impide su autorrepresentación. El vestuario

del actor es reconocible para los espectadores peruanos como versión genérica de la vestimenta tradicional femenina de la sierra del sur andino. El vestuario funciona como marcador de una realidad cultural reconocible en Perú. El maquillaje que se utiliza para oscurecer la piel, agrandar la nariz y ennegrecer los dientes del actor, junto con la peluca desaliñada, generan una imagen repulsiva de la mujer andina migrante. La actuación y elocución del actor, el tono de voz gritón, el uso del lenguaje para copiar burdamente del acento y las expresiones andinas, constituyen una burla racializada de las marcas del quechua en el castellano del migrante en Lima. La burla es acentuada por la pista sonora de las risas enlata-



La paisana Jacinta

das y la música de circo que exhortan al espectador a reírse del personaje. Al mismo tiempo, el realismo de la escena se enfatiza mediante un rodaje de cámara en mano que persigue al personaje fuera del estudio televisivo, en las calles y negocios de Lima, dando la falsa impresión de que la vida real se desarrolla ante los ojos de la audiencia y se transmite en directo, documentando la realidad. De esta manera, el episodio de “El Celular y La Paisana Jacinta” ejemplifica de manera explícita la estética de la desigualdad, al utilizar elementos audiovisuales pertenecientes a la forma y el contenido del texto mediático para comunicar una postura racista que favorece a una minoría de limeños eurodescendientes y perjudica la imagen de la mujer indígena andina.

En el capítulo analizado, lo indígena se asocia al atraso, la ignorancia, la inmoralidad, la improductividad y la pobreza de la migrante, construida como “salvaje”. El mensaje explícito es que el personaje de la mujer indígena es incapaz de usar el celular, una tecnología

de comunicación muy difundida en el Perú contemporáneo. Como contexto, un informe técnico de la época del programa, “Estadísticas de las Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares” determinó que cerca de 70% de los hogares rurales de Perú frente a 86% de los hogares de Lima Metropolitana tenían telefonía móvil en 2014 (esas estadísticas aumentan a 80% en zonas rurales y 92% en Lima Metropolitana en 2017) (INEI, 2015 y 2017: 1). El mensaje implícito de “El Celular y La Paisana Jacinta” es que la mujer andina migrante está incapacitada cultural, intelectual y económicamente para integrarse a la civilización limeña.

El impacto potencial en la audiencia que pudiera tener la repetición del tropo de la indí-

gena incapaz de operar aparatos de tecnología moderna en múltiples episodios de *La paisana Jacinta* y durante el horario familiar es aún más preocupante si se considera que Paisana Jacinta es uno de los personajes favoritos de los niños y adolescentes peruanos de acuerdo a un estudio realizado en 2014 por el Consejo Consultativo de Radio y Televisión del Perú (CONCORTV, 2015: 35, 37). En 2016, el niño peruano Zaid López, de 8 años, recibió una ovación cuando ganó la competencia del programa de imitación *Los reyes del playback* (Dir. Cristian Rivero, Jesús Alzamora y Jazmín Pinedo, Latina Televisión-Canal 2) por su imitación del personaje de la Paisana Jacinta, obteniendo un 95% de puntuación del público (Correo, 2016: s/n; El Popular, 2016: s/n). La premiación

es indicadora de un discurso mediático dominante que favorece la caricaturización negativa de los pueblos indígenas andinos y promueve la discriminación al desconocer a los indígenas, como dirían Corona y Le Mûr, “en su vida cotidiana y moderna, en sus formas de relación



Los reyes del playback

política, sus conocimientos científicos, sus metodologías, la realidad que sus lenguas pueden nombrar y que el castellano no sabe reconocer, entre otros” (2017: 29). El discurso eurocéntrico de *La paisana Jacinta* perjudica a la mayoría de los peruanos, que son de descendencia indígena, en beneficio de una minoría de peruanos que se identifican como eurodescendientes. Los efectos sociales de este tipo de discurso incluyen el rechazo de la auto-identificación con el término indígena en los censos en Perú (Guzmán, 2017: 108), que de acuerdo a la Defensoría del Pueblo responde a “diversos procesos de exclusión social que han contribuido para que dicha palabra tenga, para muchos, una gran carga peyorativa” (Defensoría del Pueblo, 2015). Asimismo, los ha-

blantes del quechua (una de las 47 lenguas originarias identificadas por el Estado en Perú) han disminuido de un 32.80% en el año 1961 a un 13% de acuerdo con el censo del 2007 (Defensoría del Pueblo, 2015). Por último, cabe mencionar que de acuerdo a la Comisión de la Verdad y Reconciliación, los discursos racistas contra los pueblos indígenas tuvieron un impacto dramático en el conflicto armado entre el Estado y grupos políticos militantes desde 1980 hasta el 2000 que causó la muerte de 70,000 peruanos, en su mayoría indígenas quechuahablantes de comunidades de la sierra sur de Perú. Al investigar el rol de los medios de comunicación en el conflicto interno peruano, la CVR concluyó que los medios de comunicación nacionales promovieron la violencia que se ejerció contra los pueblos indígenas (CVR, 2004: 489-490).

Madeinusa y la grabadora

La película *Madeinusa* (2006) — cuyo título proviene de las etiquetas de productos que indican en inglés “Made in USA” (“Hecho en EE.UU.”)— fue dirigida por la cineasta peruana Claudia Llosa y ha ganado más de veinte premios internacionales (Cineencuentro, 2011). La trama acontece en la comunidad andina ficticia (aunque verosímil) de Manayaycuna o “pueblo cerrado” en quechua. En la película, la comunidad indígena acostumbra pecar durante la Semana Santa porque creen que Cristo está muerto en ese periodo y por lo tanto no podría verlos. La película se trata del encuentro de la virgen más hermosa de la ciudad, una joven indígena de 14 años llamada Madeinusa (papel interpretado por Magaly Solier) con Salvador Ariendi (interpretado por Carlos de la Torre, un peruano radicado en España y con acento de Castilla), un geólogo limeño empleado

por una empresa minera. Evitando el estereotipo feo y ofensivo de la mujer indígena que aparece en *La paisana Jacinta*, Llosa eligió a Solier, una talentosa joven indígena quechuahablante, para el papel protagónico de Madeinusa. Esta decisión de producción logra cierta autorrepresentación, pero sin abandonar los estándares eurocéntricos de belleza (Barnard, 2000: 345). El hecho de que la película consta con autorrepresentación, sumado con su filmación en un estilo que “glamoriza” el mundo andino (Pagán-Teitelbaum, 2015: 392), hace que cuando Llosa incluye el tropo de la disparidad tecnológica en el film, contribuya a la representación de la mujer indígena como verdaderamente atrasada e ignorante.

La película de Llosa establece una jerarquía de valores. Salvador representa a la cultura

occidental y, como tal, es tecnológicamente superior, epítome de la civilización. Madeinusa, tecnológicamente inferior, representa el atraso de la comunidad indígena. Esta dicotomía se enfatiza en la escena en la que Salvador le muestra una grabadora de voz, una tecnología



Madeinusa

supuestamente desconocida para ella. Al principio de la “Escena de Tecnología,” la edición fílmica yuxtapone imágenes de un ojo humano y un ojo animal, creando una metáfora fílmica que compara a la joven Madeinusa con la vaca silente del establo. La escena resuena con un paradigma binario sexista estipulado por Mohanty (2013) en el que se categoriza a la cultura como masculina y a la naturaleza como femenina, incluyendo en esta escena subcategorías como: Madeinusa, vaca, naturaleza, biología; frente a Salvador, grabadora, cultura, tecnología. Animizada, Madeinusa también es infantilizada por un tono inseguro de voz que repite las palabras de Salvador, en imitación de la reproducción de la

grabadora. El cuerpo de la joven aparece agachado, en contraste con la actitud de confianza y adultez de Salvador con su condescendiente sonrisa de incredulidad. “¿Cuántos años tienes?”, le pregunta a Madeinusa como si le hablara a una niña, a pesar de que en la siguiente escena tendrá relaciones sexuales con ella en un callejón, durante una procesión religiosa. La mujer indígena aparece sexualizada a la vez que apartada del mundo moderno al no poder entender lo que es una grabadora de voz.

A nivel de contenido, la trama del segmento forma parte de la estética de la desigualdad de la película porque contrasta el avance tecnológico del hombre eurodescendiente educado con el atraso ignorante de la joven indígena. Los personajes del científico y la campesina contribuyen a la estética de la desigualdad al contraponer la autoridad de Salvador, el hombre blanco, inocente y cautivo, a la actitud insegura y pueril de la joven Madeinusa, cuya comunidad salvaje ha apresado al extranjero para poder realizar sus fiestas sin divulgar sus supersticiones y prácticas depravadas. El tema de la escena, que no cumple una función directa en el desarrollo de la trama general de la película, naturaliza las relaciones interétnicas desiguales y enfatiza el estigma de los grupos indígenas, construyéndolos, como diría Alejandra Navarro Smith, con categorías de la colonización cultural y económica “como sujetos aislados/marginados/muy pobres, sin estudios (sin preparación), diferentes sus rasgos (raciales) y sus costumbres (cultura)” (2012: 80). Al nivel de la forma, en la escena de Madeinusa se distingue una jerarquía lingüística en el elenco cuyos acentos de español de España (de la Torre) y quechua ayacuchano (Solier) reflejan relaciones interculturales históricas de dominación. El uso de la edición para crear una metáfora fílmica en que la indígena es equiparada a la vaca, recuerda también la relación de dominación y “domesticación” del hombre conquistador ante la naturaleza virgen y salvaje. El encuadre de la escena y el ángulo de la cámara también ayudan a crear la imagen del conquistador audaz ante la indígena pequeña y encogida entre las rendijas

del portón donde recibe la lección tecnológica. A pesar de la belleza glamourizada de Solier y de las nuevas posibilidades de autorrepresentación que podrían haber surgido con su selección al reparto (Pagán-Teitelbaum, 2015), el contenido y la forma de la escena de *Madeinusa* reproducen el mismo discurso de poder eurocéntrico que aparecía en *Nanook, el esquimal* y en *La paisana Jacinta*. El mensaje explícito es que la comunidad andina de la mujer indígena está aislada y atrassada, desconectada de los avances tecnológicos del siglo XXI, que el hombre capitalino sí domina. El mensaje implícito confirma los estereotipos raciales sobre la irracionalidad e incapacidad intelectual indígena, demostrando que su diferencia constituye un verdadero obstáculo para la modernización de la nación. En los tres textos mediáticos analizados, una película documental silente de comienzos de siglo XX, un programa de televisión y una película de ficción del siglo XXI, se repite el tropo de la disparidad tecnológica para invisibilizar las relaciones de dominación y estigmatizar a las comunidades indígenas, creando una estética de la desigualdad. No obstante, otra estética audiovisual es posible.

Estela y la cámara

Una estrella y dos cafés es una película argentina de 2006 dirigida por Alberto Lecchi, en donde una niña de trece años llamada Estela (Marina Vilte) en la localidad de Purmamarca desarrolla una amistad con Carlos (Gaston Pauls), un arquitecto de Buenos Aires que llega a Purmamarca para diseñar casas para un cliente de Buenos Aires. Purmamarca es una ciudad en la provincia de Jujuy en el norte de Argentina, una región puneña que tiene frontera con Chile y los Andes al oeste, con Bolivia al norte, y con la provincia argentina de Salta, al sureste. Jujuy fue parte del Virreinato del Perú hasta 1776, cuando se creó el Virreinato del Río de la Plata. Hay fuertes raíces indígenas en la región, y las culturas aymara y quechua conviven en la zona. La película *Una estrella y dos cafés* contrarresta activamente los estereotipos racistas sobre la mujer indígena

sexualizada que entra en contacto con el hombre eurodescendiente capitalino poseedor de un aparato tecnológico. Al igual que Salvador en *Madeinusa*, Carlos es un personaje urbano con poca paciencia ante la plácida lógica de pueblo pequeño mostrada por la población local. Pero, en contraste con el Salvador, Carlos encuentra su desprecio por los aldeanos deshecho por la amable astucia de la adolescente Estela, quien se auto-designa como su guía. En *Una estrella y dos cafés*, la joven andina y el hombre capitalino entran en una relación platónica que los ayuda a ambos a formar una mejor comprensión del mundo que existe fuera de sus respectivas zonas de confort.

Una escena primordial de la película de Lecchi rechaza los estereotipos tradicionales acerca de los nativoamericanos y su supuesto miedo a la tecnología. Al principio de la “Escena de la Fotografía,” Estela conversa en un tono casual y expresa curiosidad sobre la vida personal de Carlos. Cuando Carlos extrae una cámara de su mochila y se dispone a retratar a Estela, ella se cubre el rostro con las manos y exclama dramáticamente “¿Qué haces? ¡Me vas a robar el alma!” La respuesta evidentemente incómoda de Carlos se transforma en sorpresa cuando, a continuación, Estela se destapa riéndose de la ingenuidad de Carlos. “Vos te creés todo lo que te dicen, ¿no?” profiere Estela. Entonces, la joven le informa al capitalino que en realidad sí le gusta que le saquen fotos, pero primero toma unos momentos para arreglarse el cabello. Luego, posa sonriente y pícara para la foto. Su broma acerca de que la cámara pudiera “robar su alma” parece estar dirigida tanto a Carlos como a la audiencia de la película. El personaje de Estela funciona para hacer consciente

al espectador de la ingenuidad e ignorancia de las personas de Buenos Aires, con sus limitados conocimientos y sus ideas prejuiciadas sobre los pueblos indígenas de los Andes argentinos. Se les pide a los espectadores que modifiquen sus nociones preconcebidas sobre la relación de las comunidades indígenas con los aparatos tecnológicos y los medios. Al requerir un momento para arreglar su cabello y posar para la foto, Estela toma el control sobre el proceso fotográfico. Además, ella exige también la oportunidad de estar detrás del lente de la cámara. Como Carlos le toma fotos a Estela, lo justo es que ella también le tome fotos a Carlos. Si, como establece John Berger, la cosificación reduce a la mujer a un objeto de la mirada masculina (1973: 64), en



Una estrella y dos cafés

esta escena Estela invierte el paradigma al tomar el control de la cámara y exigir que Carlos se convierta en el objeto de su mirada. Cuando Carlos se niega a sonreír para la foto, Estela insiste tres veces en que Carlos sonría. Luego al tomarle la foto, ella evalúa el

resultado final en la cámara digital: “Saliste hermoso.” Al ser renuientemente fotografiado, la película indica que al entrar en la comunidad andina, el bonaerense es tan percibido como “otro”, como los andinos lo son para el capitalino.

Esta película procura desarrollar una estética de la equidad en que grupos étnicos en posiciones de poder históricamente desiguales pueden llegar a un encuentro intercultural pacífico y enriquecedor para ambas partes. A nivel de contenido, la trama utiliza el humor para cuestionar los tropos estereotipados sobre las comunidades indígenas y la tecnología, permitiendo que ambos personajes se retraten y “capturen” sus almas mutuamente. Los personajes son honestos y exigen la honestidad de la audiencia, que debe

reconocerse en la incomodidad del hombre eurodescendiente por su desconocimiento de la cultura indígena, pero a la vez identificarse con la sencillez asertiva y jocosa de la joven indígena, que disfruta la atención de la foto pero exige también fotografiar. El tema de la escena, el de una joven que sí es capaz de usar una cámara fotográfica, rompe con el tropo de la disparidad tecnológica. A nivel de forma, el encuadre de la escena presenta un primer plano doble que incluye a los dos sujetos, vistos desde los hombros hacia arriba. La distancia íntima entre los dos personajes es duplicada también por la distancia íntima que el primer plano le permite al espectador, permitiéndole conocer más la psicología y sinceridad de los personajes y ver detalles de su expresión gestual, lo cual humaniza a ambos personajes. En este plano doble, oscilamos con equidad entre el punto de vista del hombre de Buenos Aires y el punto de vista de la joven de Jujuy. Entre los dos personajes, aparece un objeto de utilidad crucial: la cámara. El hecho de que la cámara pase de las manos del fotógrafo a la sujeta fotografiada es fundamental en la escena porque implica que el fotógrafo pasa a convertirse también en objeto fotográfico. Con la cámara en mano, el personaje indígena produce y evalúa un texto mediático producido mediante la tecnología, una foto “hermosa”, demostrando el mensaje explícito de la escena: que las mujeres indígenas son tan capaces de interactuar con la tecnología, la cultura, y la belleza como los hombres eurodescendientes. El mensaje implícito es que las comunidades eurodescendientes carecen de conocimiento sobre las comunidades indígenas contemporáneas, y que conocerse permitiría un verdadero y equitativo encuentro intercultural. El efecto potencial en la audiencia es calar en el imaginario social y político para posibilitar una actitud de apertura a este tipo de diálogo intercultural y conocimiento mutuo como beneficioso para la sociedad y la nación. El reconocimiento y rechazo de los estereotipos peyorativos y el equilibrio de poder entre los personajes hacen de la película ***Una estrella y dos cafés*** un texto mediático que sustenta una estética de la equidad.

La universitaria y el celular

Nuevas trenzas 1 (Perú, 2011) coordinado por el investigador del IEP, Raúl H. Asensio, y creado en la agencia de comunicación Copiloto (“Creatividad con propósito”), es el primer cortometraje del colectivo latinoamericano *Nuevas trenzas*. La meta del colectivo es demostrar que las mujeres rurales jóvenes son agentes activos con una alta capacidad de innovación, quienes a pesar de la existencia de brechas entrecruzadas acceden a mayores recursos, como educación y tecnologías de la información y comunicación, en el siglo veintiuno (Agüero y Barreto, 2012: 3-4). El corto de un minuto se filmó en video digital y se difundió por internet mediante herramientas 2.0 como YouTube (donde ha sido visto más de 1,700 veces en 2011-2017). Uno de sus objetivos es informar el diseño de políticas públicas y la elaboración de proyectos de desarrollo (Asensio, 2011).

La trama de *Nuevas trenzas 1* maneja estratégicamente el elemento sorpresa, diseñado para alertar y concientizar a los espectadores sobre posibles prejuicios (conscientes o no). Los primeros 47 segundos del video se acompañan con una lírica música de guitarra andina que es extradiegética, es decir que la escuchan los espectadores pero no la protagonista de la narración. Esta primera parte del video revela una secuencia de acciones cotidianas predecibles que construyen la rutina matutina normal de una joven indígena. La cámara enfoca en el despertar de la joven andina que se levanta de su cama, se calza sobre un piso de loza de piedra, se lava el rostro con agua que sale de la tubería por una llave de agua, y se prepara una bebida caliente en una hornilla a gas. La joven se viste con un traje típico cusqueño (una falda de bayeta (lana) negra orlada con cintas y bordada con flores de brillantes colores; una blusa tejida y una chompa tejida con botones). Ella se trenza el cabello nitidamente frente al espejo, mirando en un primerísimo plano con serenidad profunda por unos instantes directamente al espectador. Luego se pone aretes y adornos en el cabello. La secuencia calma y metódica reta sutilmente prejuicios básicos

sobre las mujeres rurales, su higiene y su asumida condición de pobreza. En esta representación audiovisual, que parece diseñada casi como antítesis de Paisana Jacinta, la mujer vive en una casa sencilla, con un immaculado piso de piedra, muebles de madera, agua corriente, estufa a gas, plantas y flores en un jarrón. La rutina matutina que se exhibe es meticulosa y organizada.

La segunda parte del video es más directa y relevante en su intento de representar a la mujer indígena como perteneciente al mundo moderno contemporáneo, y no solamente al pasado. En el segundo 48, se detiene repentinamente la música de la guitarra andina. En el silencio, resuena un sonido digital inesperado que pareciera estar fuera de lugar. Hay una pausa cargada de expectativa. Con menos de doce segundos restantes del video, se revela que lo que timbra es: ¡el celular de la joven! La pantalla de teléfono celular aparece en primer plano y el sistema de identificación de llamadas anuncia que la llamada es de “Lucy”. La joven



Nuevas trenzas

responde al llamado con el toque experto de un botón en el celular Nokia azul, y avisa en tono alegre que ya sale al encuentro de su amiga. Luego, con sólo 3 segundos restantes en el cortometraje, una imagen estratégicamente impactante rompe aún más los prejuicios de la disparidad tecnológica al mostrar a la joven conectar unos audífonos al celular. Al colocarse el pequeño par de auriculares blancos en los oídos, se escucha instantáneamente una música diegética, una pista de folk rock andino que la protagonista escucha mientras prepara su mochila y guarda sus cuadernos de estudio. Para finalizar el cortometraje, la joven sale a la calle con su mochila a la espalda y anda llena de propósito por una empinada vereda de piedra, posiblemente a es-

tudiar, como sugiere la mochila con cuadernos. El final del video destaca en grandes palabras que “Las historias de las mujeres rurales de América Latina están cambiando” y exhorta al público a conocerlas en la página de internet de www.nuevastrenzas.org. El video ilustra la presencia de los pueblos indígenas en las redes de internet, al proporcionar la dirección cibernética del portal del proyecto investigativo y mediático sobre las mujeres rurales.

En términos del contenido del cortometraje *Nuevas trenzas 1*, el enfoque de la trama en el personaje de una joven rural urbanizada que responde al celular, escucha música por sus auriculares y se dirige autónomamente a estudiar sugiere la posibilidad de una nueva mirada hacia

las jóvenes andinas. El tema y mensaje explícito demuestran que hoy día las mujeres andinas pueden acceder a los servicios básicos, la educación, las tecnologías de la información y comunicación sin necesariamente perder contacto con su identidad étnica ni

sus raíces culturales tradicionales, indicadas por la vestimenta y su peinado. A nivel formal, la cinematografía está consciente de que en los discursos audiovisuales dominantes, las representaciones realistas de las mujeres indígenas tienden a estar asociadas a ideas de autenticidad ligadas a “algunos aspectos de las culturas indígenas — como la artesanía, la ropa, el idioma, la música y la danza—” que suelen aparecer en los videos etnográficos que ligan lo indígena con el pasado ancestral, glorioso pero decadente, de una nación a la que le cuesta definirse como pluriétnica (Navarro, 2012: 85). Al comienzo, la secuencia cotidiana con imágenes de vestimenta artesanal y sonido lírico de la guitarra andina responden a las convenciones sociales sobre la supuesta “au-

tenticidad” indígena. La primera parte del video construye conscientemente al mundo indígena —auditivamente con la música andina y visualmente con la vestimenta de bordados tradicionales— mediante elementos audiovisuales que marcan a la protagonista como indígena atada a lo que Navarro concibe como ese “lugar en el pasado que los imaginarios nacionales asignan” para los indígenas dentro del discurso mediático dominante (Navarro, 2012: 97).

El tropo de la llamada telefónica que interrumpe la acción se utiliza de manera creativa. El sonido digital de la llamada sorprende a la audiencia al romper de manera tajante con las limitantes nociones preconcebidas de la autenticidad indígena. Con el sonido y la imagen del celular, el mundo indígena entra de golpe al siglo XXI, cuestionando a la audiencia implícitamente, como si la protagonista le preguntara al espectador: “¿pensabas que no tenía un móvil?” y “¿por qué?” El acto alude indirectamente a la visión prejuiciada del analfabetismo tecnológico de la mujer indígena que sorprende a muchos espectadores no indígenas, incluso a los que no pensaban haber internalizado este tipo de prejuicio. De hecho, al enseñar este texto en mi curso introductorio de cine latinoamericano en West Chester University, universidad pública del estado de Pennsylvania, en Estados Unidos, cada semestre escucho la siguiente reacción: bocanadas sorprendidas y risas incómodas justo después del momento del “desengaño” en que la joven indígena de *Nuevas trenzas 1* responde al timbrado del celular. En la discusión del cortometraje, los estudiantes universitarios suelen admitir que no esperaban que una mujer indígena viviera en una casa moderna con agua y gas, ni que tuviera calzado y piso de piedra, y —sobre todo—, que no se esperaban que tuviera un teléfono celular. También les llama la atención que la protagonista escuche la música de su preferencia con auriculares y que salga de casa con una mochila de la marca estadounidense DC (“Define Convention”). Curiosamente, una vez mostré el corto a estudiantes de escuela primaria que visitaban la universidad, y estos no respondieron con la menor sorpresa al video, no

observaban nada “singular” y solo sus maestras se rieron sorprendidas en el momento clave de la llamada. Esto implica que es necesario haber internalizado la visión dominante sesgada sobre los pueblos indígenas durante muchos años para que funcione el elemento sorpresa en la pieza de video.

El mensaje explícito del cortometraje es que las jóvenes indígenas rurales de hoy día acceden a las tecnologías de la información como cualquier persona del siglo XXI. El mensaje implícito, que está quizá ligado al deseo de tener un efecto transformador sobre la audiencia, alude al error de asumir que las jóvenes indígenas de los Andes no usan las tecnologías modernas. El texto se dirige a una audiencia que se asume como potencialmente prejuiciada, para mostrarle sus prejuicios y exhortarla a superarlos, sustituyendo prejuicios basados en la ignorancia, por conocimientos interculturales al alcance de las tecnologías de la información que incluso permiten navegar por un universo audiovisual alternativo en busca de representaciones más justas de los pueblos indígenas. El video del colectivo *Nuevas trenzas* emplea una estética de la equidad para defender el derecho de la mujer joven indígena a existir en el presente y ocupar un espacio digno y legítimo en el discurso audiovisual latinoamericano del siglo XXI.

Más allá del espejo eurocéntrico: por una estética de la equidad

Presento aquí nuevos conceptos para comprender los discursos hegemónicos y los procesos de representación de los pueblos indígenas. Al examinar los elementos de la estética de la desigualdad y la estética de la equidad en cuatro textos mediáticos, visibilizo la manera en que se construyen los discursos contemporáneos sobre los pueblos indígenas. Los medios contemporáneos tienen el potencial de contribuir a la producción de un discurso más inclusivo al retar y hacer visibles las nociones culturales preconcebidas que legitiman un discurso colonial patriarcal de la inferioridad de la mujer indígena rural y superior-

ridad del hombre eurodescendiente urbano. El “uso intencionado de códigos descolonizadores” en el marco de “representaciones pre-existentes sobre el ser indígena” (Navarro, 2012: 97-98) tanto *Nuevas trenzas 1* como *Una estrella y dos cafés* generan una estética de la equidad que contribuye a crear un imaginario más justo sobre la mujer andina de hoy. Urge emplear una estética de la equidad para romper los esquemas del espejo eurocéntrico y deshacer las estructuras discursivas racistas sobre las mujeres indígenas y su uso de la tecnología. En los estudios de la paz, Galtung distingue entre la paz negativa (ausencia de guerra y violencia directa) y la paz positiva (integración armoniosa de la sociedad humana, sin violencias directa ni indirecta) (Grewal, 2003: 1). Los últimos dos textos mediáticos estudiados demuestran el potencial de elaborar un contenido y una forma audiovisuales más conscientes de la violencia de la estética de la desigualdad. Este ensayo propone la búsqueda de una estética de la equidad que haga reconocibles y vuelva obsoletas las estrategias de la estética de la desigualdad. Así se crearán discursos audiovisuales más justos que contribuyan a la justicia cognitiva y la paz positiva. Los textos mediáticos que empleen una estética de la equidad ayudarán a imaginar y posibilitar escenarios sociales más paritarios. Esto a su vez, contribuirá a cambiar los imaginarios coloniales estancados, para que paulatinamente se venzan las desventajas discursivas y brechas estructurales entrecruzadas que obstaculizan el empoderamiento de la mujer indígena contemporánea.

Bibliografía

- Acuña, Esteban (2017). “¿Por qué sancionaron a ‘El Wasap de JB’ con una multa de más de S/40 mil?” Perú 21. Publicado 24-07. Disponible en <http://peru21.pe/espectaculos/wasap-jb-sancionan-programa-multa-mas-40-mil-soles-infringir-horario-familiar-2290604> Consultado 29-07-2017.
- Agüero, Aileen y Mariana Barreto (2012). “El nuevo perfil de las mujeres rurales jóvenes en el Perú”. *Nuevas Trenzas Informa*. Núm. 3. IEP, 4 págs. Disponible en <http://disde.minedu.gob.pe/handle/123456789/1573> Consultado 29-07-2017.
- Águila, Alicia del (2015). *Estudio sobre la situación laboral de las mujeres indígenas en el Perú*. Lima: Oficina de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) para los Países Andinos, 111 págs.
- Alfaro Rotondo, Santiago (2011). “Los medios de comunicación y el racismo persistente”. *Pobreza, desigualdad y desarrollo en el Perú*. OXFAM: Informe Perú 2010-2011. Lima: OXFAM, págs. 116-125. Disponible en <http://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Informe%20Peru%202010-2011%20Pobreza%2C%20desigualdad%20y%20desarrollo%20en%20el%20Peru.pdf> Consultado 29-07-2017.
- Alia, Valerie (2010). *The New Media Nation Indigenous Peoples and Global Communication*. New York: Berghahn Books, 270 págs.
- Asensio, Raúl H. y Carolina Trivelli, Ed. (2014). *La revolución silenciosa: Mujeres rurales jóvenes y sistemas de género en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 424 págs.
- Barreto, Mariana y García, Andrea (2013) *Control y trasgresión. El uso, apropiación e impacto de las TIC por las mujeres rurales jóvenes en el Perú. Documento de Trabajo; 199*. Serie Programa Nuevas Trenzas, 7. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 47 págs. Disponible en <http://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/25> Consultado 29-07-2017.
- Barnard, Rita (2000). “Contesting Beauty.” *Senses of culture: South African culture studies*. Sarah Nuttall y Cheryl-Ann Michael, Ed. Oxford: Oxford University Press, págs. 344-362.
- Belausteguigoitia, Marisa (2006) “On line, off line and in line: The Zapatista rebellion and the use of technology by Indian women”. En Kyra Landzelius, Ed. *Native on the net: Indigenous and diasporic peoples in the virtual*

- age. London-New York: Routledge, págs. 97-111.
- Belletich, Gianfranco (2014) "Vergüenza de que la ONU se tenga que ocupar de 'La Paisana Jacinta' (y nos llame la atención)" *Espacio360*. Disponible en <http://espacio360.pe/noticia/actualidad/triste-que-la-onu-se-tenga-que-ocupar-de-la-paisana-jacinta-y-que-nos-llamen-la-atencion-d8cd-user9-date2014-08-18-actualidad> Consultado 19-8-2014.
- Berger, John (1973). *Ways of seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation y Penguin Books, 155 págs.
- Bourdieu, Pierre (1997) *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Thomas Kauf, Trad. Barcelona: Anagrama, 225 págs.
- Cinencuentro (2011). *Claudia Llosa*. Disponible en <http://www.cinencuentro.com/claudia-llosa/> Consultado 29-07-2017.
- Comisión De La Verdad Y Reconciliación (CVR) (2004). *Hatun willakuy: versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 506 págs.
- Consejo Consultativo de Radio y Televisión-CONCORTV (2015). *Estudio cuantitativo sobre consumo televisivo y radial en niños, niñas y adolescentes*. Arequipa: CONCORTV, 56 págs. Disponible en <http://www.concortv.gob.pe/file/2015/presentaciones/miriam-larco-arequipa.pdf> Consultado 29-07-2017.
- Corona Berkin, Sara y Rozenn Le Mûr (2017). "Racismo en la imagen de los indígenas en los libros de texto gratuitos (2012-2015)" *Comunicación y Sociedad* 28, págs. 11-33. Disponible en <http://www.comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/download/5419/5659> Consultado 29-07-2017.
- Correo, Redacción del (2016). "La Paisana Jacinta: niño lo imita a la perfección en Los Reyes del Playback". *DiarioCorreo.pe* 3-7-2016. Disponible en <http://diariocorreo.pe/espectaculos/la-paisana-jacinta-nino-lo-imita-a-la-perfeccion-en-los-reyes-del-playback-video-658606/> Consultado 29-07-2017.
- Defensoría del Pueblo (2015). "¿Sabemos cuánta población indígena hay en el Perú?" *Blog de la Defensoría del Pueblo*. Disponible en <http://www.defensoria.gob.pe/blog/sabemos-cuanta-poblacion-indigena-hay-en-el-peru/> Consultado 29-07-2017.
- Duncan, Dean W. "Nanook of the North" *Current. The Criterion Collection*. Disponible en <https://www.criterion.com/current/posts/42-nanook-of-the-north> Consultado 29-07-2017.
- Dyson, Laurel Evelyn, Max Hendriks y Stephen Grant, Ed. (2007). *Information Technology and Indigenous People*. Hershey, PA: Information Science Pub., 346 págs.
- (2016). *Indigenous People and Mobile Technologies*. New York-London: Routledge, 326 págs.
- Emberley, Julia (2007) *Defamiliarizing the Aboriginal: Cultural Practices and Decolonization in Canada*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 320 págs.
- Escobar, Arturo (2000). "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?" En Edgardo Lander, Ed. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, págs. 68-87.
- Galtung, Johan (1990). "Cultural Violence" *Journal of Peace Research* 27.3, págs. 291-305.
- García, María Elena (2008). *Desafíos de la interculturalidad: educación, desarrollo e identidades indígenas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 303 págs.
- Giroux, Henry A. (2003). "Spectacles of Race and Pedagogies of Denial: Anti-Black Racist Pedagogy Under the Reign of Neoliberalism" *Communication Education* vol. 52 núm. 3-4, págs. 191-211.
- Grewal, Baljit Singh (2003). "Johan Galtung: Positive and negative". Sin publicar. Disponible

- en https://www.academia.edu/744030/Johan_Galtung_Positive_and_Negative_Peace Consultado 29-07-2017.
- Gutiérrez Cham, Gerardo (2004). "Estigmatización y racismo en la representación de indígenas en la prensa tapatía (principios del siglo XX)". En Mónica Cejas, Ed. *Leer y pensar el racismo*. México: Universidad de Guadalajara/Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 75-101.
- Guzmán Zamora, Franklin (2017). *Medios de comunicación y representación de conflictos étnico-sociales en Perú: análisis crítico del discurso periodístico televisivo sobre el conflicto amazónico el "Baguazo"*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 590 págs. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/402572> Consultado 29-07-2017.
- Hall, Stuart (1997). "The spectacle of the 'other'". En Stuart Hall, Ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London-Thousand Oaks, California: Sage-Open University, págs. 223-290.
- Harris, Jerry (2015). "Globalization, technology and the transnational capitalist class". *Fore-sight*, vol. 17.2, págs. 194-207.
- Hernández Castillo, R. Aída (2010). "Indigeneity as a Field of Power: Multiculturalism and Indigenous Identities in Political Struggle." En Margaret Wetherell y Chandra Talpade Mohanty, Ed. *The Sage Handbook of Identities*. London: Sage, págs. 379-451.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) (2015). *Estadísticas de las Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares*. Disponible en https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/informe-tecnico_tecnologias-informacion-oct-nov-dic2014.pdf Consultado 29-07-2017.
- (2017). *Estadísticas de las Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares*. Disponible en https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/02-informe-tecnico-n02_tecnologias-de-informacion-ene-feb-mar2017.pdf Consultado 29-07-2017.
- Jacobs, Derek (2015). "The Basics of Film Aesthetics" *Plot and Theme. Reviews and Essays on Film*. Disponible en <https://plotandtheme.com/2015/04/24/the-basics-of-film-aesthetics/> Consultado 29-07-2017.
- Landzelius, Kyra, Ed. (2006). *Native on the Net: Indigenous and Diasporic Peoples in the Virtual Age*. London-New York: Routledge, 338 págs.
- Lauretis, Teresa de (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 168 págs.
- Leguizamón, Corina (2014). "La mirada y la representación de los Pueblos Indígenas en los medios de comunicación". *TierraViva.org.py*. Disponible en <http://www.tierraviva.org.py/wp-content/uploads/2014/06/Documento-completo.pdf> Consultado 29-07-2017.
- Mohanty, Chandra Talpade (2013). "Transnational Feminist Crossings: On Neoliberalism and Radical Critique." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38(4), págs 967-991.
- Montalvo Cárdenas, Jim. "La programación en horario familiar. Análisis, propuestas y alternativas" *CONCORTV*. Disponible en <http://www.concortv.gob.pe/wp-content/uploads/2016/09/Presentacion-Jim-Montalvo.pdf> Consultado 29-07-2017.
- Naciones Unidas (2008). "Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas", 19 págs. Disponible en http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf Consultado 29-07-2017.
- Navarro Smith, Alejandra (2012). "Representación y antropología visual: videos y construcción de significados sobre lo cucapá" *Revista Chilena de Antropología Visual* 20: 79-105. Disponible en <http://www.rchav.cl/img20/imprimir/navarro.pdf> Consultado 29-07-2017.
- (2007). "Los indígenas no hablan 'bien'. Defensores comunitarios, ciudadanía étnica y

- retos ante el racismo estructural en México” *Culturales*, vol. III, núm. 5, págs. 105-134. Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, México. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69430505> Consultado 29-07-2017.
- Pacheco Medrano, Karina (2012). *Racismo, discriminación y exclusión en el Cusco: Tareas pendientes, retos urgentes*. Cusco: Centro Guaman Poma de Ayala, 156 págs. Disponible en <http://www.guamanpoma.org/blog/wp-content/uploads/2012/05/Racismo-Discriminaci%C3%B3n-y-Exclusi%C3%B3n-en-el-Cusco-2012.pdf> Consultado 29-07-2017.
- Palermo, Zulma (2010). “Una violencia invisible: la ‘colonialidad del saber’”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*. núm. 38, págs. 79-88.
- Pagán-Teitelbaum, Iliana (2015). “Distorsión en los Andes: violencia cultural y exclusión en el cine contemporáneo.” En Ed. Julio Noriega and Javier Julián Morales Mena. *Cine andino: estudios y testimonios*. Galesburg, IL and Lima: Knox College P-UNMSM-Pakarina Ediciones, 380 págs.
- Pérez Álvarez, Pablo (2014). “Perú, un país racista contra sí mismo: ‘Es una forma de blanquearse’”. *ElDiario.es*. Disponible en http://www.eldiario.es/desalambre/Peru-pais-racista-mismo_0_254775486.html Consultado 29-07-2017.
- (2015). “Perú: Racismo interiorizado” *Proceso.com.mx* Disponible en <http://www.proceso.com.mx/392600/peru-racismo-interiorizado> Consultado 29-07-2017.
- Popular, El (2016). “Los Reyes del Playback: niño ganó reality tras imitar a *La Paisana Jacinta*”. *ElPopular.pe* 6-3-2016. Disponible en <http://www.elpopular.pe/espectaculos/2016-03-06-los-reyes-del-playback-nino-gano-reality-tras-imitar-la-paisana-jacinta-video> Consultado 29-07-2017.
- Prins, Harald E. L. (2004). *Companion to the Anthropology of American Indians*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 567 págs.
- Quijano, Aníbal (2000a). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En Edgardo Lander, Ed. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO, 248 págs.
- (2000b). “Power, Eurocentrism, and Latin America” *Nepantla: Views from South* 1.3, págs. 533-580.
- Rizzo, Michael (2014). *The Art Direction Handbook for Film*. Abingdon, UK: Focal Press, 544 págs.
- Rothman, William (1997). *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 218 págs.
- Said, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 380 págs.
- Salazar, Juan Francisco (2007). “Indigenous Peoples and the Cultural Construction of Information and Communication Technology (ICT) in Latin America”. En Laurel Evelyn Dyson, Max Hendriks, Stephen Grant, Ed. *Information technology and indigenous people*. Hershey, PA: Information Science Pub., 346 págs.
- y Amalia Cordova (2008). “Imperfect Media and the Politics of Indulgence Video in Latin America” En Pamela Wilson y Michelle Stewart, Ed. *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durhamh: Duke UP, págs. 39-57.
- Saura Sánchez, José (2008). “El discurso mediático y sus consecuencias para la interculturalidad” *Discurso & Sociedad*, 2.4, págs. 816-838.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Trad. Ignacio Rodríguez Sánchez. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 368 págs.
- Sousa Santos, Boaventura (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (Encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO, 108 págs. Disponible

en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100825032342/critica.pdf> Consultado 29-07-2017.

Stavenhagen, Rodolfo (2007). "Sobre la situación de los derechos humanos y libertades fundamentales de los indígenas." *Medios de comunicación y pueblos indígenas: abrir comunicación para escuchar diferentes voces*. México: Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (OACDH), Naciones Unidas, 56 págs.

Trivelli, Carolina (2014). *La revolución silenciosa: mujeres rurales jóvenes y sistemas de género en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 424 págs.

Van Leeuwen, Theo. (2008). *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis*. New York: Oxford University Press, 172 págs.

Vilches, Lorenzo (2011). "Análisis textual del audiovisual". *La investigación en comunicación: métodos y técnicas en la era digital*. Ed. Vilches, Lorenzo; Río, Olga del; Simelio, Nuria; Soler, Pere; Velázquez, Teresa. Barcelona: Gedisa, págs. 266-276.

Waisbord, Silvio (2013). "Media Policies and the Blindspots of Media Globalization: Insights from Latin America" *Media Culture Society*. vol. 35 no. 1, págs. 132-138.

Wilson, Pamela y Michelle Stewart, Ed. (2008). *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durhamh: Duke UP, 376 págs.

trenzas Consultado 29-07-2017.

--,Coord. *Nuevas trenzas 1*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP) y Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola (FIDA), Prod. (2011). 1 min. Disponible en https://youtu.be/E6oV_y1MpQI Consultado 29-07-2017.

"El celular de la Paisana Jacinta" *La paisana Jacinta*. Capítulo 7. Latina-Canal 2. Benavides, Jorge, Dir. (2014a) Transmitido 29-12-2014. 38 min. Disponible en <https://youtu.be/69FznBkZmxs> Consultado 29-07-2017.

-- "Jacinta y el celular" *La paisana Jacinta*. Capítulo 116. Latina-Canal 2. 28 min. (2014b). Disponible en <https://youtu.be/v6LLOYgmfa8> Consultado 29-07-2017.

-- "La Paisana Jacinta aprende a whatsapp" *La paisana Jacinta*. Capítulo 2. Latina-Canal 2. Transmitido 11-03-2014. 38 min. (2014c). Disponible en <https://youtu.be/QWfj4TjvHqQ> Consultado 29-07-2017.

-- "La Paisana Jacinta se sumerge en el mundo de las cabinas de Internet" Capítulo 55. Latina-Canal 2. (2014d). Transmitido 26-05-2014. 44 min. Disponible en <https://youtu.be/W32O3jUtTn8> Consultado 29-07-2017.

-- "Jacinta y el Internet" Capítulo 192. Latina-Canal 2. (2014e). 30 min. Disponible en <https://youtu.be/GE1LZKN4kvU> Consultado 29-07-2017.

Una estrella y dos cafés. Lecchi, Alberto, Dir. Argentina. Zarlec Producciones S.A. y Huinca Cine S.A., Prod. (2005). 85 min.

Filmografía

Madeinusa. Llosa, Claudia, Dir. Perú-España. DVD. Cameo, Prod. (2007). 100 min.

Nanook of the North. A Story Of Life and Love in the Actual Arctic. Flaherty, Robert J. (1922). Criterion Collection DVD 33 (1998, Pathè, Prod.). 79 min.

Serie Programa *Nuevas trenzas*. Asensio, Raúl H., Coord. Instituto de Estudios Peruanos (IEP) y Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola (FIDA), Prod. (2011-2013). Disponible en <https://www.youtube.com/user/nuevas->

Ficha de autor

Iliana Pagán-Teitelbaum

La Dra. Iliana Pagán-Teitelbaum es profesora de cine latinoamericano en el Departamento de Lenguas y Culturas de West Chester University of Pennsylvania. Realizó el Doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en Harvard University y obtuvo una beca postdoctoral Mellon en University of Pennsylvania. Su principal línea de investigación son los estudios de la violencia, conceptos éticos de ciudadanía global, representación mediática de los pueblos indígenas y cine latinoamericano. Su institución de adscripción laboral es University of Pennsylvania. El título de su última publicación es “Distorsión en los Andes: violencia cultural y exclusión en el cine contemporáneo.” *Cine andino: estudios y testimonios*. Ed. Julio Noriega and Javier Julián Morales Mena. Galesburg, IL and Lima: Knox College P-UNMSM-Pakarina Ediciones, 2015.

Narración, estilo e intertextualidad en el *neonoir* moderno: el caso de *Invasión* (Hugo Santiago, Argentina, 1969, 125 min)

Álvaro A. Fernández

Universidad de Guadalajara, México

RESUMEN:

En este ensayo realizo un análisis narrativo, estilístico y de intertextualidad en el caso de la película *Invasión* de Hugo Santiago (1969). Me permito especular sobre un posible diálogo que la película entabla con otros textos, y cuyo tejido forman una suerte de *neonoir* moderno inscrito en lo que podríamos llamar “narrativas de resistencia”, percibido desde la categoría de género y de estilo centrado en el tema de la amenaza. La intención es esbozar hipótesis para intentar conocer cómo Hugo Santiago pudo haber realizado ese ejercicio de reconstrucción e intertextualidad de modelos genéricos a través de la iconografía, la narración y el estilo en función de la historia de una ciudad amenazada ¿Qué tratamiento retórico da a esa amenaza?, ¿cómo concibe su propia narrativa de resistencia?

PALABRAS CLAVES: *Neonoir*, Narrativas de resistencia, Estilo, Intertextualidad, *Invasión*.

ABSTRACT:

*In this trial, I perform a narrative analysis, stylistic and intertextuality in the case of Hugo Santiago's movie *Invasión* (1969), I allow my self to speculate of the possible dialogue that the movie start a conversation whit other texts, whose relationships build a kind of modern neonoir in what it can be called "Resistance narratives", perceived from the category of gender and style centered on the threat theme. The intention is to sketch out the hypothesis to get to know how Hugo Santiago was able to accomplish a practice of reconstruction and intertextuality of the generic models through iconography, narration and the style in function of the threatened city story. What kind of rhetorical treatment gives to that threat? Who conceive his own narrative of resistance?*

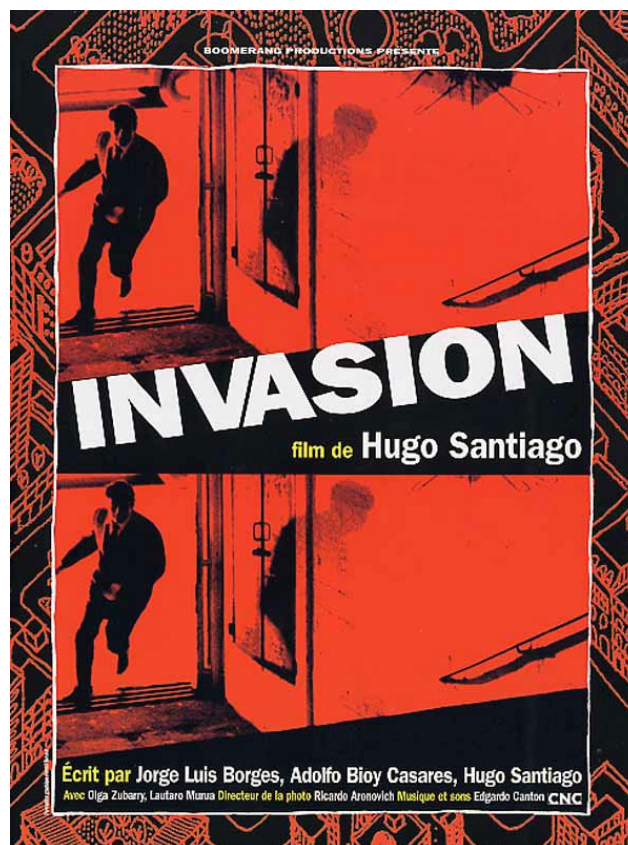
KEY WORDS: *Neonoir*, Resistance narratives, Style, Intertextuality, *Invasión*

El cine negro o *film noir* ha impregnado el imaginario contemporáneo y tocado fibras nostálgicas desde su supuesta desaparición en los años cincuenta. Prematuramente surgió una extendida fascinación por aquel cine poco atendido por los grandes estudios que no veían en estas producciones la corriente más creativa de Hollywood.

El reconocimiento de esta corriente creada paralelamente al gran cine clásico de corte burgués, llegó de inmediato con las películas y los escritos de Jean Luc Godard -entre muchos otros autores-, y una década después con Paul Schrader que ya estaba escribiendo su influyente artículo titulado “Apuntes sobre el film noir” y que publicaría en la revista *Film Comment* en 1972. Fue poco antes de que Roman Polanski realizara *Chinatown* (Estados Unidos, 1974) con los elementos clásicos del *noir* en el seno del Nuevo Hollywood, y poco después de que Hugo Santiago produjera en Argentina *Invasión* (1969) con la sensibilidad del cine moderno.

Invasión fue el fruto de una reunión que tuvo el director con Borges y Bioy Casares tras una estancia en París de 10 años. El objetivo era presentarles la idea sobre una ciudad sitiada y un puñado de hombres en resistencia. Pidió a los escritores que realizaran el argumento y ellos aceptaron, aunque Bioy Casares pronto se ausentó para hacer una estancia en Europa. Junto con el director, Borges continuó elaborando el guión, y a sus inquietudes personales sumó las preocupaciones estéticas -que bien conocía- de su amigo escritor.

En 1969 nació *Invasión* que no pudo verse en circuitos comerciales desde su producción, y fue prohibida en televisión durante la dictadura militar. En el film, Don Porfirio (Juan Carlos Paz) lidera a dos grupos rebeldes desconocidos entre sí: uno de jóvenes que se capacitan con tácticas, entrenamiento en armas y defensa personal, y otro de veteranos cuyo código de valores está regido por la valentía, la lealtad, y la amistad, pues “La amistad es una pasión, un tanto más lúcida que el amor” -dice Lebendiger (Daniel Fernández), uno de los personajes. De esta manera,



luchan contra una extraña y paulatina invasión de seres desconocidos a la ciudad de Aquilea -que no es otra que “nuestro Buenos Aires mítico”, anota el director.¹ La historia se compone de microrrelatos en los que vemos cómo, a manera de un juego de ajedrez, los veteranos se entregan uno a uno a la muerte sin épica de por medio. A decir de Borges, es “La leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes, los cuales lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita”.

Neonoir

Pensamos en *Invasión* como un *neonoir* prematuro, si se quiere un *neonoir* moderno.² El *neo-*

1. Hilbert, E. Entrevista vía Skype con Hugo Santiago, en el contexto del Ciclo de cine de ficción arquitectónico que programó en el Espacio A+A del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU). El ciclo titulado “La trama auxiliar” tenía como película principal *Invasión* en YouTube. Revisado el 10 de marzo de 2015.

2. El tema lo abordé desde un contexto posmoderno en: Fernando Reyes, A. (2012). “La antena. Contranarrativa, reconstrucción y nostalgia en el neonoir argentino”. En Satarain, M.

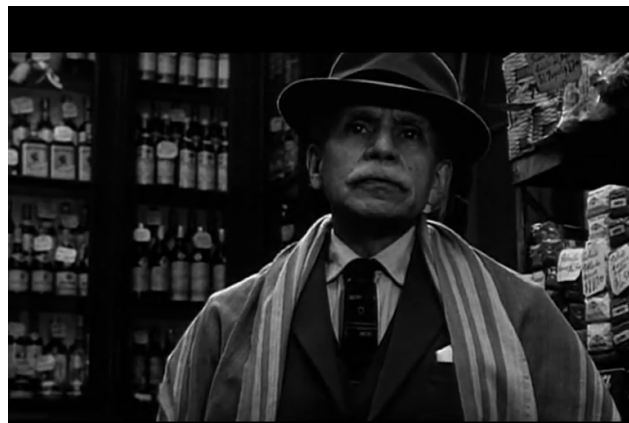
noir puede ser entendido como “cualquier film realizado después del periodo [...] clásico, que contiene los temas *noir* y la sensibilidad *noir*”. Más allá de la simple definición de periodo, lo que me parece significativo es que se basa en una mirada retroactiva y sin la censura de épocas pasadas –como indica Mark Conrad y Andrew Spice (2009) en sus estudios para *The Philosophy of Neo-Noir-*; estas cintas intensifican las características del existencialismo, recuperan el sentimiento de alienación propia de esta postura filosófica, seguida de la ansiedad, el pesimismo, la ambivalencia moral, la desorientación, y una resistencia a la opresión.

El *neonoir* resalta la nostalgia de estilos de antaño en sus narrativas incorporando formas y figuras contemporáneas que, en términos extradiegéticos, hablan de un campo social y de sensibilidad (Denzin, 1991, p. XI). Delphine Letort (2010) indica que “es una producción metagenérica, una expresión de un nuevo modo de pensar donde emerge una ruptura ideológica entre pasado y presente” (p. 194, 198). Por su parte Richard Gilmore (2009) argumenta que funciona como una contranarrativa que hace frente a las narrativas burguesas, es decir, mantiene en estado de tensión al espectador mientras mueve las referencias filosóficas.

Narrativas de resistencia

Estas narrativas permiten hacer a cada realizador su lectura del film *noir* y prolonga la interpretación de los géneros y estilos en clave personal, para crear su propia estética y discurso de resistencia. Podemos entender a *Invasión* como parte de las contranarrativas pero también, como narrativa de resistencia, subcategoría que consideramos está regida, desde un nivel temático: el de la resistencia a la opresión que caracteriza a las contranarrativas, y por un tipo de historias cuyos conflictos tratan sobre grupos amenazados que hacen frente a regímenes opresivos,

(ed.), *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*, págs. 31-51. Buenos Aires: Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.





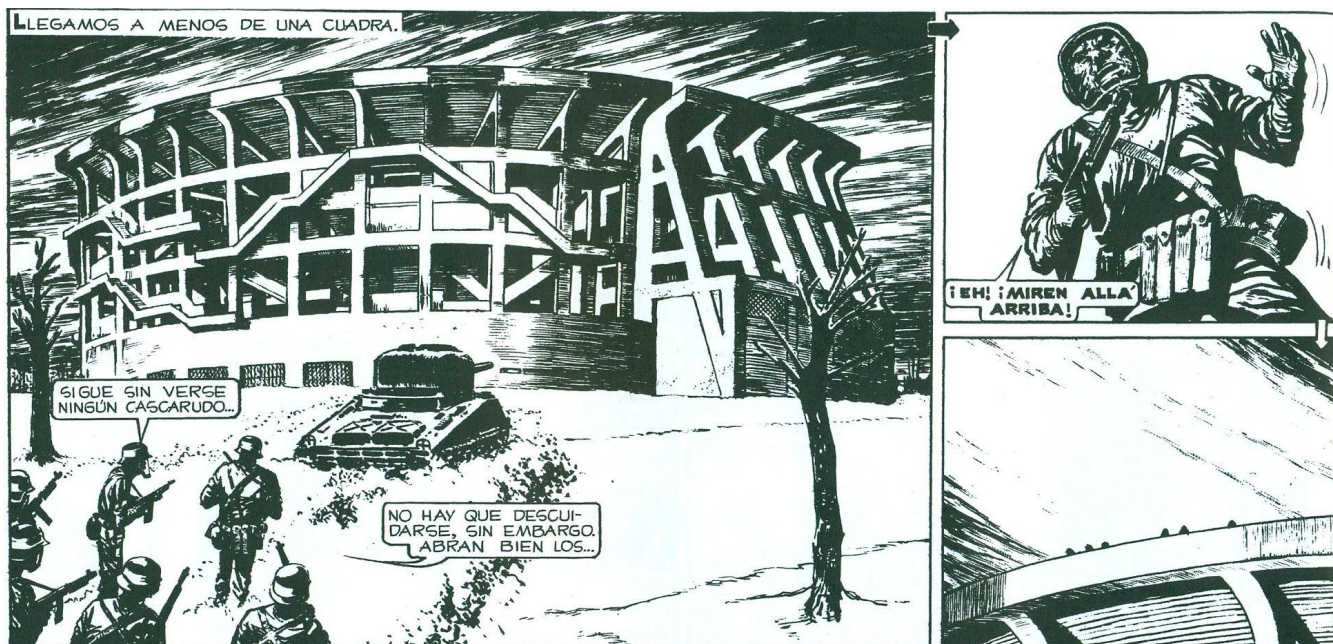
invasiones o acontecimientos naturales o sobrenaturales que impliquen un enfrentamiento con grupos humanos. El caso de algunas producciones apegadas al *mainstream* como las argentinas **Fase 7** (Nicolás Goldbart, 2011) y **La sonámbula** (Fernando Spiner, 1998), u otras centradas en los perímetros de la autoría y lo experimental como **La antena** (Esteban Sapir, 2007) o **Invasión** que, desde un nivel formal, contribuyen con la ruptura de estructuras y recuperación de estilos que ponen en crisis a la vez que renuevan la convención.

Entonces, más allá del nivel temático, también concebimos a **Invasión** como un contra-discurso que de igual manera mantiene un sistema formal subversivo con formas de expresión propias para mover las referencias morales y filosóficas del espectador, es decir, una de esas películas con dimensión estética distinta. En general, son ejercicios subversivos desde un punto

de vista estético además de temático.

Desde esa perspectiva nos preguntamos: ¿Cómo realiza Hugo Santiago ese ejercicio de reconstrucción e intertextualidad de modelos genéricos a través de la iconografía, la narración y el estilo en función de la historia de una ciudad amenazada? ¿qué tratamiento retórico da a esa amenaza? ¿cómo concibe su propia narrativa de resistencia?

Para ilustrar lo anterior, nos detendremos en tres secuencias en las que se muestra ese ejercicio de reconstrucción desde los textos con los que dialoga la película. Si bien, la multicitada Julia Kristeva (1978) que ha teorizado sobre la intertextualidad a raíz del concepto de dialogismo propuesto por Bakhtin, ha escrito en términos generales que la intertextualidad se basa en citas que forman los textos y que son anónimas e ilocalizables, inconscientes o automáticas; así también, acordamos con Gerard



Genette (1989) que hay citas conscientes que son literales compuestas por la “cita” o bien por “el plagio”, y no literales como la “alusión” que funciona más como un homenaje. No sabemos a ciencia cierta si Hugo Santiago acude a la cita consciente o inconsciente. Pero dentro de todos los microrrelatos de la cinta, y desde nuestro ejercicio de especulación, hemos elegido dos alusiones directas al *noir* clásico y al moderno para resaltar el estilo, además de mostrar otras estrategias narrativas para informar y emocionar al espectador, violando y a la vez recurriendo a los cánones de la tradición del cine a la vez que se recuperan tradiciones culturales propias.

Intertextualidad

Se ha dicho que cada *neonoir* procede de la escritura de una historia mítica. *Invasión* es una película de alusión que habla de un tiempo y un espacio mítico llamado Aquilea. Fue dotada de un extrañamiento que tendía puentes entre lo fantástico borgeano y el policiaco clásico; se alejó del realismo acostumbrado en el cine argentino, y -como indican críticos³ - se nutrió del *film noir*, del *western*, de la ciencia ficción, de la serie B, pero también de la vanguardia europea de los años sesenta. Más que al cine militante o los nuevos cines latinoamericanos que le eran contemporáneos, se acercó al estilo de la *Nouvelle vague* conjugando estrategias expresivas y retóricas propias con el imaginario porteño. En todo caso, un ejercicio de intertextualidad y de exposición de síntomas sociales.

En relación a la intertextualidad, *Invasión* tiene una enorme deuda con *El Eternauta*, novela gráfica clásica publicada justamente en 1957 -un año antes de que culmine la Revolución Li-

3. Por ejemplo, véase la crítica en: Zevallos Bueno, C. (1 de febrero de 2011) “*Invasión* (1969), de Hugo Santiago”. [Entrada de blog] Revisado el 20 de febrero de 2015, en: <http://audiovisionczb.blogspot.mx/2011/02/invasion-1969-de-hugo-santiago.html>

bertadora,⁴ la cual trata sobre una invasión alié-
nígena a Buenos Aires, mientras es defendida
por sobrevivientes civiles y militares. Además ha
inspirado a otras películas preocupadas por una
problemática social en el espacio emblemático
de Buenos Aires⁵. Por lo menos volvamos a ci-
tar *La Antena*, *La Sonámbula*, *Fase 7* y *Moebius*
(Gustavo Mosquera, 1996). Si bien la novela grá-
fica es fuente de inspiración de *Invasión*, la cual
contiene una serie de citas directas: diálogos, si-
tuaciones y espacios simbólicos aludidos en *El*
Eternauta, también -como menciono- goza de
un estrecho diálogo con el *noir* clásico y la *Nou-
velle vague*, que es lo que nos interesa resaltar.

En tanto narrativa de resistencia, *Inva-
sión* hace lo suyo, o lo que la distancia tempo-
ral del *noir* clásico le permite. Sus políticas de
representación también involucran la memoria
reciente y un halo de nostalgia tanto en el tema,
en su estilo, como en sus agentes narrativos que
unen microrrelatos a través de elipsis -recurso
que abunda en *Invasión*-, agentes que no sólo
se integran en los personajes sino en elementos
culturales propios como la música tradicional ex-
tradiegética y diegética de tango y milonga que
ofrece un tono y un ritmo. La música remarca el
estilo, pero también, funciona en ocasiones -he
aquí la peculiaridad- como estrategia narrativa
para ofrecer información.

Se aprecia en una secuencia central que
funge como agente narrativo, donde el Doctor
canta la “Milonga de Manuel Flores”, en honor
a la memoria de aquel grupo de hombres “que
acaso no son héroes”, que miran fuera de campo
al trovador y disfrutaban el último rito de amistad.
La canción expone por medio del *flash back* lo
que fueron y lo que pronto serán: un puñado de
muertos.

Así anticipa: “Para nosotros la fiebre. Y el

4. Movimiento militar que derrocó a Perón en 1955 y que llama a elecciones vigiladas por las fuerzas armadas en 1958.

5. *El Eternauta* ha tenido varias ediciones, y formó parte de La biblioteca argentina, serie clásicos coordinadas por El Clarín; además, por gestión del Ministerio de Educación tiene su lugar en las bibliotecas y escuelas públicas. Ha sido la única novela gráfica en recibir tales honores Carlos Trillo, “Las muchas lecturas de un clásico”, en Oesterdheld, H.G. y Solano López F. (2010). *El Eternauta*. Barcelona: Norma.



(Continúa)



Narrativa que nulifica el suspenso.

sudor de la agonía. Y para mí, 4 balas, cuando esté clareando el día. Manuel Flores va a morir, eso es moneda corriente. Morir es una costumbre que sabe tener la gente. Mañana vendrá la bala, y con la bala el olvido [...]”. Aquí, paradójicamente, el cantante hace spoiler al minuto 30, acción prohibida en el cine clásico. Anuncia la muerte de Manuel Flores, la suya y de otros, así el destinado fracaso de su misión y el olvido que les espera. Su narración omnisciente, a través de la triste poesía y del montaje moderno, elimina el suspenso ahora suplido por la nostalgia.

El sentimiento moderno vence a la emoción clásica, es decir, las estrategias narrativas no actúan en función de un suspenso clásico donde se anuncia la amenaza del héroe y la resolución entre dos posibilidades opuestas, mientras el espectador espera saber si vivirán y lograrán acabar con el camión que lleva una importante carga, o bien morirán en el intento. Por el contrario, lo que se anuncia es la fatalidad y el fracaso, la nostalgia por lo que fue y lo que pudo haber sido.

Una serie de alusiones y de violaciones a la tradición del *noir* clásico aparecen constantemente. Por citar un par de ejemplos, la transgresión a los lugares comunes de ciertos temas, los personajes tipo y las secuencias tipo -o lo que llaman series de generación profunda-, vemos que la película elude la fuerte carga erótica y el secreto no se representa en la glamorosa mujer fatal con su juego de mentira-verdad y seducción para obtener beneficio propio; en *Invasión* el secreto se presenta entre la estable pareja de los coprotagonistas. Al respecto el espectador goza de conocimiento ilimitado, sabe que ambos pertenecen a dos tipos de resistencia liderados por Don Porfirio: el de los veteranos guiado por Herrera (Lautaro Murúa) y el de los jóvenes del sur que Irene (Olga Zubarry) representa. Volviendo al erotismo, pongamos acento en que, a diferencia del *noir* basado en el arquetipo de la mujer fatal, aquí no cobra protagonismo a lo largo de la narración, apenas se proyecta a través de mujeres hermosas que visitan los bares y son seducidas por el mujeriego Lebendiger, quien es

al final encantado por una mujer y llevado a los invasores que le dan muerte. De igual manera, se ofrece únicamente a través de un espejo que muestra desnuda a Irene a quien mira o espía brevemente Herrera, también antes de enfrentar su muerte y demostrar que los hombres de la resistencia son valientes. Esta es la efímera relación entre el *Eros* y el *Thanatos* en *Invasión*, pilares fundamentales del *noir* clásico que se mantienen en el global de la narración.

Por otra parte, tenemos el tema del móvil que estructura la dramática. El plan maestro que organiza el gran golpe o el robo perfecto de los antihéroes malhechores y amorales del *noir* que buscan salir de la opresión económica y social a través del crimen, es suplido por el anuncio del ataque a los invasores, cuyo más profundo sentido es la asunción del mártir y no un futuro de gloria que ofrecerá el botín. La organización de la banda no es criminal, sino de sujetos subversivos con un sentido moral.

Pero la condición híbrida toma prestado algo de la iconografía, de la imagen y de la poética visual del expresionismo alemán vía el *noir* clásico; aunque habrá que acentuar que acude al estilo de montaje visual y sonoro moderno, sobre todo –como decíamos– de la *Novelle Vague*.

Podemos verlo en la secuencia que prepara la entrada del grupo de Don Porfirio a la finca donde los invasores guardan las armas y el camión. Tras concluir la nostálgica canción del Doctor, cinco personajes caminan hacia su misión de derecha a izquierda del cuadro entre un juego de luces y sombras, figuras diagonales y horizontales que seccionan el plano estable y descriptivo; el sonido diegético semeja un opresivo diapasón -como en casi toda la película-, una atmósfera muy *noir* que cede paso a la sensación de extrañamiento propio del cine fantástico. Después cierra con acordes de tango.

Ahí aparece el gesto moderno con el corte a Herrera que camina de frente a la cámara mientras rompe el eje y el *dolly in* acelera la cercanía con el espectador, corta a un detalle de las manos de otro personaje que se acerca a la cámara jugando con una “cadenita”. La ruptura de



Estilo moderno e iconografía noir.

la gramática clásica genera un efecto de *shock* en el espectador: dos personajes, dos desplazamientos y movimientos inconexos que cambian con la siguiente ruptura del eje -otra regla inviolable en el clásico- que en *dolly out* ahora retrata tres cuartos de espaldas a un personaje que se aleja de la cámara; finalmente un *travelling* lateral estabiliza el plano general que regresa a la memoria del espectador la iconografía *noir*.

Ese gesto moderno con el montaje sincopado remarca el sentido de ruptura de los años sesenta que sacude al espectador para sacarlo de su pasividad y exigirle mayor competencia. Una respuesta estética a una nueva moral que remite al estilo de *Sin aliento* de Godard (1959) y sobre todo de *Alphaville* (1965) que años atrás abanderaban la modernidad cinematográfica y le ponía mayúsculas a la figura del autor. Simplemente recuérdese alguna secuencia tomada casi al azar como en la que Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) de *Sin aliento* asesina a un policía, y es resuelta con imágenes fragmentadas por un montaje arrítmico, no transparente y de tono onírico.

Por otra parte, es importante acentuar la “amenaza” como una categoría dramática que envuelve el conflicto central en las narrativas de resistencia. Puesto que hemos hablado del estilo, el tono y la narración que nos anticipa el destino fatal que espera a los personajes comparado con un estilo moderno, ahora veremos desde el dialogismo con el *noir* clásico: ¿Qué recursos retóricos utilizan dos secuencias similares en distintas películas, para representar la amenaza externa? ¿qué resultados morales ofrece cada resolución estética?

Robert Stam explica que el concepto de dialogismo “sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos”⁶. Sea

dialogismo consciente o inconsciente, *Invasión* hace una cita de la magistral secuencia de *Cat people* (Jacques Tourneur, 1942) donde Alice (Jane Randolph) la coprotagonista, tras despedirse de Oliver (Kent Smith) a un costado del Central Park es perseguida por Irena (Simone Simon) quien padece de una especie de maldición. Al respecto se pueden ver tres fases para generar y mantener la amenaza con una particular retórica cargada de un halo sobrenatural.

La estrategia para persuadir al espectador a través de una táctica comunicativa basada en el tema de la amenaza, no presenta una sustitución metafórica o metonímica, al menos al principio de la secuencia donde se muestra de manera objetiva la imagen de la amenaza que es materializada por Irena, y que pronto desaparece para ahora sí ser sustituida por los gestos y la mirada de Alice, además por los sonidos que escucha. Así da pie a culminar con el recurso metonímico que sustituye nuevamente esa imagen por otra para forzar a que el espectador mentalmente asocie ese otro-objeto-imagen que aparece en pantalla con el significado que ha construido la escena y que parte de él no aparece en pantalla, es decir, con el sonido violento de un camión que llega y la imagen de unas ramas que quedan en movimiento sugiriendo que la amenaza en efecto existió y ha huido por ahí.

Como podemos ver a detalle, el director prepara al espectador con el diálogo de Oliver: “¿Quieres que te acompañe a casa?, y Alice contesta: “No gracias, soy una chica mayor. No tengo miedo”. Entonces desde el primer plano hasta el 7 identificamos la amenaza cuando vemos a Irena que la persigue dentro de campo. La puesta en cuadro y el montaje acuden al estilo clásico con el montaje paralelo desde el modelo de perseguido-perseguidor con duración que va de 4 a 7 segundos aproximadamente, y con escala de planos abiertos más o menos similares.

El plano 7 es el único que reúne a los polos separados, aunque un personaje sale y el

6. Stam et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, inter-*

textualidad. Barcelona: Paidós, pág. 232, como lo hizo Julia Kristeva que debatió el dialogismo en Bakhtin para construir el de intertextualidad, op.cit.

otro entra en el mismo plano sin cortes, pero se parte la composición en dos otorgando una carga moral a la lógica del espacio; es decir, Irena (el mal) traspasa la “grieta de sombra” que simula el farol, con exquisito sentido plástico para representar el juego de poder que amenaza el bien.

Entonces llega la segunda parte que rompe con esta lógica. Desde el plano 8 y 9 comienzan los detalles de los pies de Alice e Irena, pero de pronto en el plano 10 el espacio visual y sonoro que nos remite a pasos que vuelven a la idea del diapasón, de repente queda vacío, extrañamente la amenaza está fuera del campo. Alice lo percibe y viene la tercera estrategia en la que asume su función dramática de perseguida llena de miedo, y no precisamente por lo que está, sino por lo que no está que es la verdadera amenaza; el fuera de campo colma la imagen de vacío, de la nada que es lo verdaderamente aterrador, embarga lo siniestro y el miedo es acentuado por un *travelling* y una subjetiva. El *close up* se articula con un sonido bestial que se empalma con el camión que entra a cuadro y la salva del peligro. Pero la mirada de Alice aun interpela a la imagen en subjetivas de planos vacíos o de ramas que remiten a la amenaza. Entonces la amenaza, que paradójicamente se había ocultado en la continuidad del montaje, se materializa en el fuera de campo. El suspenso narrativo es logrado con una forma que respeta y renueva la tradición, y que libera la angustia del espectador.⁷

Aunado a las luces y sombra en un despliegue de virtuosismo técnico que genera significados, el director Jaques Tourneur en la segunda y tercera parte propone un nuevo tipo de persecución del que quizá Hugo Santiago haya tomado alguna idea, como lo podemos confrontar en la primera secuencia de *Invasión*, donde Herrera camina por una oscura y desolada calle iluminada por faroles. Aunque el fuera de campo sonoro y visual juega un papel elemental en

7. Véase el análisis en Fillo, S. (2005). “La continuidad en la suspensión. Análisis de una persecución sin perseguidor en *Cat People*, de Jacques Tourneur”. En *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*. Núm. 4. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.





(Continúa)



La retórica de la amenaza.

la manifestación de la amenaza, la estrategia de persuasión o figura retórica es otra. A diferencia del *noir* clásico, el montaje no remite a la transparencia sino al estilo sincopado que hace choques por el ritmo, la duración, la escala y la combinación de los planos.

Para el siguiente caso, la figura retórica, es decir, la estrategia para persuadir al espectador, se da a través de la *metonimia* que, como en el caso anterior, funciona por asociación mental entre lo que significa la amenaza que no se ve y que sólo se escucha. Al principio de la segunda secuencia de *Invasión* entran a escena unos pasos que chocan con algo que parecen cajas encimadas que de pronto accidentalmente son derribadas, para después escuchar los pasos que se alejan a velocidad. Es la única manifestación de la amenaza que se basa en el fuera de campo y en el tono de extrañamiento que ya mencionamos, en la incongruencia entre el código sonoro y visual acostumbrado. Así se produce la alegoría cinematográfica como forma de extrañamiento, “se trata no de aproximar lo familiar a lo lejano [...] sino apartarse de los horizontes familiares, no para desviarse sino para decir lo real de manera diferente” (Baron, 2015).

Desde el inicio, una vez que se nos presenta Aquilea en la primera secuencia, irrumpe con la elipsis en la segunda secuencia -posible homenaje a *Cat People* y a la representación de la amenaza desde otra postura. El sonido diegético de los pasos-diapasón pasa de lo externo a lo interno para anticipar y unir las escenas que van del día a la noche sin mucha lógica de la causalidad narrativa, lo que expone el artificio del dispositivo cinematográfico sin “disfrazarlo” con la continuidad invisible.

Ahí, de las sombras aparece Herrera, o sea de la nada, en un lugar solitario quizá de la periferia dotada de una atmósfera lejana al glamour de la obra de Tourneu y carente de la simetría del espacio que contiene la obra clásica. Los faroles apenas sostenidos en pie iluminan el escombros y las viejas paredes descuidadas que circundan al personaje, muy cercana a la propuesta visual del Central Park en *Cat People*. Ese primer plano largo y panorámico tiene duración



(Continúa)



La retórica de la amenaza.

de 7 segundos y muestra sólo el trayecto del personaje. Con la misma intensidad el segundo, también abierto, dura 4 segundos. La amenaza apenas se presenta fuera del campo visual, en el código sonoro que funciona como forma de transición entre los planos que aceleran el ritmo en el siguiente dejando sólo 1 segundo para el *close up* que lo lleva a mirar hacia atrás, al igual que Alice en *Cat People*; el cuarto plano vuelve a abrirse durante 2 segundos; el quinto regresa al *close up* del que se aleja el personaje para pasar con música en *crescendo* por un graffiti que reza “Baile 1956” (o, como un juego anacrónico, no se percibe a ciencia cierta si es 1966, fecha del golpe de estado de la llamada “Revolución argentina” que llevó al poder al dictador militar Juan Carlos Onganía) para perderse de nuevo en las sombras; todo el trayecto dura 14 segundos. Finalmente, a ritmo de tango, viene un plano cerrado frontal de 7 segundos que muestra a Herrera detectando la amenaza que, por los binoculares que usa, sugiere ya estar lejana.⁸ Nuevamente entre la lógica de presentación de escalas de planos y en los sonidos no hay un contrapunto que acuda a la causalidad. Precisamente el último plano, a través de un desplazamiento circular vuelve a pasar de uno cerrado a otro abierto para hacer que el personaje se pierda y sea devorado por las sombras.

Seis cortes arrítmicos a capricho de una visión moderna, rompen con la gramática para reinventar el lenguaje a través del estilo del montaje de 7, 4, 1, 2, 14 y 7 segundos que duran los planos. Todo es conjugado con el desplazamiento de cámara que desarmoniza la lógica y el orden de la escala de planos. La amenaza -como en casi todo el argumento-, siempre está fuera del campo visual pero presente en el campo sonoro, lo que genera una predisposición mental muy distinta al *noir* clásico hasta la mitad de la secuencia para así romper con las expectativas. La amenaza no se anuncia desde el principio

8. He ahí otra paradoja nacida de la incongruencia de los códigos visuales y sonoros que vuelve ambiguos los elementos; no coincide la intensidad del sonido que exige una presencia visual que nunca aparece.

como en *Cat People*, y cuando aparece el perseguido, proyecta una actitud heroica y provocativa. El suspenso nunca llega y es suplido por el efecto de extrañamiento. Ahora el despliegue de estilo vence a la emoción.

Palabras finales

Hasta aquí hemos hablado de cómo el director reconstruye un caso único de lo que llamamos narrativas de resistencia a partir de una intervención intertextual, de citas y alusiones, que podríamos especular sin aseverar, son conscientes. Ofrece un destello de agentes narrativos y elipsis que unen los microrrelatos, con sus propias figuras retóricas de la amenaza, categoría dramática central de las narrativas de resistencia, y solución estética en clave negra y moderna que omite las emociones clásicas ligadas al suspenso y genera sentimientos unidos a la extrañeza frente a lo real representado y a la nostalgia por el pasado que es un sentimiento muy recurrido en el cine argentino.

Quizás en el plano de la representación, al mostrar una resistencia de veteranos que defienden la ciudad y al ciudadano común que los entrega al anonimato y los sentencia a la soledad del héroe desconocido, funciona como una alegoría de una sociedad oprimida a la vez que se realiza la premonición de futuros y previos acontecimientos con golpes de estado y atroces dictaduras.

Con este bagaje social, cultural, y cinematográfico, Hugo Santiago hace un ensayo estilístico. Mantiene desde un universo borgeano, una sensible disposición a homenajear los géneros clásicos, recordemos: el *western*, la ciencia ficción de serie B, y por supuesto al *noir* del que toma la atmósfera, el tono, algo de iconografía, y algunas secuencias tipo; pero -insisto- bajo una óptica moderna que lo impregnó durante su formación francesa, proponiendo de tal manera un peculiar y pionero *neonoir* que expone síntomas sociales y sus propias soluciones estéticas a preocupaciones reales de la sociedad argentina.

Bibliografía

- Conrad, M. (ed.). (2009). *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Denzin, N. (1991) *Images of Posmodern Society*. Londres: Sage Publications Ltd.
- Fernando Reyes, A. (2012). “*La antena*. Contranarrativa, reconstrucción y nostalgia en el neonoir argentino”. En Satarain, M. (ed.), *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*, págs. 31-51. Buenos Aires: Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.
- Fillo, S. (2005). “La continuidad en la suspensión. Análisis de una persecución sin perseguidor en *Cat People*, de Jacques Tourneur”. En *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*. Núm. 4. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gilmore, R. (2009). “The Dark Sublimity of *Chinatown*”. En Conrad, M. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Letort, D. (2010). *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*. París: L'Harmattan.
- Spice, A. (2009). “Problems of Memory and Identity in Neo-Noirs Existentialist Antihero”. En Conrad, M. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Oesterheld, H.G. y Solano López F. (2010). *El Eternauta*. Barcelona: Norma.
- Stam et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Internet

- Baron, C. (2015). “Extrañamiento. Formas litera-

rias y cinematográficas en Pasolini y Calvino”. En *El hilo de la fábula*. Núm. 15. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Revisado el 10 de junio de 2017, en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/view/5023/7664>

Hilbert, E. Entrevista vía Skype con Hugo Santiago, en el contexto del Ciclo de cine de ficción arquitectónico que programó en el Espacio A+A del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU). El ciclo titulado “La trama auxiliar” tenía como película principal *Invasión* en YouTube. Revisado el 10 de marzo de 2015.

Zevallos Bueno, C. (1 de febrero de 2011) “*Invasión* (1969), de Hugo Santiago”. [Entrada de blog] Revisado el 20 de febrero de 2015, en: <http://audiovisionczb.blogspot.mx/2011/02/invasion-1969-de-hugo-santiago.html>

Ficha de autor

Álvaro A. Fernández Reyes

Doctor en Ciencias Humanas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Es Coordinador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y Profesor Investigador del Departamento de Historia de la U de G. Forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Ha escrito libros y varios artículos relacionados con la cinematografía. Su principal línea de investigación es la Historia y Análisis de los Géneros cinematográficos. Su institución de adscripción laboral es la Universidad de Guadalajara. El título de 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. Temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo, París, Éditions hispaniques, Université Paris-Sorbonne, Institut d’Etudes Ibériques et Latino-Américaines, 2017 pp. 19-30. Su contacto es: delfosfera@hotmail.com

La representación de la vida obrera en las imágenes de Harun Farocki. Una propuesta de contravisualización

Fabiola Alcalá Anguiano

Universidad de Guadalajara, México

RESUMEN:

Harun Farocki ha trabajado sobre el tema de la vida obrera y su representación en pantalla en varias de sus películas y de sus instalaciones. En un par de ocasiones de forma directa, reorganizando escenas de la historia del cine en las que aparece la vida obrera, o la salida del trabajo. Y de forma periférica, reflexionando sobre distintos ejercicios del trabajo y sus implicaciones en la forma de organizar y entender el mundo laboral. Sus películas invitan siempre a la reflexión y a la construcción de nuevas miradas o como se entiende desde los estudios visuales: crean contravisualidades, es decir, nuevas formas de reorganizar y entender las imágenes que rompan con las visualidades oficiales y autoritarias. Este texto pretende entender de qué forma este artista alemán ofrece, a través de algunos ejemplos puntuales -directos o periféricos- una reflexión sobre la vida obrera en su obra, y una contravisualidad sobre el tema y sus repercusiones.

PALABRAS CLAVES: Documental, obreros, Farocki, estudios visuales, contravisualidad

ABSTRACT:

Harun Farocki has worked with the subject of the working life and its representation on the screen in several of his films and installations. In a couple of occasions directly, reorganizing scenes from film's history where the working life is represented, or the leaving from work. And peripherally, reflecting about different exercises of work and its implications in the way of organizing and understanding the working world. His films always invite to the reflection and construction of new looks or how it is understood from the different visual studies: he creates counter-events, meaning, new ways of reorganizing and understanding the images that break with the official and authoritarian visuals. This text intends to understand in which way the German artist offers, through some specific examples – direct o peripheral – a reflection about working life in his work, and a contravision about the subject and its repercussions.

KEY WORDS: Documentary, workers, Farocki, visual studies, visuality

En la escena de la fábrica, la simbólica apertura de las puertas de par en par al final del día, seguida por un ordenado desfile de tranquilos trabajadores de regreso a casa, suponía nada menos que una representación visual del triunfo de la disciplina laboral (Mirzoeff, 2015:125).

El cine de ficción ha filmado poco el trabajo. Las jornadas laborales suelen transcurrir en el fuera de campo de los relatos cinematográficos. El día a día del obrero parece no interesar a la gran pantalla, según Comolli por las mismas razones:

...por las cuales se ha filmado tantas veces el amor o la seducción. El primer film, nos aporta la primera de esas razones: es saliendo de la fábrica Lumière, una vez terminada la jornada de trabajo, es cuando las obreras se libran al cine, cuando accedan a la vez al estatuto de actrices y al de próximas espectadoras. Alejándose del trabajo entran en el mundo encantado de la diversión. Porque el mundo del trabajo tiene muy poco encanto y resulta poco susceptible de ser encantado por el cine sino bajo la forma de pesadilla – *Metropolis*, *Tiempos modernos*– (Comolli, 2002:260).

Las historias en el cine están hechas para romper con la monotonía y así precisamente dar un respiro a la jornada laboral. ¿Por qué pagar para ver eso que se quiere olvidar o dejar suspendido? El trabajo sólo aparecerá como castigo, como punto de partida para la rebelión o como escenario marco para que de ahí devenga un acontecimiento extraordinario. Al menos en el cine *mainstream* “de ahí que las más de las veces el trabajo sea pasto de elipsis, sea objeto de esa forma de censura que intenta eliminar los tiempos muertos, los momentos en los que ‘no pasa nada’, cuando menos nada que parezca relevante narrativa o dramáticamente” (Monteverde, 1997:11).

En el cine documental la vida obrera cobrará un poco más de relevancia, pero también, buscará el acontecimiento extraordinario para explicar sus historias: la huelga, el despido injustificado, el cierre de la fábrica, las injusticias salariales, etc. Salvo en piezas de corte más vanguardista –dónde el trabajo se concibe como un tipo de coreografía junto con la máquina y sus

ritmos–, la jornada laboral no resulta tan trascendental como para ser filmada¹.

Sin embargo, una interesante alternativa sobre cómo mirar y reflexionar acerca de la representación de la jornada laboral en el cine documental, de sus dinámicas y dimensiones sociales y políticas, se encuentra en el trabajo de Harun Farocki, quien hace del movimiento y de la práctica obrera un eje central en su obra.

Este texto pretende analizar de qué forma este cineasta alemán incluye la reflexión sobre el trabajo y el peso de éste, en su cine y en sus instalaciones. Develando las tensiones entre la máquina y el hombre, la cámara y el trabajo, el mundo real y el virtual; y haciéndolo desde los estudios visuales: marco teórico-metodológico que mejor se ajusta a este tipo de cine. Ya que como se verá más adelante, la propuesta reflexiva de Farocki puede leerse como una contravi-sualidad.

Apuntes previos

Harun Farocki nació en 1944 en la ciudad checa de Nový Jicín –en ese entonces parte de Alemania– y murió en Berlín en 2014. A lo largo de su vida realizó más de 120 filmes e instalaciones en las que reflexionó, de distintas maneras, sobre las imágenes y su poder. Comenzó a hacer cine en el marco del Nuevo Cine Alemán, aunque con el tiempo se desmarcó del grupo y siguió su propio camino, realizando un cine más político, crítico y por supuesto de izquierda. Dirigió la revista *Filmkritic* de 1974 a 1984, y desde entonces escribió ensayos y crítica, indistintamente. Además de producir cine, siempre al margen del cine comercial, trasladó su obra al museo porque encontró en la videoinstalación una forma más

1. Por supuesto dejando fuera el cine militante y hablando exclusivamente del documental de cartelera.

eficaz de expresar sus ideas.

Su cine se caracteriza por el montaje, le interesaba recuperar las imágenes de los otros y resignificarlas en un ejercicio de *found footage*, que como afirma García-Martínez es una “mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación” (García-Martínez, 2006:72). Para Farocki las imágenes no habían sido lo suficientemente vistas, es decir, comprendidas en su relación con el mundo social, político y económico al que pertenecen, por eso es imperante volver a mirarlas.

Además de que con este ejercicio de apropiación buscaba claramente expresar su indignación por la “violencia del mundo”, como explica Didi-Huberman: “algunos cineastas han intentado mantener su práctica al nivel de lo que podría llamarse un *montaje crítico* de las imágenes: un montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo” (Huberman, 2013:27). Para Farocki repensar las imágenes tiene un claro sentido reivindicativo y por supuesto, revolucionario.

El concepto de contravisualidad como marco teórico-metodológico

Pensar en la obra de Harun Farocki es reconocer un proceso reflexivo sobre las imágenes y sobre el poder que éstas ejercen en quien las mira. Exponer de nuevo y en otro contexto las imágenes de los noticieros, de las cámaras de seguridad o incluso las creadas digitalmente –materiales que reapropia–, obliga a pensar en quién está detrás de la elaboración de estas imágenes, para qué fueron creadas y cómo modifican las ideas o las emociones de quienes las observan. Por lo que se puede hablar del proceso de contravisualidad, con todo lo que conlleva.

La visualidad como concepto, extraído del marco de los estudios visuales, se entiende como un hecho social y no sólo como el acto de ver. Para Mirzoeff la visualidad es “una vieja palabra para un proyecto nuevo” (Mirzoeff, 2011:2). El térmi-

no surge del cambio de paradigma del siglo XVIII al XIX como una forma de visualizar la historia.

Ésta es una práctica que comprende información, imágenes e ideas y que dota de autoridad al sujeto capaz de articularla... La visualidad se caracteriza así desde sus comienzos como una articulación entre el poder y la autoridad, con las correspondientes estrategias de naturalización de tal alianza. Siguiendo este marco conceptual nos encontramos con que la visualidad es el producto de un conjunto de prácticas de visualización que hacen legibles y perceptibles para la autoridad los procesos históricos, sociales y culturales (Martínez-Luna, 2012).

La visualidad permite reconocer un proceso más complejo que el de la visión, en el que intervienen una estructura y un discurso social relacionado íntimamente con la autoridad. Por ejemplo, en la obra de Farocki las escenas protagonizadas por obreros ponen de manifiesto una serie de tensiones entre lo legal, lo social y lo político del ejercicio obrero. Su visualización conlleva una clara lectura de autoridad: el obrero es visto como parte de un grupo y dentro de unos márgenes de control, no como individuo libre. La propuesta de Farocki de volver a mirar esas imágenes exige una contravisualidad, tal como lo explica Mirzoeff:

...la visualidad, que surgió como una táctica militar y más tarde se convirtió en una forma de poder para validar su autoridad. En la vida cotidiana es común para nosotros escuchar a un policía decir frente a un acontecimiento: “No te detengas, no hay nada que ver aquí”. Por supuesto que hay algo que ver, ellos lo saben y nosotros también. La pregunta es ¿quién tiene derecho a mirar? Cuando exigimos libertad para “ver” cómo está organizado el terreno de lo social creamos una forma de “contravisualidad”. El primer cambio que yo observo en la visualidad es que la gente de todo el mundo –desde Egipto y Brasil hasta Nueva York, con el movimiento de Occupy Wall Street–, ha comenzado a reclamar su derecho a mirar y crear “contravisualidades”. En la actualidad existe una crisis de visualización y una crisis de autoridad que están directamente relacionadas: si los Estados y los gobernantes buscan recuperar la autoridad entonces tendrán que crear una nueva forma de visualizar (2012).

El ejercicio de reapropiación de las imá-

genes, así como el montaje crítico con el que se organizan los filmes y las instalaciones de Farocki, se suman a la propuesta de crear contravisualidades del mundo, en primer lugar, porque rompen con la visualidad anterior, al cuestionarse sobre los significados de las imágenes y proponer lecturas nuevas, en segundo, por el sentido revolucionario de su trabajo en el que no se puede separar el proceso reflexivo del reivindicativo. Pensar con el cine, según Farocki, debe llevar a la acción, como los ejemplos que cita Mirzoeff.

Los obreros y la fábrica a lo largo de 100 años

En 1995, cien años después de la primera película de los hermanos Lumière, Farocki realiza un documental de 36 minutos con el mismo nombre **Obreros saliendo de la fábrica** (*Arbeiter verlasssen die Fabrick*). Durante 12 meses se dedicó a buscar en los archivos de cine y televisión escenas similares a la primera película de la historia, en la que se muestra a los obreros abandonando su lugar de trabajo después de la jornada laboral. Para el montaje final decidió descartar el material proveniente de la televisión y de la publicidad porque pensaba que se desviaba de la reflexión que deseaba obtener, sobre todo porque para la publicidad no hay nada menos grato que hablar de muerte o de trabajo fabril, y también porque el material televisivo era demasiado extenso. Por lo que se centró en reorganizar las imágenes del cine.

El montaje incluye la tomavista Lumière, que se repite en tiempo real y ralentizada a lo largo del filme. Escenas de los trabajadores y empleados de Siemens (Berlín, 1934). Imágenes de trabajadores haciendo ejercicios de entrenamiento en el marco de la República Democrática Alemana en 1963. Escenas de un sindicalista que invita a los obreros de la Volkswagen a una reunión en contra del traslado de la fábrica a Estados Unidos (República Federal Alemana, 1975). Secuencias tomadas en Detroit (1926) en las que obreros bajan los escalones de un puente peatonal que llega a la Ford Motor Company.

Así como escenas de los siguientes filmes: **The Killers** (1946) de Robert Siodmak –en la que cuatro gánsters se disfrazan de obreros para robar el dinero de los sueldos–. De **Metropolis** (1927) de Fritz Lang, de **El hombre de hierro** (1981) de Andrzej Wajda, de **Intolerancia** (1916) de Griffith y de otras películas protagonizadas por grandes estrellas de Hollywood como Charles Chaplin, Marilyn Monroe o Ingrid Bergman.

El resultado es un filme de corte expositivo que organiza estas escenas a través de una voz en *off* que guía la reflexión sobre el cine y la vida obrera que ha sido retratada en él. Y a pesar de que, en teoría, ésta no había sido objeto de interés de la gran pantalla, la sensación del montaje final es otra, como lo explica el propio Farocki:

El montaje del film tuvo sobre mí un efecto totalizador: una vez que tuve el montaje a la vista, me asaltó la idea de que el cine había trabajado durante 100 años sobre un único tema. Como si un niño repitiera la primera palabra que aprendió a decir durante 100 años para inmortalizar la alegría de poder hablar (Farocki, 2013:201).

A lo largo de estas escenas, ya organizadas y comentadas, se puede reconocer cómo el cine ha dado cuenta de las grandes revoluciones obreras, pero también, de cómo éstas se libran en un escenario diferente al de la fábrica. Se puede intuir, por las fechas de las imágenes, qué está sucediendo en términos históricos, pero las imágenes sólo nos muestran el quehacer cotidiano: la revolución está en otra parte.

Las puertas resguardan la realidad laboral y casi nunca dejan entrar a la cámara. La mayoría de los acontecimientos suceden en el marco de las puertas, en la frontera entre la fábrica y el otro mundo. Desde la primera película de la historia hasta ahora, las puertas representan un marco físico, al igual que metafórico, en esa frontera hay más historias que contar que dentro o fuera de ella, parece que para entender el mundo obrero basta con situarse a las puertas de la fábrica.

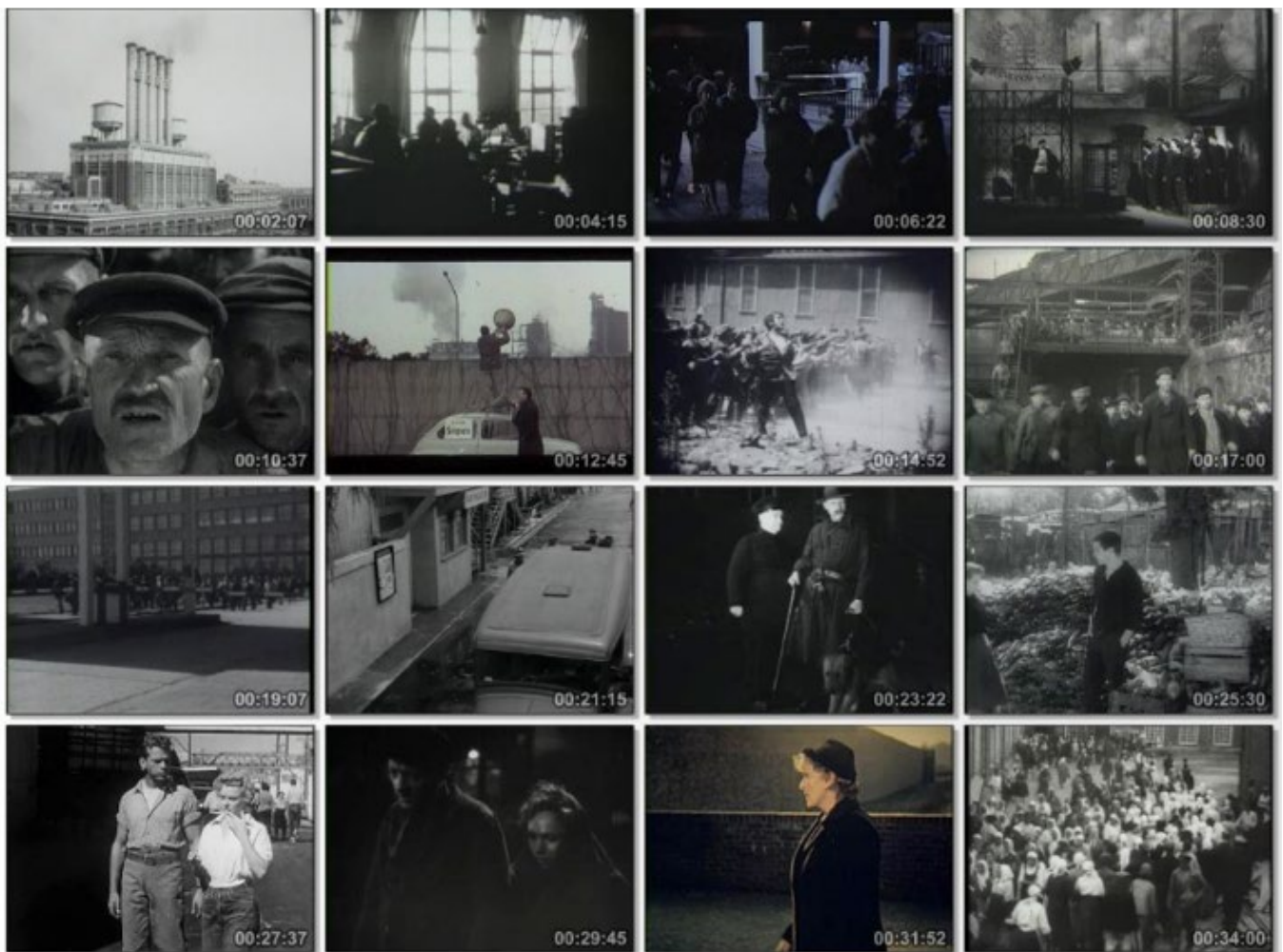
Otra de las reflexiones que este proyecto de apropiación sugiere, es la de identidad, ¿quié-

nes son esos obreros que cruzan las puertas de las fábricas? ¿son personajes anónimos o son rostros conocidos? y ¿qué sucede cuando las estrellas del cine también van al trabajo y por tanto le dan cara al obrero anónimo?

Charles Chaplin aceptó un trabajo en la cadena de montaje y la policía lo echó de la fábrica durante una huelga... Marilyn Monroe estuvo frente a la cadena de montaje de una fábrica de pescado en un filme Fritz Lang... Ingrid Bergman estuvo un día en la fábrica y cuando ingresó apareció en su rostro una expresión de terror sagrado, como si estuviera entrando al infierno... Las estrellas de cine que llegan el mundo proletario son gente importante al estilo feudal. Su experiencia es similar a la de los reyes que se apartan del camino en las cacerías y aprenden qué es el hambre. En la película de Antonioni *El desierto rojo* 1964, Monica Vitti quiere participar de la existencia proletaria y le arrebató a uno de los huelguistas un pedazo de pan mordido (Farocki, 2013: 199-200).

Resulta muy interesante cómo las estrellas del cine sólo cruzan las puertas de las fábricas en actitud de turista, sabiendo de antemano que están ahí por corto tiempo, sus cuerpos se reconocen fuera de lugar, sus gestos son incómodos, impostados. Las divas de Hollywood visitan mejor el vestido de noche que el mono de trabajo.

Resulta interesante que años más tarde, en 2006, Farocki realizara una videoinstación reutilizando el material de su documental de 1995. En ella coloca las escenas de los 12 filmes en monitores distintos, permitiendo que el visitante recorra el espacio como si estuviera recorriendo la historia del cine a la vez que se pregunta por el mundo obrero, cuáles son las historias de los trabajadores, cómo pelean por sus derechos, qué pasa dentro de la fábrica, qué atrae tanto a los “turistas”, etc. Las preguntas se parecen mucho



Escenas de obreros

a las que suscita el documental –son las mismas escenas– pero la interactividad condiciona la lectura.

El habitual montaje cinematográfico se trasladada al espacio museístico; la ‘expansión del montaje’ le permite a Farocki crear una videoinstalación multicanal que exhibe de manera simultánea las once décadas del trabajo obrero con la intención de reflexionar en torno al modo en que la sociedad industrial rige la vida de los trabajadores, y también, cómo el cine es un medio de registro, y al mismo tiempo, de construcción de imágenes (Galván, 2014).

La recepción cambia del filme lineal a la instalación, ya que el visitante decide qué mirar primero, a diferencia del espectador del documental. La instalación permite al visitante recorrer libremente los doce monitores, creando así un montaje activo y personal. Ambas piezas plantean una reflexión sobre volver a mirar y tienen una resonancia entre ellas muy interesante debido a que pasan 10 años para volver al tema. El paso del tiempo modifica la forma de interpretar y eso pretende el autor, comparar las diferentes lecturas.

El discurso sobre la vida obrera ya está impreso en las imágenes encontradas, tanto en el documental como en la instalación, pero el nuevo sentido, el que se le da con la reapropiación será una contravisualidad, es decir, una propuesta de mirada diferente y desde una postura de poder-autoridad distinta: reflexiva y reivindicativa.

Otras fábricas: discursos sobre laboratorios, ladrillos y capitalismo

Además de su documental sobre obreros o de su instalación con el mismo tema, diez años después, a Farocki le ha interesado desde siempre poner la cámara en la fábrica o reflexionar sobre la vida proletaria, ya desde su primer documental *Fuego inextingible* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969), –después de la famosa escena del ciga-



Clash by Night (1952)

rrero²–, la reflexión de los efectos del Napalm se logra en los pasillos de la fábrica y en los laboratorios en los que se produjo el “arma”. Farocki interroga a los obreros y ellos explican que no sabían qué estaban creando y mucho menos para que se utilizaría. El poder de las acciones obreras está en los dueños de las fábricas, parece que quien maquila y simplemente obedece a sus superiores puede librarse de la responsabilidad.

En 2009 realizó un documental de 61 minutos titulado *En comparación* (*Zum Vergleich*), en el que retrató distintas estrategias laborales en el terreno de la construcción, centrándose en el ladrillo. Su objetivo era entender el concepto de trabajo de una sociedad tradicional como la africana en contraste con una industrializada

2. Farocki sentado en una mesa, evocando el estilo puramente informativo de la televisión de la época, nos relata los alcances del napalm. En tono pedagógico nos explica el daño que puede hacer este material gelatinoso y nos comenta también quiénes lo fabrican. El relato es austero y contundente, en un momento señala: “Si te mostráramos imágenes de víctimas del napalm, cerrarías los ojos. También vas a cerrar los ojos a las fotografías. Entonces tendrás que cerrar los ojos también a la memoria. Y entonces cerrarás los ojos a los hechos”. Para remarcar su discurso, y de forma absolutamente inesperada, se apaga un cigarro en el dorso de la mano, vemos la quemadura, mientras que la voz en *off* nos explica qué lejos está este daño comparado al producido por el Napalm. No es necesario ver imágenes de los ataques, sólo reflexionar y ponerse en la piel del que lucha y del que es alcanzado por la maquinaria de la guerra (Fabiola Alcalá, “El cine de lo real. La huella de Alexandre Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki”, en *Cine de Pensamiento*, ed. de Josep María Català, España: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia, 2014, 115).

como la europea o la japonesa, preguntándose cómo construyen casas.

Farocki muestra diferentes lugares donde se producen ladrillos, con sus colores, movimientos y sonidos. La quema de ladrillos, el transporte de ladrillos, la colocación de ladrillos, ladrillos sobre ladrillos, sin comentarios en *off*. Veinte intertítulos en sesenta minutos nos indican algo acerca de la temporalidad del proceso productivo. El film demuestra que ciertos modos de producción requieren de una duración particular y que las culturas se diferencian en torno al tiempo del ladrillo (ARSO, 2013).

No estamos dentro de la fábrica, pero sí en el terreno de lo laboral, la pieza permite reflexionar sobre lo más básico y elemental de una civilización sedentaria, y pone de relieve cómo el trabajo varía de una zona a otra determinando el tipo de sociedad que se construye.

En 2012 realiza *Un nuevo producto* (*Ein neues Produkt*), un documental de 37 minutos en el que sigue con la cámara, a lo largo de un año, a la empresa corporativa Quickborner Team. El filme retrata las discusiones sobre cómo crear un producto nuevo:

Farocki revela con una austera reserva una serie de situaciones que suelen ser opresivas, incluso cuando pueden volverse humorísticas, y sólo interviene en ellas a través de cambios de escena o de orden. Deliberadamente, excluye todo tipo de comentarios. El resultado es un documental acerca de las discusiones fundamentales en torno a la relación con el trabajo en el mercado capitalista, en el que todo tiene que mejorar constantemente de un modo más rápido y eficiente (ARSO, 2013).

Estas tres piezas documentales hablan sobre el trabajo, invitan al espectador a reflexionar sobre el mundo laboral y sus implicaciones sociales, económicas y políticas. Dentro de la fábrica, en la construcción o en la empresa, porque el sentido de ser obrero también se puede diversificar y extender a un mundo laboral caótico y muchas veces injusto del que hay muchas nuevas miradas o contravisualidades que extender y difundir.

Conclusiones

Farocki crea contravisualidades en su obra, formas de mirar alternativas a la mirada de orden y poder reinante. Para crear estas contravisualidades se vale de distintas estrategias, una de ellas es el *found footage* con montaje crítico, ya que volver a mirar las imágenes del otro requiere un proceso de análisis y de apropiación que sienta sus bases en el cine de pensamiento. Crear un discurso nuevo con imágenes ya vistas exige conocer el contexto de origen, así como el nuevo, y deconstruir la ruta de apropiación.

Se reconoce como contravisualidad porque su cine es reivindicativo y revolucionario, de ahí que se de a la tarea de, por ejemplo: montar las escenas del cine en las que ha aparecido el mundo obrero y reordenarlas para con ellas pensar sobre temas de visibilidad, orden, poder, identidad, representación cinematográfica, etc. Y lo hace 10 años después y en otro formato – video instalación– permitiendo que se dé esta reflexión, pero con criterios actualizados y recordando que el tema no está cerrado, que se puede y debe volver a él para entender los cambios.

Toda la obra de Farocki habla sobre las imágenes y el poder, y en esta relación el mundo obrero, la empresa o los servicios públicos están presentes, recordando que queda mucho por hacer en un mundo capitalista donde el trabajo muchas veces es injusto y en el que el trabajador obedece a fines que muchas veces desconoce.

Bibliografía

- Alcalá, Fabiola. “El cine de lo real. La huella de Alexandre Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki”. En *Cine de Pensamiento*. Editado por Josep María Català, pp. 105-120 España: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia, 2014.
- ARSO. “Ciclo de cine / Harun Farocki: Cuando la imagen se revela. PROA” *Arso* (blog), 05 de febrero de 2013, <http://www.arsomnibus.com.ar/arsoblog/?p=2694>

- Farocki, H., & Elsässer, T. (2004). *Harun Farocki: Working on the sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Comolli, Jean-Louis. "Cine contra espectáculo". En *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Editado por Jorge La Ferla, - Buenos Aires: Ediciones Simurg /Cátedra La Ferla, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. "Cómo abrir los ojos" Prólogo a Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes. Traducido por Julia Giser, 13-35. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Galván, Luis Fernando. "Harun Farocki". *ENFILME. Cine todo el tiempo* (07 de agosto de 2014). <http://enfilme.com/ciniciados/alta-voz/harun-farocki>
- García-Martínez, Alberto. "El film de montaje. Una propuesta tipológica". *Secuencias. Revista de historia de cine*, no. 23 (Universidad Autónoma de Madrid, 2006): 67-82.
- Martínez Luna, Sergio. "La visualidad en cuestión y el derecho a mirar". *Revista Chilena de Antropología Visual* No. 19 (jul. 2012): 20-36. http://www.rchav.cl/img19/imprimir/martinez_luna_imp.pdf
- Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Mirzoeff, Nicholas. "Visualidad, contravisualidad e imagen digital" entrevistado por Código. *Revista Código*. 26 de Julio de 2013, <http://www.revistacodigo.com/entrevista-con-nicholas-mirzoeff/>
- Monterde, José Enrique. *La imagen negada: representaciones de la clase obrera en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

Ficha de autor

Fabiola Alcalá Anguiano

Fabiola Alcalá Anguiano, es mexicana, doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona. Es profesora investigadora del Departamento de Comunicación Social del CUCSH, en la Universidad de Guadalajara. Su principal línea de investigación es el Análisis Social Visual y Audiovisual. Su institución de adscripción laboral es la Universidad de Guadalajara. El título de su publicación más reciente es “La representación del dolor y la pérdida en el cine documental. El caso de Geografía del Dolor”, en Fotocinema revista científica de cine y fotografía. Su contacto es: f.alcala79@gmail.com

Secciones de divulgación

Contracampo - Travelling - Pantalla - En locación - Enfoques

Un lustro del Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica FANCI del Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de Baja California FIC UABC

Rosa Herlinda Beltrán Pedrín

Universidad Autónoma de Baja California, México

Hace seis años inicié la aventura de coordinar el Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica (FANCI) dentro de las actividades del Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de Baja California (FIC UABC). Crear un foro de análisis como el FANCI respondió a la necesidad de reconocer las inquietudes de la comunidad académica y los cinéfilos de la región para estudiar, analizar, teorizar y reflexionar acerca del cine y el audiovisual. El foro debía servir para promover la reflexión y el intercambio de ideas e inquietudes de todos los amantes y apasionados del cine y sus más diversos temas. Con el objetivo de impulsar su estudio teórico, narrativo y es-

tético creamos un espacio abierto para que docentes, investigadores, alumnos y personas interesadas tanto de la región como del resto del país, intercambien sus experiencias y compartan adelantos y trabajos publicados. Para muchos

estudiantes y cinéfilos el tema del cine se limita a los actos de producir y ver películas. Se olvidan que el cine tiene historia, desarrollo y que cuenta con un amplio campo académico que incluye el análisis de filmes, el estudio de géneros, lenguajes, es-

téticas y, desde luego, a la tradición del guión y la crítica cinematográfica. Además, en la era digital el cine ha sufrido transformaciones profundas que amplían y diversifican cada vez más



Logotipo FANCI FICUABC

el campo académico que hay que atender desde las universidades y los estudios del audiovisual y la comunicación.

La ubicación de la UABC en la franja fronteriza entre México y Estados Unidos de Norteamérica es especialmente compleja y nos obliga a abordar los temas que derivan de la cercanía con la industria cinematográfica que crea y dicta el *mainstream* del cine a nivel mundial. Por otro lado también hay que tomar en cuenta que la franja fronteriza es, sin duda, cuna de temas y formas cinematográficas específicos e innovadores. Un campo amplio, diverso y estimulante para el análisis y la teoría.

Un breve vistazo a la historia que precedió la fundación de FANCI: en 2012 el nombre del “Festival Universitario de Cine UABC Filme Festival” que se fundó en el 2009, cambió a FIC UABC con sede en Mexicali. Fue en esa transición que se integró al FIC UABC el Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica (FANCI), teniendo como primera morada las instalaciones del Instituto de Investigaciones Culturales (IIC Museo) de la UABC en Mexicali. La primera edición del FANCI se realizó en dos días. Se integraron distintas mesas de trabajo con ponencias acerca de disertaciones, investigaciones y teorías del cine y el audiovisual involucrando a estudiantes y docentes que se dedican al análisis cinematográfico para provocar la reflexión crítica. El primer FANCI tuvo una participación de 15 ponentes y se contó con la presencia de Juan Alberto



FANCI FIC UABC en las instalaciones del Instituto de Investigaciones Culturales IIC MUSEO 2013

Apodaca, quien en esa fecha ya había dirigido el II Foro de Análisis Cinematográfico (FACINE) de la ciudad de Tijuana. Desde ese momento se ha mantenido una vinculación estrecha entre estos foros hermanos y nunca olvidaremos cómo el maestro Juan Apodaca llegaba al FANCI en una camioneta con sus estudiantes y el Mtro. Joaquín Chávez, responsable del Taller de Televisión en Humanidades Tijuana, para asistir a las ponencias del foro y convivir con los investigadores y realizadores cinematográficos.

Desde su primera edición la respuesta de los maestros de la UABC hacia el FANCI como nuevo espacio académico fue muy favorable. El FANCI 2012 cumplió con el objetivo de “hacer academia” y apoyar la formación de cuadros y grupos de investigación. También se establecieron contactos y colaboraciones con universidades e investigadores de otras regiones del país. Como resultado del FANCI 2012 las ponencias en extenso se integraron en un libro digital titulado

Vamos Viendo, devaneos desde la academia sobre el objeto-cine coordinado por el Mtro. Mario Bogarín Quintana y publicado por la Universidad Autónoma de Baja California en 2013.

Diálogos con los analistas del cine

En el año 2013 el FANCI propició el diálogo con

teóricos y analistas de cine. Gracias al acercamiento como ponente en otros foros de análisis cinematográfico que se realizan en el país como FACINE y las redes de comunicación con otros



En Teatro Universitario UABC FANCI FIC UABC 2014



Dr. Lauro Zavala

investigadores del área. En FANCI 2014 se contó con la presencia de varios analistas cinematográficos como el doctor Lauro Zavala, director de SEPANCINE y autor de un gran número de libros sobre teoría cinematográfica, quien compartió una plática titulada *la Teoría del inicio y el final en el cine clásico*, la maestra Yolanda Mercader, quien abordó en su conferencia *Mujeres tras la cámara* el tema de las realizadoras en el cine mexicano, y la maestra Annemarie Meier, crítica e investigadora de Guadalajara, quien impartió la conferencia *Corto, cortísimo y nanometraje: "Viejas" y "nuevas" estrategias del relato audiovisual breve*. Estas charlas despertaron el interés y entusiasmo en los universitarios que fueron público cautivo, atraídos y enfocados por las contemplaciones propuestas en cada una de ellas.

En las instalaciones del Departamento de Información Académica de UABC (DIA) se llevaron a cabo las actividades del FANCI 2015, donde la dinámica fue otra. La estructura del DIA acogió a FANCI siendo testigo de interesantes diserta-



Mtra. Annemarie Meier

ciones sobre el cine, que van desde argumentos como el análisis de las propuestas cinematográficas en audio, fotografía y otras plataformas (como los de Alejandra Ramos, Luis Felipe López, Nohemí Magallanes, Ramón Agundez, Humberto Orozco, Reynaldo Cantú y Eduardo Ramírez) a reflexiones sobre el documental y su importancia como herramienta en varios aspectos de la investigación (Axel Núñez, Sergio Ortiz y María Colmenares) y el uso de filmografía para abordar el tema de educación (Rosario Vidal y Ester Bautista).

En el FANCI 2016 algunos de los temas centrales giraron alrededor del cine baja californiano y la producción regional (Axel Núñez), la música en el cine y el cine en la música (Rodrigo Castelazo, Telio Espinoza, Cristina Conde, Basilia



Mtra. Yolanda Mercader

Madrid, Mario Bogarín, Rosa Beltrán, Raúl Linares y Alejandra Ramos) y teoría y práctica de la investigación cinematográfica (Alejandra Pérez Torres, Yael González Tamayo, Ramón Agundez y Rubén García). Juan Apodaca con sus *Aproximaciones a la industria del videohome fronterizo* nos creó una nueva visión sobre lo que acontece en la industria, y para concluir el foro Annemarie Meier impartió la conferencia magistral *El cortometraje. El arte de narrar, emocionar y significar*. Para la edición 2016 del FANCI no sólo había crecido el número de ponentes, también nos impresionó el número de instituciones de educación superior involucradas. La lista incluye, aparte de los académicos de la UABC, a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad

Autónoma de Querétaro, la Universidad Panamericana, la Universidad Autónoma de Baja California Sur, la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, el Colegio de la Frontera Norte, el Instituto de Investigaciones Culturales Museo UABC y el ITESO (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente) en Guadalajara. El foro emigró a las instalaciones del Departamento de Información Académica (DIA) de la UABC lo que provocó una favorable respuesta en calidad y contenido de las ponencias. La promoción por parte de Lauro Zavala, el apoyo de los expertos en el área y el entusiasmo de los estudiantes que se involucraron de manera incondicional y ávidos de conocimiento al equipo de planeación y logística fueron básicos para el impacto del foro.



Asistencia a FANCI FIC UABC

Alumnos y voluntarios: el corazón de FANCI

La responsabilidad y logística de FANCI FICUABC está distribuida entre maestros y alumnos de Medios Audiovisuales. Para mencionar a algunos de sus colaboradores es importante empezar con Christian Valenzuela, responsable de la imagen y al Ing. Andrés Soria en la cobertura del FANCI.

La organización de estudiantes en servicio social que auxilian a los ponentes con sus presentaciones y llevan el registro de asistencia está a cargo de la Mtra. Lizbeth Muñoz Bravo y la Mtra. Alejandra Ramos Villavicencio, que asumen la función de observar y motivar las actividades de los jóvenes en beneficio del desarrollo del foro.



En las instalaciones del DIA UABC FANCI 2015

La logística implica la colaboración y apoyo del Rector, Vicerrector, Director de la Facultad de Artes, Subdirector de la Facultad de Artes campus Mexicali, personal del área Administrativa, Gestión Escolar, Secretaría de Imagen Institucional UABC, del personal de Teatro Universitario, y del personal del DIA. Una suma de esfuerzos de tal importancia, que sin la ayuda y el sostén de los compañeros de la Facultad de Artes sería difícil poder llevar a cabo. Con el logotipo diseñado por la alumna Miroslava Parra de Medios Audiovisuales arrancó el FANCI 2016 y así el intercambio de experiencias entre espectadores e involucrados.

Rumbo al VI Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica FANCI 2017 aún quedan muchas cosas por reflexionar, discutir, pensar y decidir. Nos daremos a la tarea de buscar y conocer a más colegas y amantes de los temas que nos apasionan para invitarlos a convivir, debatir y divulgar el estudio del cine. FANCI es un espacio de pensamiento libre y crítico. Está abierto para quien desee expresar las ideas que surgen a tra-



Alumnos de Medios Audiovisuales en cobertura del FANCI FICUABC

vés de la mirada y a través del escucha, gracias a la visión de un director y un equipo de producción. Pero también gracias a un escritor y narrador que busca y encuentra quien hiciera posible su sueño.



Alumnos de Apoyo Logística FANCI FICUABC

FIC UABC dirigido por Cristina Conde y FANCI que coordino con la ayuda de un “ejército” de colegas y estudiantes muestran el compromiso de la UABC de promover la cultura en esta región tan compleja pero también estimulante del país. El Festival Internacional de Cine, FIC UABC, fundado en el año 2009 y el Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica FANCI, que nació en 2012, se llevan a cabo en la tercera semana del mes de octubre en las instalaciones de nuestra institución en la ciudad de Mexicali, Baja California, México. ¡Esperamos su propuesta de tema y participación!

Contacto:

www.ficuabc.com

<https://www.facebook.com/ficuabc/?fref=tsW>

Ficha de autor

Rosa Herlinda Beltrán Pedrín

Rosa Herlinda Beltrán Pedrín es comunicóloga, Maestra en Educación y Maestra en Artes. Es Coordinadora del Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica FANCI FICUABC. Su principal línea de investigación es el Análisis Cinematográfico, Cine y Literatura, Cine Musical, Cine Mexicano. Su institución de adscripción laboral es la Universidad de Baja California. Su contacto es: rosa.beltran@uabc.edu.mx

Sitges'16: de muertos y de vivos

Endika Rey

Universidad de Barcelona, España

Un año más, la 49 edición del Festival de Cine Fantástico de Sitges importó a España algunos de las cintas de género más destacables de toda la cosecha anual e internacional. Tal y como viene siendo habitual, la programación del festival resultó inabarcable, más de doscientas películas repartidas en diez secciones hacen que resulte tremendamente complicado bucear por su programación sin ahogarse, pero en cualquier caso, el baño en la pequeña localidad catalana es siempre plácido y refrescante, haya o no haya marejada. Un año antes de su edición número 50, la cual contará con Guillermo del Toro como padrino especial para celebrar la ocasión, repasamos diez de los galardones clave de los diez días que dura el festival.

1. Premio a la Mejor Película y a la Mejor Interpretación Masculina

El Jurado de Sitges 2016 sorprendió otorgando su mayor galardón a una película proveniente de

Sundance y que, efectivamente, se acerca más a ese espíritu del cine independiente estadounidense repleto de personajes “peculiares” que a las normas propias del cine fantástico. **Swiss Army Man** (Dan Kwan & Daniel Scheinert, 2016), que también se llevó el premio a mejor actor para Daniel Radcliffe, narra la odisea de dos



Swiss Army Man

náufragos en una isla, los cuales, se convierten en amigos durante el periplo, con el pequeño detalle de que uno de ellos... está muerto. Además de esto, el muerto, que puede hablar y des-

empeñar las más variadas tareas, se convierte en una herramienta capital para la supervivencia de su compañero (desde convertirse en vehículo propulsado por flatulencias hasta ser una fuente de agua) pero, poco a poco, también irá mutando en algo parecido a un ser vivo y aprenderá el significado de sentimientos y sensaciones de lo más humanas. **Swiss Army Man** comienza siendo una comedia extravagante y acaba teñida de una melancolía tan irresistible como escatológica. No se trata de la mejor película de Sitges 2016 pero sí que estamos ante una de las más arriesgadas.

2. Premio a la Mejor Interpretación Femenina



Melanie: The Girl with All the Gifts

Melanie: The Girl with All the Gifts (Colm McCarthy, 2016) es una película coral que intenta y consigue darle una pequeña vuelta de tuerca al género de zombies. En la cinta asistimos a un futuro distópico donde la humanidad se ha visto asolada casi en su totalidad por un tipo de hongo que contiene un virus. Melanie (Sennia Nanua) se convierte una de las niñas afectadas, por lo cual es recluida en un laboratorio, y de esta manera se verá obligada a salir al apocalíptico mundo real en busca de un nuevo recinto en el que, paradójicamente, estará a salvo de sus semejantes. Así, estamos ante una niña zombie que pese a sus instintos caníbales, puede pensar y razonar y también llevar la iniciativa. Empatizando con el monstruo, **The Girl with All the Gifts** consigue sobrepasar los relatos de supervivencia propios del subgénero y llevarlos hacia una resolución

tan emocionante como terrorífica. El galardón, a la pequeña protagonista como mejor interpretación femenina, suena tanto a un premio de consolación (la película fue una de las favoritas de la sección oficial) como a un puñetazo encima de la mesa: Nanua ofrece una actuación impoluta, pero estamos ante uno de esos casos donde da la sensación de que se premia más la máscara que a la actriz que se la pone.

3. Premio a la Mejor Dirección y premio a los Mejores Efectos Especiales

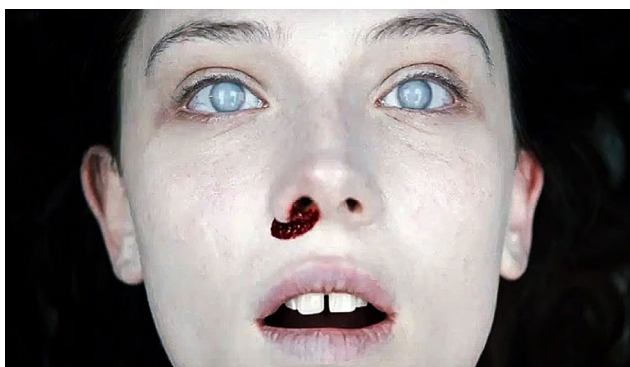


Train to Busan

Train to Busan (Yeon Sang-ho, 2016), primera cinta en acción real dirigida por el animador Yeon Sang-ho, encierra a varios protagonistas en un tren rodeado e inundado también por un apocalipsis zombie. Y es precisamente en esa descripción del escenario donde encontramos su mayor aliciente, es decir, en las ideas que el coreano tiene para plasmar en el espacio la aventura. A medio camino entre la nueva hornada de películas dedicadas a los no-vivos (y no-muertos) y el cine hollywoodiense de catástrofes de los setenta, **Train to Busan** es un divertimento repleto de buenas ideas de guión (por ejemplo, el uso que los supervivientes hacen de la tecnología móvil y el Google Maps para avanzar por los vagones), si bien, peca también de un esquematismo a la hora de trazar las relaciones entre sus protagonistas que lastra un poco el resultado final. Estamos ante un *blockbuster* convencional que in-

troduce ideas originales en sus tres actos, pero también, ante uno cuya estructura de aprendizaje acaba determinando el relato. En cualquier caso, *Train to Busan* ofrece secuencias insólitas en el cine de zombies: desde el primer ataque al último, hay alguien detrás de la cámara con un mimo y un talento innegable para situar y explotar su claustrofóbico escenario. Se entiende que el jurado de Sitges decidiese destacar esa labor en su palmarés.

4. Premio Especial del Jurado



La autopsia de Jane Doe

Muchas veces un festival de cine es el lugar menos indicado para la valoración de una película. En el pasado Sitges, *La autopsia de Jane Doe* (André Øvredal, 2015) fue una de las películas más aplaudidas del certamen e incluso se llevó uno de los galardones más preciados del palmarés oficial —el Premio Especial del Jurado—. Las críticas aseguraban que nos encontrábamos ante uno de los mejores ejemplos recientes del cine de terror, aunque si la cinta funciona de manera perfecta, es paradójicamente por su carácter de obra menor. No se trata de catalogar una cinta por sus mecanismos de producción o aspiracionales, ya que una gran película puede provenir del desarrollo más ínfimo, pero si algo destaca en la película de Øvredal es precisamente su condición de divertimento. Que la película sea ligera no quiere decir, por supuesto, que no sea interesante. En *La autopsia de Jane Doe* nos encontramos con una película dividida en dos a través de un preciso bistrú que nos traslada del controlado thriller policial, al terror fantástico

más desmesurado. La labor de Øvredal es, en ese sentido, impoluta, pero también adolece de un exceso de control. Pese al divertidísimo y delirante acto final, da la sensación de que los límites de ese sótano se hacen demasiado estrechos y la explosión nunca deja de estar controlada. En cualquier caso, resulta difícil no posicionarse a favor de una película en la que un espejo convexo refleja el peligro de jugar con los muertos.

5. Premio a la Mejor Fotografía



The Wailing

Pese a ser una de las películas a priori favoritas de la última edición del Festival de Cine de Sitges, *The Wailing* (*El extraño*, Na Hong-Jin, 2016) tuvo que conformarse únicamente con un hueco en el palmarés en la categoría de mejor fotografía. Dirigida por Na Hong-jin, que hace unos años se llevó el galardón a mejor director en ese mismo festival por *The Yellow Sea* (2010), *The Wailing* es un thriller que comienza haciendo gala de un gran sentido del humor para acabar derivando en una película cien por cien de terror. Diablos, zombies, fantasmas y hasta vampiros aparecen en una cinta que usa todos esos elementos y los usa todos bien, da la sensación que más que partir de los mismos, *The Wailing* se esfuerza por incluirlos como detalles donde el objetivo pasa más por la pequeña vuelta de tuerca al referente, que por el coctel de ingredientes variados. La historia se desarrolla en una aldea coreana donde la aparición de un extraño visitante japonés coincide con una serie de crueles asesinatos, a partir de aquí, uno de los policías del pueblo se verá obligado a investigar

y resolver los casos al intuir que su hija pequeña está siendo afectada por esa locura demoniaca, la cual, está trayendo la violencia a su entorno. **The Wailing** no tiene un libreto redondo e incluso abusa de un par de trampas de guión, pero funciona de manera perfecta como un tren de la bruja donde el relato siempre sorprende más que por un dominio del viaje, por un control absoluto de todo aquello que se esconde tras las esquinas.

6. Gran Premio del Público

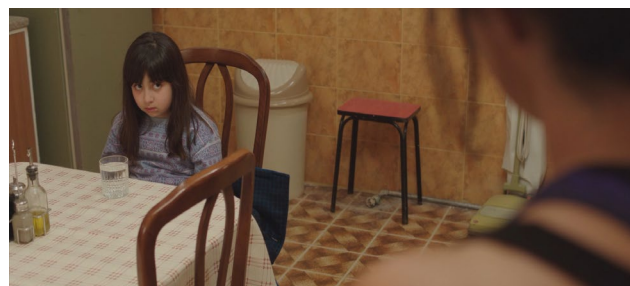


La doncella

Cuando **Ah-ga-ssi** (*La doncella*, Park Chan-wook, 2016) se estrenó en la sección oficial del Festival de Cannes del año pasado hubo varias voces en contra ante lo que consideraban una película realizada desde una mirada excesivamente masculina. Pocos meses después, cuando la cinta se pasó en el Festival de Sitges, la recepción fue casi contraria: ganadora del codiciado premio del público, la última película de Park Chan-wook se defendió como una obra donde el objetivo último de la misma, era una proclama anti patriarcado por parte de sus protagonistas (y, en consecuencia, por parte de su dirección). Sea como fuere, **La doncella** se convirtió en una de las cintas más debatidas de todo 2016, un thriller repleto de giros donde la lectura puede ser al mismo tiempo esclavizante y subversiva. Inspirada en la novela *Fingersmith* de Sarah Waters, Park Chan-wook traslada la acción a la Corea ocupada por Japón de los años 30. Al tra-

vés del juego de clases, la cinta se convierte en una especie de remedo de **Las diabólicas** (Henri Georges Clouzot, 1955), donde sus mejores pasajes son aquellos que recuerdan el cruel sentido del humor de su director, desde la presencia de un pulpo monstruoso hasta un ahorcamiento fallido, **La doncella** cambia de tono con aplomo siempre, sin olvidar que éste proviene tanto del contenido como de los mecanismos de puesta en escena. Una vez terminó el festival y ya vista toda su competencia, lo cierto es que el Premio del Público supo a poco.

7. Premio Noves Visions ONE



Under the Shadow

Under the Shadow (Babak Anvari, 2016) remite en parte a **The Babadook** (Jennifer Kent, 2014) en su juego de géneros dentro del cine de terror, aquí también asistimos a una madre sola, traumatizada por la muerte, la cual intenta salvar la vida a su hija de un extraño monstruo propio de las peores pesadillas infantiles. Pero **Under the Shadow** lo hace, además, con el valor añadido de jugar en un contexto poco habitual en el cine de suspense, estamos en el Teherán islamista de finales de los ochenta y más allá de que el escenario sea un simple adorno, Irán se convierte en una de las consecuentes extensiones de la película. El velo, los bombardeos o la situación de la mujer no sólo son detalles que enriquecen la lectura de la cinta, sino herramientas para hacer avanzar el relato hacia un clímax donde la frontera entre el cine político y el terror queda difuminada, ya que en el fondo, vienen a ser parte de lo mismo. La película nunca abandona ese tono de pequeño cuento infantil donde las ideas son claras y hasta esquemáticas, pero ello no supo-

ne ningún tipo de problema. *Under the Shadow* es un buen ejemplo de cine de elementos tan mínimos como bien aprovechados. Sin duda, una de las joyas de la sección “Noves visions” del Festival.

8. Premio Anima't



Your Name

Presentada fuera de concurso (pero en la sección oficial) en la última edición del Festival de Cine de San Sebastián, nada hacía presagiar aquel septiembre que *Kimi no na wa* (*Your Name*, Makoto Shinkai, 2016) fuese a convertirse en una de las películas más esperadas del año. A medio camino entre la comedia romántica teen y la ciencia ficción, *Your Name* es un anime en el que Taki y Mitsuha, dos adolescentes japoneses, descubren un día que durante el sueño sus cuerpos se intercambian. Obligados a comunicarse mediante notas, lo que empieza siendo un divertimento repleto de líos sobre la identidad, acaba derivando hacia otra cosa, en este caso, una reflexión sobre el tiempo y el espacio unidos a través de la catástrofe. La sorpresa llega cuando comprobamos que la historia de amor no es tal, o al menos, no tiene tanta importancia como la premisa parecía anticipar. Si *Your Name* ha sido un éxito semejante, reventando taquillas (hablamos del anime más taquillero en la historia de Japón) y ganando premios allá por donde pasara, ha sido seguramente porque hace de la conexión su punto fuerte: una que funciona tanto con el espectador como entre sus protagonistas.

9. Premio José Luis Guarner (Jurado de la Crítica)



The Neon Demon

Hubo pocos premios más contundentes que éste en todo el festival, tras estrenarse en la sección oficial del Festival de Cannes y ser machacada por la prensa presente en la Croisette, el jurado de la crítica de Sitges decidió, contra todo pronóstico, romper una lanza a favor de Nicolas Winding-Refn y su *The Neon Demon* (2016). Si bien es cierto que la cinta del director danés adolece de una estética vacía e inocua que en realidad no lleva la narrativa del filme hacia ninguna parte, también es cierto que la buena puesta en escena se define precisamente por algo que el director realiza a la perfección: fusionar la forma y el fondo en una sola entidad. *The Neon Demon*, que narra el auge y caída de una, primero inocente y más tarde perversa, modelo en la ciudad de Los Ángeles, adopta una estética publicitaria, sí, pero lo hace mientras habla y ¿critica? esa misma obsesión esteta. Para más inri, lo hace desde una estructura propia de un cuento de hadas envenenado donde hay desamores, hermanastras malvadas e incluso una antropofagia que bien podrían haber firmado los hermanos Grimm. *The Neon Demon* no fue la mejor película de Sitges 2016, pero el premio de la crítica acertó de lleno en su reivindicación.

10. La gran ausente del palmarés



La región salvaje

Con tan sólo cuatro películas, Amat Escalante se ha convertido en una de las voces cinematográficas más laureadas de Latinoamérica. Este pasado año, a su premio a mejor director en Cannes por *Heli* (2013), se le sumó otro galardón en la misma categoría en Venecia por *La región salvaje* (2016). Si bien *Heli* sí se antojaba como una consecuencia directa de sus otras dos películas previas (*Sangre* y *Los bastardos*, de 2005 y 2008 respectivamente), en *La región salvaje* encontramos a un Escalante casi desconocido, a medio camino entre el cine de denuncia (no exento de humor) y las películas de invasiones alienígenas (con alto componente sexual), la última película del cineasta es también su mejor obra. De algún modo *La región salvaje* es un remake encubierto de *Posesión* (1981) de Andrzej Zulawski, sólo que es uno donde cambian todos los aledaños. Situada en un México prejuicioso y cercana al relato costumbrista, la película es por decirlo de algún modo, una reescritura del universo de H.P. Lovecraft en un escenario más propio del cine social que de la ciencia ficción o fantasía. Sin duda una de las mejores películas que nos dejó Sitges 2016 y una de las más interesantes de todo el año.

Ficha de autor

Endika Rey

Endika Rey es Doctor en Comunicación Social por la Universidad Pompeu Fabra. Actualmente es profesor en la Universidad de Barcelona, es miembro de CINEMA (UPF) y forma parte del proyecto “El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos”. Ha participado en libros como *Motivos visuales del cine*, ha coordinado *Lo Imposible. El libro de la película* y publicado en revistas como *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *Quaderns de Cine*, *Frame*, *Eu-Topías*, *El ojo que piensa*, *Cinema Comparat/ive Cinema* o *El viejo topo*. Es colaborador habitual de las revistas online *Otros cines Europa*, *Contrapicado* y *Transit*, miembro de la Asociación Catalana de la Crítica y la Escritura Cinematográfica (ACCEC) y ha trabajado en el área de producción del Festival Internacional de Cine de San Sebastián así como en diversas productoras y distribuidoras españolas.

Memorias de Talent Press Guadalajara 2017

Desde el 2008 se celebra el taller de Talent Press en el marco del Festival Internacional de Cine en Guadalajara. En esta plataforma, un grupo de jóvenes de áreas de periodismo, comunicación y arte de México, Centroamérica y el Caribe se reúnen con varios mentores para dialogar y poner en práctica el oficio de la crítica cinematográfica. Es una iniciativa de la FI-PRESCI, que apoya la organización, selección de candidatos y tutores, así como la traducción y difusión de las críticas de los participantes.

En este año los seleccionados a participar en el Talent Press Guadalajara fueron Carlos Armenta (México), Hammurabi Hernández (México), Rafael Guilhem (México), Karly Gaitán Morales (Nicaragua) y Davo Valdés de la Campa (México), quienes compartieron impresiones con los críticos Annet Marie Meier (Suiza-México), Eduardo Guillot (España) y Mariángel Solomita (Uruguay). El grupo de jóvenes críticos se dedicó cada día a escribir



una crítica sobre una película proyectada durante el festival y acordada con tiempo previo. Los tutores retroalimentaron los escritos y entre todos se discutieron los resultados.

Los participantes pudieron publicar sus críticas en el periódico local *El Informador*, así como en el sitio de Talents Guadalajara, y una traducción al inglés de sus textos en el sitio internacional de Talent Press. También hicieron

uso de la palabra hablada en Radio Universidad de Guadalajara, en el que compartieron en ese medio sus impresiones sobre las películas vistas en el festival así como del trabajo que cada uno hace en su región.

En el presente artículo se compilan las críticas que escribieron sobre *Memorias del subdesarrollo*, del cubano Tomás Gutiérrez Alea, filme que se seleccionó con el propósito de que los críticos otorgaran nuevas perspectivas sobre la historia del cine iberoamericano.

Memorias del subdesarrollo. Trabajo crítico con perspectiva histórica

Eduardo Guillot

Tal como sucedió en la anterior edición de Talents Guadalajara, en que escogimos una sesión conmemorativa de los cuarenta años de *Canoa* (Felipe Cazals, 1976), en 2017 ha vuelto a ser la intención del grupo de mentores en la sección de crítica cinematográfica plantear de manera puntual a los alumnos realizar un trabajo que no estuviera ligado directamente a la actualidad inmediata. El tipo de análisis que les proponemos a diario se centra en películas que pertenecen a las secciones oficiales a competición en el festival, esto es, títulos de producción reciente, sobre los que escasean las fuentes de consulta y ante los que deben trabajar con las únicas herramientas de su criterio personal. Por el contrario, la proyección de *Memorias del subdesarrollo* (1968), el clásico de Tomás Gutiérrez Alea, en copia restaurada por la Fílmoteca Cubana, nos permitía darles la posibilidad de reflexionar acerca de un film sobre el que existe abundante bibliografía previa, lo que de un modo u otro afecta a su manera de enfrentar el texto crítico.

En ese sentido, nos parecía interesante comprobar si hacían el ejercicio de contextualizar de manera correcta la película, tanto en su entorno histórico (el año clave de 1968, con revueltas estudiantiles en diferentes países del mundo) como en lo que respecta a su discurso estético, conectado con las vanguardias y un estilo narrativo rupturista heredero de las nuevas

olas. Al mismo tiempo, tenían la oportunidad de cuestionarse acerca del posicionamiento ideológico del director sobre la revolución cubana y, por último, hacer hincapié en la relevancia adquirida por la película casi cincuenta años después de su realización y su vigencia actual.

Darle nuevo aliento a un clásico

Carlos Armenta

Hace ya casi cincuenta años que el filme *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea basado en la novela homónima de Edmundo Desnoes, fuera visto por primera vez en pantalla. Desde su aparición hasta el día de hoy, se trata de una película que ha llamado la atención, tanto por sus grandes méritos estéticos, como por sus comentarios e implicaciones éticas y políticas. Su aceptación y admiración llegó a tal grado, que se convirtió en el primer filme cubano estrenado en los Estados Unidos después de la revolución.

La película ha vuelto a la pantalla grande, debido a que en 2016 fue restaurada una copia digital bajo la iniciativa de The Film Foundation's World Cinema Project liderada por Martin Scorsese. La restauración no sólo mejora la calidad visual y sonora de la película, sino que permite al filme tener una nueva entrada en las salas de proyección; darle nuevo aliento a un clásico.

La calidad de *Memorias del subdesarrollo* continúa vigente: sigue sorprendiendo todo el conjunto de artilugios técnicos y narrativos con las que el texto fílmico fue construido. La historia, bien conocida ya, narra las aventuras del burgués Sergio Carmona, quien decide quedarse en Cuba tras la revolución, a diferencia de sus amigos y familia que huyen hacia Miami. Un personaje complejo y casi existencialista, pero también ridículo y a veces patético, que a través del monólogo interno, representado aquí en una voz en *off*, nos habla de sus impresiones de la nueva Cuba: hombres y mujeres alienados, la presencia del "subdesarrollo", no sólo como impedimento político, sino como impulsor del mal



gusto, el lugar de la burguesía y el intelectual después de Playa Girón. Gutiérrez se vale de una gran diversidad de recursos: planos subjetivos, cámara en mano, foto fija, imagen de archivo; se inscribe en la tradición de las vanguardias cinematográficas más modernas de su época.

Sin embargo, una pregunta es posible, aunque el filme mantenga su calidad ¿ha cambiado la mirada del espectador en algo? Hace ya casi sesenta años que la revolución cubana triunfó y, como casi toda revolución, fracasó. El espectador mira esa nueva Cuba con un tufo de pesimismo y antipatía. Sabemos el final de la película, narrado treinta años después por el mismo director en *Fresa y chocolate*.



Cuba inconsolable

Hammurabi Hernández

Las primeras imágenes de *Memorias del subdesarrollo*, del realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea, evocan el fervor de la Cuba prerrevolucionaria: decenas de hombres y mujeres negros bailan bajo el ardor de una hoguera y el frío de la noche. Adaptación de la novela de título homónimo del escritor cubano Edmundo Desnoes, la película muestra los contrastes de una época política marcada por la incertidumbre. En sus personajes encontramos la tensión propiciada por la prepotencia de la clase acomodada y el ímpetu de los revolucionarios.

Con fastidio escuchamos de Sergio, el protagonista, que el subdesarrollo se observa

en la ignorancia de su población, en su incapacidad para asumir históricamente sus necesidades. Pero en el montaje Gutiérrez Alea evoca las consecuencias del hambre, de la enfermedad, de la imposición que padeció la sociedad cubana por su clase política. Es un contraste que sólo puede derivar en absurdo, en la confusión en la que termina el personaje.

El filme encuentra momentos líricos en la manera en que alterna imágenes documentales con los pensamientos de Sergio. Como vive en lo alto de un edificio, puede observar desde un telescopio la vida de La Habana, las transformaciones de la urbe, el paso de los militares por sus calles. Es un punto de vista que pone énfasis en su arrogancia, en la distancia que asume frente a los acontecimientos. Resalta además el empleo de un montaje que recuerda al estilo de Jean-Luc Godard, que pone a transitar la cámara por las calles de la ciudad y que emplea sobresaltos, repeticiones, discursos fragmentados y otros trucos para establecer un vínculo entre el conflicto del personaje y la revuelta social por la que pasa el país.

Comparte también de este realizador su perspectiva sobre las mujeres y el cine. Sergio adula a una joven llamada Elena, de quien aprecia su belleza pero que ve en ella los síntomas del subdesarrollo. Es una relación que evoca los procesos de colonización del país cuando ella lo acusa de aprovecharse, de arrebatarle su inocencia. Pero la película culmina en la absolución de Sergio mientras los revolucionarios toman las calles de La Habana, dejando la impronta de un país inconsolable.

El subdesarrollo de las memorias

Rafael Guilhem

Inspirada en la novela homónima de Edmundo Desnoes, *Memorias del subdesarrollo* -icónica película dirigida por Tomás Gutiérrez Alea en 1968-, aborda el momento en que un joven burgués de nombre Sergio, vive con reservas la experiencia del triunfo revolucionario en Cuba.

Mientras su esposa, sus familiares y sus mejores amigos abandonan el país, él se queda expectante ante una situación que desajusta su código de valores, realizando análisis y juicios de las transformaciones que suceden a su alrededor.

Antes que un cine político, en *Memorias del subdesarrollo* existe una pregunta por lo político del cine. Lo panfletario es sustituido por una poética particular que da cuenta de un momento crucial en la historia cubana. En este sentido, la película opera como una ciudad sobre la que se pueden hacer distintos recorridos y mirar varias perspectivas; desde una ventana, en la calle, en movimiento o detenido; sobre un auto o caminando, pero una ciudad en la que te pierdes y que jamás puedes recorrer en su totalidad. Lo profundo a cambio de lo holístico. Para esto, las imágenes que van desde fotografías, periódicos, momentos documentales, ficticios e híbridos, desorganizan la realidad; la tambalean para que pierda la compostura, siendo ambigua e inaprensible a los ojos de Sergio, quien funciona por un lado como un molesto criticón de tintes misóginos, y por el otro, como un certero opinólogo de incómodas conjeturas.

Sergio es ajeno a la revolución, la mira como si hubiera llegado a un país nuevo a pesar de haber vivido siempre allí. Desorientado por la frustración, ve pasar lo incomprendido frente a sus ojos sin poder consignarlo. Esta incertidumbre le impedirá escribir su texto, y apenas podrá esbozar comentarios para sí mismo; como la inacabada memoria de una tempestad. *Memorias*



del subdesarrollo es sin dudas, el esfuerzo por demostrar que una revolución no es tal si no es pensada en todo momento.

Memorias del subdesarrollo

Karly Gaitán Morales

¿Qué más se puede decir de una película que desde hace casi 50 años ha sido considerada uno de los filmes más emblemáticos del cine latinoamericano? *Memorias del subdesarrollo* (1968), dirigido por Tomás Gutiérrez Alea, es uno de los largometrajes producidos por el ICAIC que más ha sido visto en el mundo y considerado la película mejor destacada de la historia del cine entre 100 títulos del cine iberoamericano. A tan solo nueve años de la revolución cubana ya se mostraba en el cine las contradicciones políticas y sociales que se vivían y se han vivido en Cuba desde 1959. Cuba, la París del Caribe, era en ese tiempo un país desangrado, con la fuerza laboral y empresarial yéndose de allí y esto dando espacio a los menos favorecidos para acceder a sus derechos, pero estos poco favorecidos eran en su mayoría ignorantes y uno de los principales puntos en agenda para la revolución era educar y para eso arrancó con una gran campaña de alfabetización. Estos planteamientos se muestran en el filme con textos e intertextos expresados ya sea en palabras de la narración en *off* o del mismo guión.

En tiempos cuando filmar en color estaba en boga y era la muestra del avance tecnológico de una productora, el ICAIC decidió filmar en blanco y negro los filmes que se consideraban sus obras maestras, y *Memorias del subdesarrollo* fue tomada como tal desde su concepción, con un guión escrito por un autor, pero revisado y corregido a doce manos y elaborado durante tres años de mesas de trabajo y discusión.

El blanco y negro es parte del lenguaje de la película, pero en los años sesenta cuando las grandes productoras y la televisión ocupaban mayor atención del espectador promedio con sus brillantes colores, el blanco y negro era

considerado un cine pobre. Sin embargo, en este filme se puede ver que parte del lenguaje y de la belleza fotográfica es el telón de sombras y fondos, pero como ha dicho Santiago Álvarez en un número de la *Revista de Cine Cubano* de 1978, “el subdesarrollo en el cine era filmar en blanco y negro y se le mostró al mundo que desde el cine pobre se puede nacer un cine rico, aunque nunca hemos querido ser ricos”. Es la historia basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes, y en la trama se trazan tres historias: la de Sergio, el protagonista, escritor, burgués que renta apartamentos y se dedica todo el día a escribir, abandonado por su mujer y sus padres que se han ido a Estados Unidos porque están en contra del pensamiento de la revolución. La historia de Cuba con su contemporaneidad con respecto al filme con la situación política y económica de la isla, las expropiaciones y confiscaciones de inmuebles, la distancia marcada entre los pobres y ricos. Y la tercera historia es la del texto que Sergio escribe, que inicia con la frase: “Todos los que me querían se fueron”, como una confesión de desolación que luego intenta llenar reflexionando sobre por qué ha decidido quedarse a vivir en un país subdesarrollado, cuando pudo emigrar.

Memorias del subdesarrollo y la cámara crítica

Davo Valdés de la Campa

Walter Benjamin advirtió en su icónico ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en los albores del cine su poder transformador ya que abolía todos los ritos que caracterizaban al arte burgués y entregaba a las masas un aparato para que ellos se representaran a sí mismos en el proceso de las revoluciones. El cine se oponía al arte de la vanguardia, fascista en su discurso, según Benjamin, mientras que el cine se abría a través del control de la técnica y la alternativa de discutir por ejemplo la forma de vida de los obreros. Un ideal similar se pensó desde la corriente del Cine Imperfecto, a finales

de los 60 en América Latina. Algunos cineastas, particularmente cubanos, estaban profundamente preocupados por una serie de problemas derivados del neocolonialismo y la identidad cultural. De esa forma el movimiento rechazaba la perfección comercial del estilo de Hollywood, y al mismo tiempo el cine de autor europeo, proponiendo por su parte un cine creado como herramienta para el cambio social y político. Ante la carencia de recursos la estética pasaba a un papel secundario subordinado a la función social del cine. La meta principal del movimiento era crear unas películas en las que el espectador fuera un participante activo que reflexionara sobre su realidad, es decir, un integrante invisible de la trama de la película. Los espectadores desde un análisis atendían un problema actual dentro de la sociedad que en la época no tenía ninguna solución clara o que aún se encontraba en proceso de definirse. De esa forma, los directores buscaban que los espectadores conocedores del problema buscaran, fuera de las salas de cine, convertirse en actores sociales.

Una de las películas suscritas a dicha corriente es *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, “Titón”, que inspirado en el libro homónimo de Edmundo Desnoes, aborda desde muchas dimensiones el proceso del hombre burgués en la Cuba revolucionaria.

Cuando la revolución triunfa nace la oportunidad para un hombre nuevo, idealmente el desajuste violento que provoca la revolución, permite desde la idea de una tabula rasa, volver a construir el monumento de un hombre distinto. Para el Che Guevara funcionaba como un proceso en cimientos: “En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo. Su imagen no está todavía acabada; no podría estarlo nunca ya que el proceso marcha paralelo al desarrollo de formas económicas nuevas. Descontando aquellos cuya falta de educación los hace tender al camino solitario, a la autosatisfacción de sus ambiciones, los hay que aun dentro de este nuevo panorama de marcha conjunta, tienen tendencia a caminar aislados de la masa que acompañan. Lo impor-

tante es que los hombres van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad y, al mismo tiempo, de su importancia como motores de la misma”.

El protagonista de *Memorias del subdesarrollo* encarna el hombre del camino solitario, alienado, incapaz de defender el pasado, asqueado hasta el hartazgo del subdesarrollo, pero también incapaz de transformarse y de adaptarse al proceso revolucionario. A través de sus recuerdos, de grabaciones viejas, de fotografías, de fragmentos visuales, observamos cómo la faceta colonialista de Cuba se desdibuja para aislarlo cada vez más, en parte por su misantropía, pero también porque no alcanza a percibir qué significa y hacia dónde marcha la nueva Cuba, sólo sabe que él ya no tiene un papel activo, salvo el de un testigo que se queda al margen de la Cuba revolucionaria.

No se puede hablar tampoco de *Memorias del subdesarrollo* sin tocar el tema del montaje. La película entremezcla un presente activo con el pasado, con un *collage* de intervenciones subjetivas y deliberadas, por ejemplo secuencias narrativas con estética de documental, enfoques fijos de Cuba en constante reconstrucción, cámara en mano que vagabundea con el protagonista por las calles, como si fuera su única forma de participar, como un testigo. Pero Gutiérrez Alea también se vale de varios tipos de medios para dibujar una atmósfera de incertidumbre, incluyendo fotos inmóviles, imágenes de archivo, gran cantidad de noticieros, recortes de periódicos, y clips de películas de Hollywood, así como discursos grabados de Fidel Castro y John F. Kennedy, creando una apariencia de desorden en el lenguaje de la película que está en claro contraste con el estilo de Hollywood. Evocando sin duda al cine soviético, a través del frenético uso de la edición, desarticulando la guía visual del espectador, en un arquetipo específico, obligando así que éste construya su propia versión de lo ocurrido en la trama subterránea.

Para Gutiérrez Alea, “... el cine proporciona un elemento activo y de movilización, que estimula la participación en el proceso revolucio-

nario. Entonces, no es suficiente tener un cine moralizante basado en el arangue y la exhortación. Necesitamos un cine que promueva y desarrolle una actitud crítica. Pero ¿cómo criticar y al mismo tiempo consolidar la realidad en la cual nos sumergen?”. *Memorias del subdesarrollo* al abandonar el punto de vista objetivo no se construye un relato cronológico con una cadena causal de acontecimientos, sino que a través de la fragmentación de cómo asistimos al proceso entendemos que en realidad lo que prepondera son relaciones, fuerzas que se afectan, se entrelazan, se confunden. Ya no sabemos qué está destinado para que el protagonista se transforme, o quizá el aparato, el ojo crítico de la cámara, decide abandonarlo en su propia suerte alienada, porque él no es el héroe y se vuelca en absoluto sobre el espectador, para que sea éste y no el actor de la ficción quien experimente el proceso revolucionario.

Ficha técnica

Memorias del subdesarrollo

Dir. Tomás Gutiérrez Alea

Cuba, 1968

97 min.

Batallas íntimas o de la profundidad que enmarcan las ventanas

Areli Adriana Castañeda Díaz

Universidad Pedagógica Nacional, México

Ventare, voz latina que significa viento. Ventana, constructo cuyo fin es delimitar espacios. La ventana ha acompañado a diferentes civilizaciones y refiere a la necesidad de aire y luz en un habitáculo. Su función primordial es la comodidad y la seguridad. Desde afuera, refiere a la *existencia* de un interior y desde adentro, se puede ver el exterior sólo desde una perspectiva, la que sea posible. La ventana sucede como una metáfora visual ínfima que dirige las miradas y enmarca las posibilidades de estar afuera o adentro, en una situación o en otra, en un mundo o en otro.



Ventanas enmarcadas con paredes coloridas, blancas, entreabiertas, cerradas. Ventanas en grandes urbes sin importar clase social alguna. La ventana ciñe espacios y los significa

en tanto limita un entorno, la ventana diferencia entre el afuera y lo íntimo, como lo hace la propuesta fílmica de Lucía Gajá.

Batallas íntimas (México, 2015) es un viraje al adentro de cinco ventanas donde mujeres

han sido trastocadas en un espacio seguro y confortable llamado “hogar”. Lucía Gajá muestra en esta virada un problema pandémico: la violencia contra mujeres. Filmada en España, Fin-

landia, India, Estados Unidos y México, la directora asevera su visión documentalista hacia lo trascendente: el punto de inflexión que permita al espectador converger varios sucesos en una historia única. En esta película Lucía Gajá confluye con propuestas fílmicas como la de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la Luz* (Chile, 2010) en donde, mediante una narrativa sobre el cosmos y la distancia entre los astros, las estrellas y la tierra en el desierto de Atacama, el director plasma varios testimonios en torno a los “desaparecidos políticos”. Por ejemplo, Guzmán refiere al tema social chileno aparentemente sólo en un nivel numérico y de encuestas, sin embargo, conforme se desarrolla el argumento del tema, se da a conocer el sentido de la carne, los fluidos, las sensaciones, las personas con identidad única y los testimonios que comprenden a esos desaparecidos provocando en el espectador un sentido de existencia concreto. Lucía Gajá hace referencia a la violencia



intrafamiliar de la misma manera, hay números, casos, piel, fluidos y cuerpos trastocados.

Batallas íntimas permite al espectador encontrar una riqueza narrativa a través de recursos primordiales del cine como arte:

1) Diversas ventanas que llaman la atención por la forma, es decir, la muestra de cada una de las historias, el cortejo que vivieron estas mujeres, ese encuentro amoroso con un otro que suscita amor, respeto y atención. En esta parte, los planos sitúan al espectador en un entorno específico, una ciudad particular mediante imágenes que evocan la cotidianidad, las tomas de las protagonistas son fragmentadas, de espalda a la cámara.

2) Ventanas cerradas cuyo marco es colorido. En este momento de la película, las to-

mas recurren a cada una de las protagonistas. Comienzan los relatos, las tomas son interpuestas de manera pausada, mediante un acto contemplativo. Las secuencias entran en otro ritmo y son presentadas al compás del fondo musical. Los paisajes enmarcan el entorno de cada una de esas mujeres, brindando al espectador indicios sobre la condición de género para romper con estereotipos y haciendo del problema de la violencia intrafamiliar, un fenómeno cotidiano que refiere a todo tipo de condición cultural.

3) Ventanas abiertas, relatos frontales, con rostros contemplativos. Planos más pausados donde cada una de las protagonistas afronta ese gran ojo, el de la cámara y alude a una interlocución con ella al mostrarse y ofrecer su testimonio de forma directa, desde la inflexión.

Lucía Gajá confirma que el documental no se trata de una muestra de acontecimientos de violencia para enunciarla en sí misma, sino de la construcción de

“ventanas” que enmarcan con forma y textura una perspectiva de la violencia intrafamiliar desde una poética contemplativa y metafórica de la *ventana* del hogar y la ruptura de su sentido de seguridad y confort. Los movimientos de la cámara son mínimos, un uso de voz en *off* para que las mujeres narren sus historias hasta una voz en *on* para enunciarlas desde la cámara y que ellas relaten su versión de los hechos. Grandes planos, acercamientos, uso de luz natural para mostrar texturas y haciendo de la verosimilitud del cine documental algo tangible al espectador. Tiempos en donde la precipitación no existe para definir la violencia en tanto postura de contemplación de un todo fílmico permitiendo tocar texturas, la plasticidad del filme.

Batallas íntimas es abrir una ventana a

una situación cotidiana que deviene en *pandemia* en tanto que sucede en muchas partes del mundo. El aquí y ahora delimitado, como una ventana, donde la sucesión de imágenes van al ritmo con la propuesta musical de Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman¹.

Batallas íntimas no sólo comprende una poética audiovisual minimalista basada en la incidencia de imágenes que mediante la metáfora de las ventanas construyen el tema central del filme. También se trata de una estética minimalista donde la experiencia del espectador va al encuentro con imágenes incidentales y no con imágenes repetitivas sin sentido. La reiteración de éstas como la existencia del problema.

La ventana como reiteración. Al inicio, las mujeres sin ver a la cámara como una reiteración. Posteriormente, ellas voltean a la cámara como una decisión de ventilar el ambiente, permitir la entrada del aire externo, buscando otra perspectiva de su mirar. La cámara a la misma altura de las protagonistas como una ruptura vital de esas mujeres que han abierto una ventana para cambiar la perspectiva de observar y de mirarse a sí mismas.

La estética minimalista de Lucía Gajá da pauta a la intensidad de la experiencia estética del espectador acerca de la reiteración de las figuras como constructo del mensaje fílmico y

1. Ambos músicos forman parte del proyecto de estudio *Audióflot*, donde se lleva a cabo la sonorización de productos audiovisuales y la participación en este proyecto. Leonardo Heiblum ha colaborado como asistente musical de Phillip Glass y Jacobo Lieberman es el fundador del grupo Santa Sabina. Ambos personajes tienen una influencia musical minimalista que puede comprenderse en este filme, enmarcando la misma perspectiva artística de Lucía Gajá.

también como un llamado a la inflexión por parte del espectador.

La propuesta de **Batallas íntimas** es también una poética de la *charla* que cobra interés al no tratarse de una serie de entrevistas a cada una de las protagonistas, sino de testimonios pausados, con interrupciones, distintas *hablas* con incidencias sobre el tema del cortejo, del enamoramiento y del proceso de degeneración para convertirse en violencia y sus diferentes expresiones: celos, control, hasta intento de homicidio.

La poética de la charla en este filme está basada en la espontaneidad de su planteamiento, como lo es mirar hacia una ventana no para sólo ubicarla, sino tratar de mirar a través de ella y armar un relato y conseguir que el espectador observe a través de esa ventana el afuera y lo íntimo, es decir, la razón para tomar decisiones y cambiar la forma de mirar.

Lucía Gajá muestra que el documental no refiere a la exposición de problemáticas en sí mismas, sino a partir de la inferencia de razones mediante el manejo de pla-

nos que hablan de una proximidad natural, un tratamiento de los planos siempre a la altura de las protagonistas provocando en el espectador la existencia de la violencia como una pandemia que muchas veces sólo se queda como una ventana vista desde fuera, pero que no somos capaces de abrir.

Batallas íntimas comprende las voces, las miradas y los cuerpos trastocados de cinco mujeres mediante una plasticidad de cinco relatos femeninos con ritmos pausados, voces con diferentes matices que refieren momentos cla-



ve de su historia, el uso de luz natural para la realización de las tomas, imágenes de diferentes regiones geográficas que distan de postales turísticas a modo de construir la cotidianidad del lugar como una generalidad humana, de territorios distantes para encontrarse mediante la charla de mujeres que como el *ventare*, sus historias convergen a distintas realidades con una problemática en común: la violencia intrafamiliar contra mujeres.

Ficha técnica

Batallas íntimas

México, 2015

100', 35 mm, color

Dirección: Lucía Gajá

Guión: Lucía Gajá

Fotografía: Marc Bellver

Edición: Lucía Gajá, Francisco Rivera

Sonido: Lucía Gajá, Cristina Esquerra et al.

Música: Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman

Producción/Distribución: CaguamaProducciones

Ficha de autor

Areli Adriana Castañeda Díaz

Areli Adriana Castañeda Díaz, mexicana, es Doctora en Ciencias Políticas y Sociales con orientación en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora e investigadora de tiempo completo en la Universidad Pedagógica Nacional, y profesora de asignatura en el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la UNAM. Su principal línea de investigación es el discurso audiovisual, la estética, la comunicación y la cultura. Su institución de adscripción laboral es la Universidad Pedagógica Nacional. El título de su última publicación es “Observar, escuchar y tocar cine”, en Revista del Instituto Politécnico Nacional.

El hombre que vio demasiado

Hammurabi Hernández

Red de Investigadores de Cine (REDIC), México

Apenas aparece en pantalla unos segundos, pero la imagen ha permanecido en mi memoria. La cámara está posicionada detrás del sujeto, a contrapicada, mientras en el centro resalta la silueta de un hombre solitario detenido sobre unas vigas. La postura cabizbaja de la cabeza, sus brazos semiabiertos y el cielo que se expande en la parte superior de la fotografía insinúa un terrible evento: ese hombre está a punto de cometer un suicidio. Desconozco el resultado, pero el registro me produce escalofrío, me obliga a imaginar la anticipación que sentían los testigos al observar a un hombre suspendido



en el aire. La escena refleja una violenta calma en el que sólo queda contener el aliento.

En otra fotografía, su más famosa, el cuerpo de la periodista Adela Legarreta reposa

en el cruce de la Av. Chapultepec y Monterrey, en la colonia Roma. La cabeza hacia el cielo, el rostro maquillado, la posición de los brazos, la mirada penetrante y el rímel caído dan la impresión de que la mujer se mantiene

viva, a pesar de haber sido arrollada por dos automóviles que se estrellaron en carambola. Un cadáver elegante. El deceso de la mujer es inquestionable, pero la fotografía parece recuperar

la tristeza con que una persona intentó aferrarse a la vida en sus últimos segundos. Un momento efímero que ahora quedará para siempre.

El responsable de estas alucinantes imágenes se llama Enrique Metinides, fotógrafo de nota roja, quien ejerció en la Ciudad de México como reportero gráfico para diversas agencias y medios, entre ellos, el sensacionalista periódico *La prensa*. En los 49 años que trabajó como fotógrafo registró todos los indicios de la tragedia humana: incendios, accidentes, choques automovilísticos, derrumbes, suicidios, asesinatos, y una larga lista de crímenes pasionales. Un hombre obsesivo que desempeñó el oficio con incansable actitud. La gracia de su mirada se debe quizás al apego a sus amuletos y estampas religiosas, pero no queda duda que en la composición de sus fotografías parece haber una entremezcla de iconicidad religiosa con escenarios urbanos.

Aunque las fotografías de Metinides se publicaron en medios impresos entre 1949 y 1998 (aproximadamente), fue hasta en el 2006 cuando se reconsideró el valor artístico de su trabajo y se empezó a exhibir en galerías de arte en Londres, Nueva York y finalmente en la Ciudad de México. El largometraje documental *El hombre que vio demasiado* (México, 2015), dirigido por la realizadora y curadora de origen británico Trisha Ziff, mantiene la premisa de un artista talentoso, aunque desconocido, que termina expuesto en los espacios artísticos más sofisticados, el cual recurre a varias entrevistas, tanto al propio Metinides, como a compañeros de trabajo, familiares, curadores, o testigos de las fotografías que dan testimonio de las distintas épocas y de las repercusiones de su obra.

En sus previos largometrajes se obser-

vaba el interés de Ziff por entender las implicaciones culturales de la fotografía, sobre todo en relación a la memoria histórica y al rescate de las imágenes. Codirigió en el 2008, junto con Luis López, el documental *Chevolution*, en el que se persigue la historia detrás de la famosa fotografía denominada *Guerrillero heroico*, el retrato que el cubano Alberto Korda capturó de Ernesto “Che” Guevara en 1960. En *La maleta mexicana*, exhibido en el 2011, parte del descubrimiento de tres pequeñas cajas que contenían cerca de 4,500 negativos que tomaron Robert Capa, David Seymour y Gerda Taro durante la Guerra Civil Española, para hablar sobre el paso de los exiliados españoles en el puerto de Veracruz.

Parte de la fuerza de este par de documentales, radica en señalar cómo la presencia y el trabajo de los fotógrafos son fundamentales para entender un espacio o un momento histórico. En *El hombre que vio demasiado*, Ziff recrea la infancia de Metinides en el contexto de la mi-



gración hacia la Ciudad de México en la década de los 40, proceso que estaba inevitablemente acompañado de la pobreza y el crimen, y cuya violencia aparecía reflejada en los filmes de cine negro de la época. Metinides advierte en el documental su interés por el escándalo y la nota roja al ser espectador de estas películas. Menciona que inició su actividad como fotógrafo retratando numerosos automóviles en estado de colisión, pasatiempo que a nivel individual satisfacía su temprana obsesión por coleccionar objetos, pero que a nivel social revelaba las estrepitosas consecuencias de la creciente industrialización y urbanización.

Estas anécdotas son necesarias para asimilar cómo un género tan menospreciado como

la nota roja tiene implicaciones éticas de mayor alcance. Al mostrar encabezados y fotografías sumamente vulgares, se le acusa de incitar al morbo, de lucrar con el dolor ajeno, así como de evidenciar la fragilidad de la vida humana, es decir, de corromper nuestra sensibilidad. Es un estupor que retrata a la muerte como un espectáculo público, con sus rituales, sus espectadores y su propia iconicidad. Y, sin embargo, mientras observo las fotografías de Metinides me percato de cierta culpabilidad por encontrar belleza en ellas, por sentirme seducido ante la tragedia. Y es que en ese estado el observador queda inerte, en espera, con la expectativa de qué sucederá. El espectador de estas fotografías tiene que confrontar no sólo sus propios miedos, sino los breves y paulatinos fracasos de la sociedad.

El documental acierta cuando las entrevistas y el uso de la cámara se centran en el acto de ver, en las connotaciones políticas y estéticas que supone la mirada. Es una premisa que se sostiene principalmente en la figura del mirón, arquetipo que protagoniza buena parte de las fotografías de Metinides. Los mirones no aparecen como personajes estáticos, o de decoración, sino que, con su presencia, con su disposición del cuerpo, intervienen en la reconstrucción del hecho trágico. Lo atónito de la mirada se convierte entonces en el tema central de la imagen. Es un gesto que logra atrapar al espectador, que desdobra a los testigos de los posibles riesgos de mantenerse en el lugar e invita a permanecer en la escena del accidente. Es difícil no contestar las miradas que aparecen en las fotografías de Metinides, y el documental se pregunta por qué son tan seductoras a pesar de lo desagradable que suponen.



Cuando el título de la película refiere a que Metinides fue un hombre que vio demasiado, no sólo refiere a la cantidad de hechos que atestiguó, sino a que vio lo que no se debía ver, vio lo que está más allá de lo que imaginamos podría suceder en la realidad. La pregunta por lo real, tan frecuente en el tratamiento del cine documental, está vinculada obligadamente con la violencia y con la degradación social. Ante este contexto, la película nos formula si llegaremos a un punto en que como espectadores, como individuos y como sociedad, nos sea imposible seguir mirando. Algunos aspectos psicológicos de Metinides parecen rayar en el delirio. Su obsesión por coleccionar juguetes, imágenes religiosas y recortes de periódico se sustenta en la superstición de

que sus amuletos lo defenderán de lo imprevisible de la realidad.

En entrevista a distintos curadores y artistas extranjeros, entre ellos Dan Gilroy, director de la película *Nightcrawler*, se aborda cómo la cultura estadounidense, con sus

películas y sus tabloides, hace una apología de la violencia mientras quede meramente en la ficción y se niegue su relación con el mundo real. Es una censura que, según el documental, no existe o está diluida en nuestro país. Uno de los entrevistados señala que las fotografías de Metinides, si bien son de alto impacto, no celebran la violencia ni la estimulan. Pero mucho del periodismo de nota roja en México carece de esa sensibilidad y apenas respeta a la dignidad de las víctimas. Que uno de ellos acepte sin tregua que desobedece la petición de los familiares de fotografiar a un cadáver con el fin de cumplir con su trabajo conlleva un sobresalto. Aunque Ziff hace un encomiable trabajo de exhibir en pantalla las fotografías de asesinados y ensangrentados con cierta

mesura, queda la incertidumbre de los cauces en que transita la violencia gráfica en nuestro país.

Ahora que todos con una cámara de video o de celular, somos potenciales productores de estas imágenes, y los medios de distribución y reproducción facilitan su viralización, queda abierta la discusión sobre los patrones de consumo que asumimos como sociedad. Aunado a eso, habría que aclarar que es incomparable la violencia que registró Metinides en su época con la tensión que se vive ahora. Mientras las escenas de sus fotografías corresponden a accidentes inesperados y fugaces, la violencia propiciada por el narcotráfico y el crimen organizado se explica como un complejo entramado, causado por la corrupción y la falta de Estado de derecho. La terrible vulnerabilidad con que actúan muchos periodistas en nuestro país torna imposible que exista un Metinides (uno activo y sobreviviente, al menos) en nuestros tiempos.

Con el documental, Ziff defiende el trabajo de Metinides al apelar a su lado sentimentalista, cuando éste dejaba la cámara a un lado y se encargaba de ayudar a las víctimas. De igual manera por relatar cómo inventó los códigos de comunicación de las ambulancias para enmascarar información sensible a los familiares que los acompañaban. Sin embargo, en este retrato sobre el fotógrafo, queda el misterio de cómo alcanzó la finura de su técnica. En sus palabras no se escucha alguna referencia a otros fotógrafos o artistas, ni hace uso de un lenguaje técnico para describir a sus propias fotografías. También el proceso de legitimación artística de su obra queda un poco implícito y desdibujado, y se sostiene principalmente de voces foráneas, lo que

engrosa la sensación del escaso reconocimiento que se tiene en el país hacia su figura.

Hacia el desenlace, la película se esfuerza en retratar a Enrique Metinides más como persona que como fotógrafo. A pesar de haberse salvado de la muerte en múltiples ocasiones, no creo que lo defina como un hombre valiente y estoico. En su apariencia hay un nerviosismo que resulta conmovedor: sus ojos saltones, su sonrisa mórbida, su tic de sujetarse el cuello de la corbata, la forma de acomodar las manos en sus rodillas, y su voz asustadiza hablan de alguien extremadamente atento a su entorno. Por ello, el plano final, con Metinides temblando ante la cámara, es poderoso. Sugiere un individuo que se llevará a

la tumba historias inimaginables. Es lo que nos oculta lo que me parece escabroso; más que sus imágenes, las historias que custodia con su silencio infunden mayor miedo.



Ficha técnica

El hombre que vio demasiado

Dir. Trisha Ziff

México, 2015

88 min.

Ficha de autor

Hammurabi Hernández

Hammurabi Hernández es licenciado en Ciencias de la Comunicación por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Pertenece a la Red de Investigadores de Cine. Ha publicado reseñas y entrevistas en medios tapatíos como *El Occidental*, *Público* y *Más por Más Gdl*. Fue seleccionado a participar en el Talent Press Guadalajara 2017. Escribe actualmente en el blog *El apartamento* y en el periódico *Mural*, del Grupo Reforma. Su contacto es: alhamra85@yahoo.com.mx

***Mari Pepa* y *Somos Mari Pepa* de Samuel Kishi: Jóvenes en un mundo cambiante**

Annemarie Meier comenta y dialoga con el guionista, director y productor mexicano

Recuerdo como si hubiera sido ayer los rostros divertidos y las palabras cargadas de emoción de mis amigos al salir del programa de cortometrajes en el que se exhibió el corto ***Mari Pepa*** en el marco del Festival Internacional de Cine en Guadalajara en marzo 2012. Por estar ocupada en otra actividad del festival me había perdido el estreno de la película pero asistí a la ceremonia de premiación en la que se le entregó a su guionista y director Samuel Kishi el premio Mayahuel a mejor cortometraje mexicano, y una mención honorífica a mejor cortometraje tapatío por parte de la Academia Jalisciense de Cinematografía. Cuan-



do más adelante pude por fin ver el corto de 18 minutos me expliqué los rostros felices y las palabras de elogio que escuché el día del estreno ya que también yo disfruté enormemente la cali-

dad narrativa, la frescura y autenticidad de ***Mari Pepa***.

A varios años de aquella experiencia vuelvo a ver el filme y lo siento tan vivo como la primera vez. Me atrapa el desánimo del joven Alex con su afición por el rock. Me involucro con

su abuela que, sin decir palabra, lo observa y sabe imponerse con su gusto por el bolero mexicano. Me identifico con el ambiente de barrio, las calles, casitas y grupos de chavos con guitarra y

eso no sólo porque vivo a pocas cuadras de dónde se realizó la película sino porque el ambiente y los personajes “respiran”, se mueven y se comunican de una manera completamente natural.

La naturalidad con la que se narra la historia hace olvidar que el corto está basado en un guión perfectamente construido y desarrollado. Los personajes principales, Alex y su abuela, son dos polos opuestos de una familia y sociedad en la que la generación de los padres está ausente. ¿Se encuentran trabajando en EUA o viven en otra parte de México? ¿Dejaron al hijo adolescente al cuidado de su abuela con demencia senil o la abuela se quedó cuidando al nieto adolescente? La película no revela la situación familiar ni tampoco hace falta conocerla para ver convivir a dos personajes de distintas generaciones bajo el mismo techo. El día a día de la convivencia está basado sobre rutinas como levantarse, desayunar y escuchar música. Los caminos y actividades de los dos se cruzan. Sin embargo, son pocas las ocasiones en los que comparten un espacio como el desayunador en la que la abuela le sirve de comer a Alex después de haberle limpiado sus manos con alcohol. Mientras el joven sale con sus amigos y compañeros de una banda de rock que compone y ensaya sus rolas, la abuela se queda en la casa obsesionada con la limpieza y los boleros que escucha en un viejo tocadiscos.

Donde surgen conflictos y suceden enfrentamientos es cuando el ruidoso sonido de la guitarra eléctrica de Alex interfiere con el melodioso bolero que la abuela escucha con devoción. Los duelos entre dos géneros musicales que se libran el joven y su abuela pertenecen entre las escenas más conmovedoras y divertidas del filme. Sobre todo porque la abuela no pronuncia palabra sino que utiliza sus miradas y el volumen del tocadiscos para comunicarse con el nieto y



exigir su derecho de disfrutar su música preferida.

También la convivencia del joven con sus amigos y los ensayos de la banda de rock están cargados de conflictos. La falta de éxito en el toquín y la dificultad de comunicarse con las chicas del vecindario llevan a la frustración. En una escena llena de tristeza Alex camina solo por las calles nocturnas de su barrio. Entre su casa que no lo atrae y el grupo de amigos que lo irritan, su soledad es completa y oscura. Es una soledad juvenil que lleva a dudas y cuestionamientos existenciales que, como bien sabemos, duelen profundamente pero no encuentran comprensión en los adultos.

La banda sonora de *Mari Pepa* no sólo estructura el relato sino que forma parte de la narración y el significado del filme. Los diálogos son medidos y caracterizan perfectamente el ambiente y la forma de comunicarse de los jóvenes. La autenticidad que respira la historia está ligada a los personajes que actúan “de sí mismos”, es decir que interpretan a

adolescentes de su edad y condición social. Eso no es fácil de lograr y sólo se obtiene a través de una acertada dirección de actores. También el personaje de la abuela que se mueve como fantasma entre las paredes y puertas del departamento para observar a reojo a su nieto, muestra una puesta en cámara y escena perfectamente calculadas. En momentos de profunda calma y soledad, la abuela, sentada cerca de la ventana, está iluminada de manera tan tenue que su fragilidad, obsesión por la higiene y pasión por la música romántica, tocan el corazón del espectador.

La historia transcurre en pocos días y los estilos narrativos que oscilan entre la exquisita puesta en cámara en interiores y un estilo documental en exteriores, crean polos opuestos al igual que las dos generaciones, géneros musi-

cales y estilos de vida que marcan los conflictos y el discurso fílmico. El montaje provoca que el cortometraje fluya con un ritmo adecuado a la situación y una progresión dramática que lleva a un excelente clímax y desenlace. Sí, el desenlace es excelente ya que permite que los distintos hilos narrativos y temáticos – personajes, conflictos y estilos musicales – se encuentren. ¿En un final feliz? De ninguna manera. El desenlace responde simplemente a un instante en el flujo de dos vidas, un instante en el que dos seres que se quieren comparten espacio y tiempo a través del triste bolero que el nieto le toca a su abuela.

Con el largometraje **Somos Mari Pepa** Samuel Kishi retomó los personajes, el ambiente y ciertos elementos narrativos del cortometraje **Mari Pepa**. Han pasado algunos años, los adolescentes ahora son jóvenes que, sin embargo, siguen con sus rituales de reunirse, componer piezas de rock punk y ensayarlas. Alex sigue viviendo con su abuela y ella sigue con su tic de limpiar manos y muebles con alcohol y escuchar los boleros de siempre. Los amigos de Alex, sin embargo, dejaron de ser simples personajes secundarios para convertirse en muchos momentos del filme, en protagonistas de secuencias que muestran que cada uno tiene sus propios conflictos familiares y personales. La transición de adolescente a joven adulto cambia no sólo la vida de cada uno de los cuatro amigos sino que conlleva responsabilidades y metas que no pueden eludir.

Ahí está, por ejemplo, Rafa, cuya familia hace presión para que apoye económicamente a su familia y siga con los estudios, Bolter, quien cuida a su pequeño hermano diabético y Moy quien conoce a una chava que se convierte en su novia. El protagonista Alex no sólo es el compositor y leader de la banda **Mari Pepa** sino también el lazo que une a los cuatro amigos y el observa-

dor con el que se identifica el espectador. Alex está centrado en su pasión por el rock. Las paredes de su recámara están tapizadas con posters de sus ídolos y cuando camina por las calles y pasa por las casas de sus amigos, lleva cargando su guitarra.

Su meta es participar con su banda en una “guerra de bandas” que se organiza en el barrio. En una escena - que hace un guiño a **Taxi driver** de Martin Scorsese - Alex ensaya solo frente al espejo de su recámara diferentes poses de rockero como si estuviera en un escenario con público. Su melena larga, cuerpo delgado encorvado y ojos oscuros observan con sensibilidad el entorno: un barrio rodeado por calles de mucho tráfico en el que conviven las casitas de clase media baja con edificios con grafitis, calles desoladas y

cubiertas por un tendere de cables de todo tipo, construcciones en ruinas y basura.

Un gran abanico de personajes secundarios abona a la autenticidad del ambiente y la narración. Ahí está la abuela que no habla pero reclama su espacio, libertad musi-

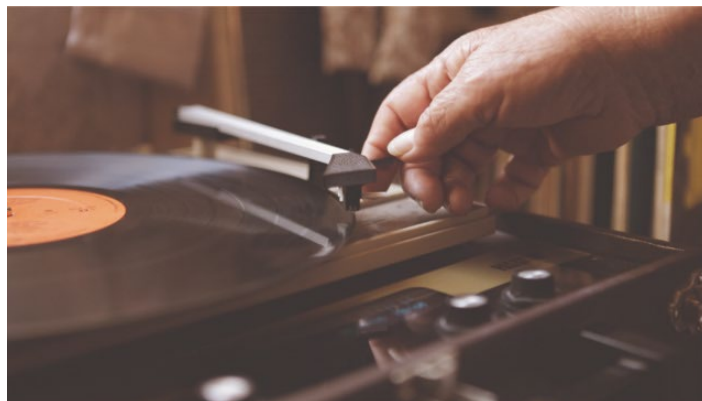
cal además de que impone su moral frente al nieto de gustos “satánicos” cuyos posters tira a la basura. Como polo contrario a la abuela funciona un ex futbolista venido a “borrachito de barrio” que entretiene con sus cuentos – vividos o inventados – a los chavos del vecindario. También el papá de Rafa es un personaje secundario que casi sin hablar tiene una presencia significativa en el filme. Lo vemos en la mesa de su casa donde observa sin decir palabra las exigencias de su mujer enfermera y el mal humor de su hija adolescente. La mayoría del tiempo, sin embargo, lo vemos solo, sentado en el coche afuera de su casa, escuchando un partido de fútbol en compañía de unas latas de cerveza.

Otros personajes secundarios que, aparte de jugar un rol narrativo también aportan a la



autenticidad del ambiente, son un grupo de mujeres que venden ropa y juegan dominó en el patio de la casa de Moy, un primo mayor de Bolter que se junta con sus amigos para tomar, escuchar y bailar música nortea en la calle y varios jóvenes que, en distintas secuencias, muestran que los habitantes, transeúntes y tiendas del barrio son frecuentes víctima de asaltos y robos.

Los rituales de los jóvenes no sólo estructuran el relato sino que muestran los cambios que sufren en sus personas, relación con los amigos y metas a futuro. El cambio de estética visual agiliza el ritmo y acentúa el rol de observador de Alex. La primera escena, por ejemplo, simula una cámara de video casera que graba a los jóvenes ejercitándose en patinetas. El que parece llevar la cámara es Alex ya que graba a los amigos y se graba a sí mismo con cámara subjetiva. El carácter aparentemente espontáneo de la imagen también caracteriza las secuencias de ensayos de la banda de rock en los que observamos le ponen letra y ritmo a las composiciones propuesta por Alex.



Sin embargo, cuando se muestran las pláticas de los cuatro amigos sentados en un puente peatonal, se observan los paseos solitarios de Alex y sus “duelos musicales” con la abuela, la iluminación, puesta en cámara y escena son altamente estéticas.

Los géneros musicales que escuchamos durante el filme caracterizan a los personajes y a ciertas etapas históricas de la música mexicana. También muestra la invasión brutal -perdón por parecer anticuada- de los géneros norteaños que dominan desde hace varios años las tocadas y fiestas de jóvenes. Alex y su banda **Mari Pepa** son y se sienten roqueros – o rockeros punk - y las letras son abiertamente atrevidas y retadoras. La canción favorita que escuchamos al inicio y final de la película es *Natasha*, una extraña

“canción de amor” bastante machista que está en franca contradicción con la timidez, las dudas y los conflictos sexuales de los jóvenes que en otra rola hablan de sí mismos como “machos alfa”.

Somos Mari Pepa es un drama en tono de comedia que narra historias de crecimiento y maduración de jóvenes. Alex y sus tres amigos pasan por una etapa de decisiones en la que dejan la adolescencia y, quieran o no, tienen que decidir cómo seguirá su vida. En algunos los cambios suceden por decisión propia: Moy al “hacerse” de una novia, Rafa por aceptar un empleo y Bolter por seguir el ejemplo de un primo. En Alex el cambio es provocado por un “golpe de destino”: al morir su abuela se ve forzado a mudarse con su padre y un medio hermano, hijo de

una nueva relación. El filme no nos informa sobre lo que pasó con la madre de Alex pero la manera como soluciona la nueva situación de Alex es excelente ya que su duelo mezclado de coraje perfectamente entendible es suavizado por su pequeño

medio hermano quien será, sin duda, su nuevo y fiel acompañante. (Ya que no conocemos la suerte del perrito que dormía en su cama.)

Las escenas que abonan a la comedia permiten que el espectador reconozca un elemento reflexivo que remiten tanto a la historia del cine como a situaciones universales de un o una joven. El tic de la abuela “adicta al alcohol” (con el que se lava las manos y limpia la casa), la sesión de foto de Rafa cuyo *frac* es resultado del *Photoshop*, la sesión de inducción como vendedor de Herba Power y el irónico diploma a “Primer lugar de lectura rápida” en el cuarto de Alex, son guiños que provocan la complicidad del espectador. **Somos Mari Pepa** es una opera prima madura, escrita y realizada por un director sensible y original que comparte con el espec-

tador lo que percibe y conoce del mundo que lo rodea. Los premios que han ganados su corto y el largometraje en México y en gran número de festivales de cine del mundo son muestra de la calidad del guionista y director.

Entrevista a Samuel Kishi

acerca del cortometraje *Mari Pepa*

Annemarie Meier: ¿Recuerdas en qué momento y/o situación decidiste desarrollar la idea de *Mari Pepa*?

Samuel Kishi: Recuerdo que en ese tiempo estaba escribiendo otra historia y que estaba bloqueado, así que le marqué a mi hermano Kenji para contarle mi idea. Recuerdo que salimos por unas cervezas y en lugar de hablar de mi historia nos pusimos a platicar sobre nuestra abuelita que en ese tiempo había enfermado gravemente, en cómo nos cuidaba, sus manías de limpiarse con alcohol, las canciones que nos cantaba y en la época que vivió con nosotros en el barrio de Atemajac; una cosa llevó a la otra hasta nuestra fracasada banda de garage de la adolescencia y de otra banda de punk en la que había estado mi hermano llamada "*Mari Pepa*", de cómo fue crecer en el barrio y de las aventuras que vivimos ahí. Fue entonces cuando supe que tenía que hablar de eso, de algo que conocía, de esos temas y personas que quería. Esa noche abandoné mi idea anterior y me puse a trabajar en el guión de *Mari Pepa*.

AM: ¿Escribiste el guión solo y sobre la base de tus recuerdos o a partir de un diálogo y observación de adolescentes como Alex y personas mayores como la abuela?

SK: El guión de cortometraje lo escribí solo y fue una combinación de las dos cosas; partí de mis

recuerdos, tomé elementos de mis experiencias y al conocer a los chicos comencé a reescribir y adaptar personajes y situaciones. Una vez que tuve esto, le di otra pasada al guión por el filtro de la ficción y obtuve la versión final del cortometraje.

AM: La manera de limitar la descripción de personajes, los acontecimientos y el desarrollo a pocos - pero significativos - elementos es excelente. De esta manera tiendes la curva dramática hacia la solución de los dos hilos narrativos y "conflictos" de Alex: la preparación del toquín con la banda y el duelo de música entre él y su abuela. (Por cierto, el desenlace es muy bueno ya que el gesto de Alex de sentarse con ella y tocar con la guitarra la tonada preferida de la señora une los dos hilos narrativos.) ¿Puedes comentar acerca del desarrollo del guión y las decisiones que tuviste que tomar por tratarse de un cortometraje?

SK: Soy un fanático de las estructuras y me encanta ver cómo en las películas que más me gustan todos los elementos que se te proporcionaron como espectador cobran sentido en pro de la historia. Me encanta cuando el director no te explica de más y hace que el espectador una esos elementos. Entonces quería que la estructura del cortometraje fuera como una especie de embudo en donde al principio se le entreguen todos esos elementos que va a necesitar el espectador para que una esos puntos y llegar a ese final. Desde un inicio me planteé: ¿qué es lo que quiere el personaje? y ¿qué es lo que de verdad necesita? Recuerdo que en el proceso de la escritura estuve platicando con la fotógrafa del cortometraje, Olivia Luengas, y llegamos a la conclusión de que el objetivo de Alex era ofrecer su primer concierto de garage para conquistar a las chicas del barrio, para pistear con los amigos, pasar un buen rato y echar desmadre, pero lo que realmente necesitaba era conectar con su abuelita a pesar de las diferencias de edad, musicales e ideológicas. Al final la abuelita de Alex es lo más importante de su vida y viceversa y lo más lógico era que esa conexión fuera musical. Al final Alex

sí da un concierto, pero no era para las personas que se planteó en un inicio.

AM: En pocos minutos tu corto logra establecer varios temas: Las generaciones (adolescentes y viejos con sus hábitos, rituales y soledad), la precariedad, la necesidad de cariño, el despertar de la sexualidad y, desde luego, la importancia de la música en la vida de las personas. (Los distintos géneros musicales son un tema en sí.)

SK: Un gran reto fue contar todo esto con la duración de cortometraje, ya que hay muchos elementos en la historia y tenía muchas ideas que quería expresar mediante una gran cantidad de escenas y situaciones. Me di cuenta que es bueno soñar, pero también que es mejor aterrizar y hacer algo con esos sueños e ideas y para esto, era necesario sacrificar y eliminar algunos de estos elementos y quedarme con lo esencial para contar la historia. Así que decidí que cada viñeta del cortometraje iba a tener que ser esencial para que la historia funcionara y coherente con los deseos del personaje y estos eran: el sexo, la música y las relaciones humanas con amigos, chicas y abuela.

Ahorita lo cuento muy tranquilo pero se siguieron eliminando un par de escenas y personajes en el proceso de edición para obtener el corte final del cortometraje, de hecho Alex tenía la presencia de una mamá ausente que decidimos eliminar, porque ese personaje le daba una estabilidad y futuro a Alex. Si dejábamos a Alex y a su abuela solos en este mundo, le añadía un elemento interesante de incertidumbre y desolación.

AM: ¿Cómo encontraste a los actores para tus personajes y cómo trabajaste con ellos para lograr esta autenticidad? Por cierto, la misma autenticidad se siente en el entorno y las locaciones.

SK: Sabía que la historia tenía que ser honesta y los personajes auténticos, el gran problema es que casi no conocía actores adolescentes, así

que decidimos lanzar una convocatoria de *casting* en el cual la mayoría de los chicos que asistieron eran niños tipo *spot* publicitario y más bien los que estaban más interesados en actuar en el cortometraje eran sus papás, así que para este proyecto no me funcionaba ese perfil.

Tenía ganas de hablar de lo que conocía, hacer un retrato de mi barrio, de la fracasada banda de *garage* en la que estuve, de lo que significaba crecer en un barrio clase media, media-baja de Zapopan y Guadalajara, así que decidimos buscar a chicos con ese perfil en ese tipo de barrios, pero no podían ser cualquier tipo de chicos; tenían que tener chispa, rostros interesantes, muchas ganas de hacer el cortometraje y además tenían que ser inteligentes para poder entender el proceso. La verdad es que tuve mucha suerte porque la búsqueda no fue tan prolongada, recuerdo que un día mientras estaba comiendo en un restaurante de alitas en el barrio vi a dos de los chicos pasar por afuera del lugar, los dos desaliñados, bromeando entre ellos y con patineta bajo el brazo y vibré una energía interesante, recuerdo salir rápidamente del lugar y acercarme a ellos para preguntarles si querían salir en un cortometraje. Reconocí a uno de ellos, era Moy, el que más adelante se convertiría en el bajista de *Mari Pepa*. Vivía a un par de cuerdas de mi casa y su hermana fue amiga mía de la infancia; Moy también me reconoció. El otro era Rafa, futuro baterista de *Mari Pepa*. Los chicos me inspeccionaron con la mirada y a los pocos segundos me dijeron que igual y sí, entonces les dije que el proceso de trabajo era a base de ensayos y conocernos, que ya teníamos fechas de rodaje y esas cosas, los chicos me comentaron que todos los días se iban a un parque a skatear a las 4 pm y que si quería podía ir para platicarles más del proyecto. Fue entonces que comencé a juntarme con ellos, a hacer amistad y a grabarlos con una pequeña cámara Mini Dv. En ese proceso conocí a Bolter, el chico que se convirtió en el vocalista, a Jimmy y a Chavita, los amigos que le hacen bullying a los *Mari Pepa*, pero todavía no encontraba a Alex. Las fechas se acercaban y el protagonista no salía y no le encontraba las

cualidades que buscaba para ese personaje a los otros chicos, esa vibra introspectiva y melancólica que tenía que tener, hasta que un día la *prop master* del cortometraje, Paulina Gallardo, me dijo que su hermano podía tener esas cualidades, así que lo llevó a *casting*. Recuerdo que en cuanto Alex entró por la puerta de la oficina me dije a mí mismo: él es.

En el *casting* hablamos de su relación con las chicas, su familia, la música, sus bandas favoritas, de su secundaria y ahí pude darme cuenta que era un chico del mismo barrio que todos, que iba a la misma secundaria que los demás chicos y hasta se conocían, le tomamos un par de fotos y eso fue todo, ya teníamos a los **Mari Pepa**. Las locaciones iban a ser en su mayoría en el barrio de Atemajac, con morros de Atemajac.

Para trabajar con ellos fuimos desarrollando distintos tipos de ejercicios, lo primero era que perdieran el miedo a la cámara, que sintieran la cámara como un elemento invisible más, así que seguí grabándolos todos los días, platicando con ellos de la vida, de sus sueños, de trucos de skate, de chicas y al ir conociéndolos fui adaptando los diálogos al guión del cortometraje. Más adelante se fueron incorporando y conociendo a más miembros del *crew*, la fotógrafa, el sonidista, la directora de arte. Para mí es muy importante que todo el *crew* sepa qué historia estamos contando, involucrarnos y comprometernos, en el proceso con los actores es lo mismo y para esto comenzamos a tener dinámicas en donde hablamos de la historia, los objetivos de los personajes, reflexionar qué tenían que ver los elementos de la historia con sus vidas, compartimos anécdotas tristes, chistosas, de decepción, de alegría, preocupaciones, además fui creando escenas parecidas a las que íbamos a tener con el cortometraje para comenzar a desarrollar una puesta en escena y de ahí decidir cómo iba a ser



la puesta en cámara. Fue un proceso de alrededor de 3 meses.

AM: La estética visual que logras con distintos estilos fotográficos es muy buena porque mezcla estilos como el “documental” para los chicos en la calle con puesta en cámara y escena sumamente cuidados en escenas entre Alex y la abuela (a la que iluminas de manera tenue como fantasma. Perfecto el hecho de que no hable).

SK: Esa puesta en escena y en cámara la fuimos descubriendo con los ensayos, decidimos que en los interiores, especialmente con la abuela, la cámara tenía que ser más anclada, más ortodoxa, que tuviera ese ritmo aletargado, las reglas del mundo de la abuela y de los adultos. Para los

exteriores la propuesta era todo lo contrario, una cámara en mano juguetona, que busca el encuadre, llena de fuera de foco, urbana, en ciertos momentos más frenética, como la música que tocan y las calles por donde transitan los **Mari Pepa**.

acerca del largometraje *Somos Mari Pepa*

AM: ¿Cómo tomaste la decisión de retomar ciertos temas y personajes de **Mari Pepa** para trabajarlos como largometraje? Fue un reto que lograste superar con éxito ya que el largometraje no se siente como “corto estirado”, ni como mera extensión o desarrollo posterior de los personajes de **Mari Pepa**. **Somos Mari Pepa** narra una historia nueva con temas, conflictos, tiempo, espacio, tensiones y ritmo diferentes. No solo porque es un largometraje y necesita más personajes, hilos narrativos y acciones sino porque, según creo, el espíritu, la esencia y la intención del director son diferentes.

SK: Tenía muchas ideas que quedaron fuera del cortometraje, además yo seguía juntándome con los chicos y viviendo por segunda vez a través de ellos el proceso de convertirse en adultos, la elección de una carrera, tener que trabajar, el abandono de los sueños pueriles y eso me hizo preguntarme qué tenía nuestra sociedad para ofrecer a nuestros jóvenes y cómo los jóvenes veían a los adultos, cómo cambiaban los sueños y la temible incertidumbre de crecer, como la canción de Doris Day que le gustaba cantar a mi abuelita: *¿Qué será, será?*

AM: Aunque la historia de Alex, su música y su abuela, sigue siendo el hilo narrativo central, también conocemos el entorno y los conflictos de sus amigos y compañeros de banda. Me parece que desarrollas la historia como una pieza de jazz en la que hay un tema central alrededor del cual cada instrumento tiene un solo y propone su propia versión del tema. Los personajes de Rafa, Moy y Bolter (que, por cierto, llevan los nombres de los actores) tienen sus propios conflictos personales, familiares, sociales y su propio desarrollo. Rodeados por otros personajes masculinos de distintas edades – padres, hermanos, compañeros y “tribus urbanas” - pintas un mosaico de posibilidades de realización personal, familiar, profesional, sueños y fracasos masculinos. ¿Me puedes comentar al respecto?

SK: Para abordar estos temas decidí hacer equipo con Sofía Gómez, una gran guionista y amiga, para que aterrizáramos estas historias. Se comenzó a trabajar con la idea de que cada uno de los chicos iba a ser un comentario, una bifurcación hacia un posible futuro. Si bien **Mari Pepa** hablaba más de la relación de Alex y su abuela, **Somos Mari Pepa** pretende hablar de la incertidumbre al futuro ¿En verdad seremos estrellas

de rock? ¿Qué es lo que nos espera? ¿Qué posibilidades me ofrece mi entorno social?

Por eso era muy importante retratar ese entorno, el barrio, las familias, y las figuras masculinas dentro de la vida de los chicos, figuras que en la mayoría de los casos están ausentes, insatisfechas, viviendo del pasado, del “yo iba a ser un gran futbolista pero me chingué la rodilla”.

Todo esto suena muy triste, pero la película no es así, a la película se le intentó impregnar de cierta luz, sentido del humor y fraternidad entre los personajes.

AM: Tiempo, espacio y música son básicos en tu película. Los percibo al mismo tiempo como auténticos y muy locales, como también universales. Alex y su fidelidad con el rock despierta

la burla de otros jóvenes. Sin embargo, es el más coherente y sensible de los personajes. Veo en los créditos que tu hermano compuso y escribió algunas de las rolas que tocan. (Interesante que las utilizas para desenmascarar a tus personajes que cantan de “machos alfa”, sexo, tipos duros etc. mientras en realidad son tímidos e inseguros.) ¿Podrías comentar acerca de la importancia de la música en tu vida y película?

La burla de otros jóvenes. Sin embargo, es el más coherente y sensible de los personajes. Veo en los créditos que tu hermano compuso y escribió algunas de las rolas que tocan. (Interesante que las utilizas para desenmascarar a tus personajes que cantan de “machos alfa”, sexo, tipos duros etc. mientras en realidad son tímidos e inseguros.) ¿Podrías comentar acerca de la importancia de la música en tu vida y película?

SK: Mi mamá era locutora y crecí escuchando la radio desde muy pequeño. La música no me interesaba tanto, sólo conocía las estaciones donde mi mamá daba las noticias, estaciones *pop* comerciales y las estaciones que escuchaban mis abuelitos como Fórmula melódica, así que ya te imaginarás mis gustos en esa época. Pero todo cambió cuando mis papás se divorciaron en los inicios de mi adolescencia y mi papá dejó olvidada su colección de acetatos. Esos fueron los inicios de mi educación musical. Mi hermano y yo pudimos escuchar a los Beatles, los Rolling Stones, Simon and Garfunkel, Queen, etc. Además



comencé a juntarme con unos amigos en la secundaria y vecinos que me presentaron a Nirvana, Guns and Roses, Smashing Pumpkins, Sepultura, Pantera, Leonard Cohen... una cosa llevó a la otra hasta que la música se convirtió en una parte esencial de mi formación como ser humano. Pronto no nada más me interesé por el rock, también otros géneros comenzaron a llamarme la atención.

La música es un elemento de suma importancia en mi vida, y fuente de inspiración. Me gusta hacer *soundtracks* para cuando escribo, cuando dirijo, cuando manejo y cuando ando de ocioso. Me ayuda a concentrarme, me sensibiliza y es un gran escape que me transporta a otros mundos.

Eso fue por una cuestión de presupuesto y eso nos abrió a las posibilidades de construir un universo rico y sonoro a la película. Mi hermano Kenji se dedicó a esta tarea creando rolas punk, boleros, score y hasta un reggaetón.

Los temas tocados por los **Mari Pepa** fue una creación en colaboración de Kenji, Alex

Gallardo y yo. Las canciones en apariencia son bobas y hasta machistas y explícitas, pero me gustaba el contraste que daba escuchar la letra con la imagen de unos chicos que sabes que todavía no han tenido ninguna experiencia sexual. La verdad es que fue un proceso muy divertido al que se le unieron unos excelentes músicos llamados Los Flamings que interpretaron los boleros y una banda llamada Rejegos de la Sierra que donaron un par de canciones para alimentar el universo del filme.

AM: Acompañaste a **Somos Mari Pepa** a Berlín y otros festivales en México y el extranjero. ¿Cómo fue la reacción de los espectadores? ¿Qué preguntas o comentarios te hacían dentro y fuera de nuestro país?

SK: Nos fue muy bien en cuanto críticas, casi todas las preguntas se enfocaban en el proceso de trabajo con los actores que no eran académicos, la elaboración de la música y el hecho de que la película fue realizada de manera independiente, con los recursos del productor Toiz Rodríguez, su productora Teonanacatl Audiovisual, mi productora Cebolla Films y la gran aportación del trabajo de los miembros del *crew*, en especial las cabezas de departamento.

Otro de los puntos a tocar ha sido la universalidad de la historia, eso me sorprendió ya que el público francés, alemán, argentino, gringo o chino podían conectar con la película y sentirse identificados. Creo que esa ha sido una de las mayores satisfacciones.



AM: ¿Qué tipo de cine te ha formado como guionista, editor, productor y realizador? ¿Quiénes son tus directores favoritos? ¿Internacionales y mexicanos?

SK: La *Novelle vague*, en especial el cine de Truffaut, Alain Resnais, Agnes Varda, el Free cinema,

películas como **La soledad del corredor de fondo**, el cine de Aki Kaurismäki, Woody Allen, Billy Wilder, Tsai Ming Liang, Jim Jarmusch, Harmony Korine, Alma Har'el, Gus van Sant, Kelly Reichardt, Andrea Arnold, Adam Elliot, Lynne Ramsay, Cassavetes, Jem Cohen, Jonas Mekas, Hirokazu Koreeda, Naomi Kawase, Yasujirō Ozu, Kevin Smith, Gerardo Naranjo, Fernando Eimbcke, Paula Markovitch, etc.

Antes de ser cineasta soy cinéfilo, veo todo lo que puedo y siempre me quedo con ganas de más, tengo muchas referencias, películas que me han impactado o con las que he conectado de una manera profunda, desde cosas muy comerciales hasta un cine más *arthouse*. No discrimino, de todo se aprende.

AM: Como realizador, docente y promotor de cine: ¿qué te ocupa y preocupa del cine mexicano y el realizado en nuestra región?

SK: La unión de la comunidad, la realización de un cine más sólido, esto lo podemos obtener con mayor profesionalización y especialización de nuestra gente, pero esto es todo un tema porque sólo podemos profesionalizarnos si estamos produciendo constantemente y producir tiene que ver con recursos que son escasos y casi toda la financiación del cine de este país viene de incentivos como Eficine, Fidecine y Foprocine. Eso me hace preguntarme: ¿qué pasa si no me gana el incentivo o el apoyo? ¿ya no hago cine? ¿me hago viejo esperando esos apoyos?

Creo que tenemos que cambiar nuestro chip de artistas para convertirnos en artistas/empresarios y encontrar nuevas formas de producción, distribución y exhibición que se adapten a nuestras historias y posibilidades. Tenemos que comenzar a crear alianzas y enriquecer nuestro cine con otras disciplinas y así robustecer la industria. Hay muchas cosas por hacer, un público que formar, incentivar la crítica cultural que hoy en día es muy escasa, la creación de más espacios de exhibición para el cine latinoamericano. Todas estas cosas van de la mano y no vamos a poder hacer nada si no tenemos un plan, una unión gremial y ejecutemos correctamente esos esfuerzos. Estamos viviendo una época muy interesante, con la tecnología democratizada, podemos hacer películas con celulares, tenemos alternativas para exhibir nuestro trabajo, de fondear nuestros proyectos, de ofrecer algo que puede ser redituable y a la vez respetuoso con la inteligencia del espectador. Sólo nos hace falta lo más importante: organizarnos.

AM: Muchas gracias por la entrevista y muchas felicidades por tus películas.



Fichas técnicas

Mari Pepa

Guión y dirección: Samuel Kishi

Cinefotografía: Olivia Luengas

Música: Kenji Kishi

Sonido: Odín Acosta

Edición: Yordi Capó

Intérpretes: Alejandro Gallardo, Petra Iñiguez Robles, Rafael Andrade, Moisés Galindo, Arnold Ramírez

México, 2011, 18 min.

Somos Mari Pepa

Dirección: Samuel Kishi

Guión: Samuel Kishi y Sofía Gómez-Córdova

Cinefotografía: Octavio Arauz

Edición: Yordi Capó, Carlos Espinoza, Samuel Kishi

Música: Kenji Kishi

Sonido: Odín Acosta, Miguel Mata

Intérpretes: Alejandro Gallardo, Rafael Andrade, Moisés Galindo, Arnold Ramírez y Petra Iñiguez Robles

México, 2013, 100 min.

Ficha de entrevistado

Samuel Kishi Leopo

Samuel Kishi Leopo. El guionista, director, editor y productor de cine es egresado de Artes Audiovisuales de la Universidad de Guadalajara y radica en Guadalajara, México. Ha dirigido los cortometrajes: **Memoria viva** (2006), **Luces negras** (2009), **Acerca del drama de los calcetines** (2010), **Mari Pepa** (2011), y el largometraje **Somos Mari Pepa** (2013).

Ficha de autor

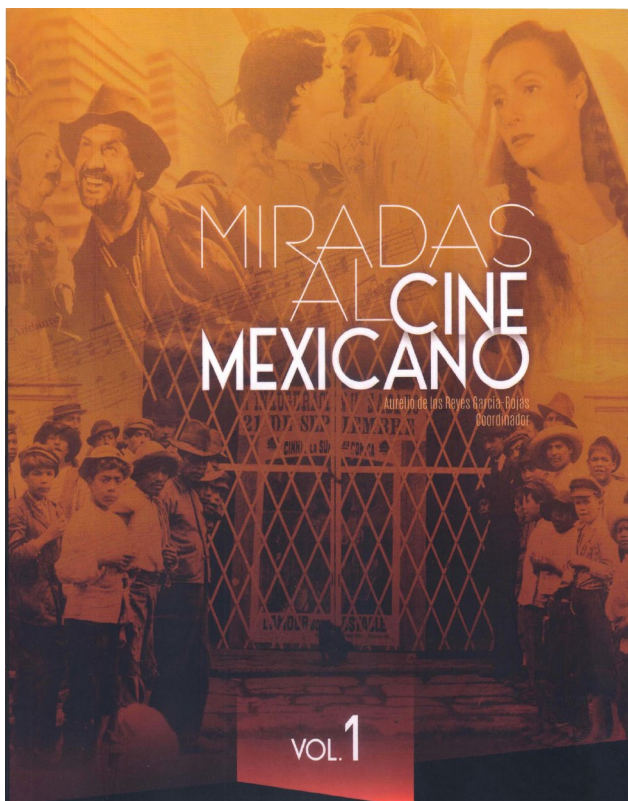
Annemarie Meier

Annemarie Meier es docente, investigadora y crítica de cine en Guadalajara, México. Está adscrita al Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), es miembro de SEPANCINE, REDIC y FIPRESCI y crítica de cine para C7 y el diario *MILENIO*, Jalisco.

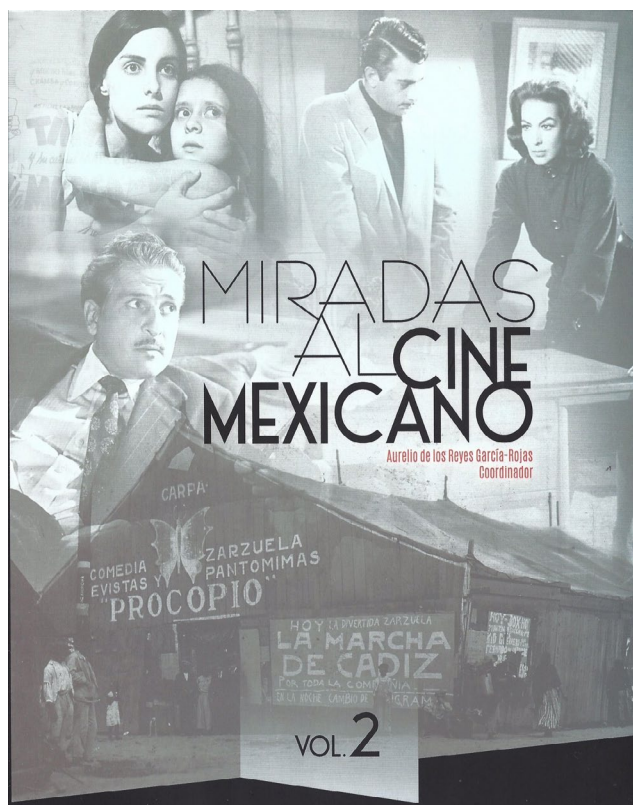
Miradas al cine mexicano. La antología de ensayos que hacía falta

Carmen Elisa Gómez G.

Universidad de Guadalajara, México



Si bien con anterioridad ya se contaba con diferentes antologías de ensayos sobre el cine nacional, el libro que nos ocupa, *Miradas al cine mexicano* coordinado por el Dr. Aurelio de los Reyes García-Rojas abre brecha en la bibliografía mexicana del tema, pues no existía una antología que incorporara las nuevas tendencias en los estudios sobre cine. Anteriores compilaciones estaban más centradas en películas específicas o géneros, pero no incorporaban el marco contextual de determinados tipos de cine. Estos dos volúmenes se constituyen de 35 ensayos elaborados por 27 autores de diferentes generaciones y trayectorias académicas. Entre los más acreditados se encuentran Julia Tuñón, Ángel Miquel, Alejandro Pelayo, Sergio de la Mora y Eduardo de la Vega, sin demeritar las contribuciones de los ensayistas menos conocidos, quienes también ofrecen puntos de vista bien fundamentados en sus herramientas teórico-metodológicas concretas.



En relación a la temática de estos dos volúmenes, la oferta es amplia, variada y abarca incluso aspectos de la cultura cinematográfica ajenos a la producción en sí, como pueden ser el inicio de los cine clubes, el corpus bibliográfico sobre cine mexicano o la arquitectura misma de los cines. Los ensayos comparten una visión fresca de la cinematografía de nuestro país, sin limitar la exploración hacia el medio mismo y sus aspectos estéticos o de dramaturgia, sino que los trabajos relacionan lo social, lo antropológico, lo histórico y lo cultural como marco referencial relevante. Es decir, la interdisciplina favoreció a este par de libros, muy bien diseñados en su orientación temática.

En ese contexto pues, son miradas, son lecturas, son estudios, pero también son voces de una cinematografía que ha dado mucho a la cultura latinoamericana y que no habían sido enunciadas ni con claridad ni con frecuencia. Algunas son voces soterradas, como son las voces de la ciudad que hace estallar en mil pedazos el espejismo de un país consolidado en una economía triunfadora, como se suponía que debía ocurrir en el México de Miguel Alemán Valdés. Otras

voces soterradas son las que nos hablan de los periodistas, los músicos, los distribuidores nacionales y extranjeras. Gremios que también enriquecieron el cine mexicano de su tiempo al difundirlo con propiedad o al comentarlo con avidez. Los respectivos ensayos de Ángel Miquel, José María Serralde y Rogelio Agrasánchez muestran un panorama de estos aspectos de la cultura cinematográfica que poco se toma en cuenta, pero que son de gran transcendencia. Tal es el caso de la trayectoria del cine mexicano en Estados Unidos, comenzando por la etapa crucial del cine mudo y que no solo tuvo la relevancia de mostrar nuestro cine en el extranjero, sino ubicarse como un importante recurso del patrimonio cultural, por medio del cual los mexicanos en el extranjero han logrado mantener un fuerte nexo y un vibrante sentido de pertenencia a la nación.

Otras voces no sólo estaban soterradas, sino que eran desconocidas, como son aquellas de las películas pornográficas de los años veinte y treinta, mismas que a pesar de ser objeto de vergüenza en el imaginario social mexicano, constituyen, sin lugar a dudas, una expresión de los temas que se manejaban como tabúes, pero que favorecen a identificar las fobias o filias del imaginario popular.

En la otra cara de la moneda, la del cine que se promueve desde las principales plataformas y que incluso se ha llegado a ver como sucedáneo de lo real o como arma de propaganda, se encuentran otras expresiones de voces mucho más conocidas y que forman parte de la esfera de lo nacional, como es el cine de la Revolución. Este se analiza en dos textos: el de David Wood se ocupa del documental, mientras que el de Álvaro Vázquez Mantecón se centra en las diversas posturas críticas que los cineastas mexicanos de diferentes épocas han tomado en relación a esa convulsa etapa de la historia nacional. Otro artículo de similar diseño es el centrado en la Guerra cristera, de Carlos Martínez Assad y en el que revisa la filmografía del tema hasta llegar a las más recientes producciones, como *Los últimos cristeros* de Matías Meyer.

En una colección tan variada de textos,

no podía faltar el recorrido por la historia del cine mexicano en sus diferentes periodos, tan importante el surgimiento del cine sonoro, como fue la transformación del panorama de la producción en la década de los años setenta, en que el gobierno de Echeverría tuvo un gran acierto al impulsar nuevos esquemas y cineastas.

Otros ensayos coinciden en analizar algunos de los géneros cinematográficos más populares, tales como la comedia, el melodrama, la comedia ranchera, el cine de ciencia ficción y el cine fantástico. Entre los artículos correspondientes se percibe la intención de destacar la originalidad de nuestra cinematografía, pese a que no siempre el resultado cumpliera con los requisitos básicos en cuanto a valores de producción estándar. Mucho se ha demeritado a los llamados churros, que de cualquier modo aportan una forma de entender la sociedad mexicana. Es así que, se debe de insistir en que México mantenga esta perspectiva, pues ya en otros países se ha rescatado el estudio de estos géneros populares, o supuestamente menores y se han consignado con seriedad las aportaciones que estas películas sencillas pueden llegar a tener.

Otra de las líneas temáticas más significativas es la dedicada en varios artículos a la representación de los roles de género en el análisis a diferentes actores o personajes mexicanos. La ausencia de trabajos que implementaran la metodología de estudios de género en el cine mexicano había sido muy llamativa mientras que en otros países ya se contaba con algunos estudios al respecto. De este modo, los ensayos de Sergio de la Mora, Mónica Maoreznic y Jesús González Marín, se centran en su mayoría, en la subjetividad masculina al estudiar las caracterizaciones de actores como Arturo de Córdova, Mauricio Garcés, Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz y Ernesto Alonso. En continuidad con los estudios de género, los trabajos de Jesús Alberto Cabañas y Patricia Torres San Martín cubren la contraparte femenina. Torres, por ejemplo, nos habla de algunas cintas producidas entre los años 40 y 50, en que las protagonistas femeninas eran vistas como atrevidas por mos-

trarse desnudas en algunas escenas que hoy día parecerían hasta pudorosas por la inmovilidad de las “arrojadas” artistas.

Reconocimiento aparte merecen los ensayos del propio De los Reyes. A lo largo de sus cuatro trabajos presenta aspectos novedosos de temas como: el itinerario del cine mudo al sonoro, la decadencia de la comedia ranchera, la revisión de la filmografía de Luis Buñuel y la transformación de la industria cinematográfica actual, cuyo declive comenzó en 1950. Es ampliamente conocido que el Dr. De los Reyes es uno de los especialistas más versados en el cine silente, y en esta ocasión, expone concisa y concienzudamente la evolución del cine en su etapa más temprana en México. Este artículo nos presenta un giro a los datos anteriormente manejados, pues en su examen de la situación a nivel nacional, nos va dejando al mismo tiempo un retrato muy oportuno de los estados del país en que hubo hechos de relevancia, sobre todo en la producción del cine, incluyendo tablas estadísticas.

De momento se quedan en el tintero otros de los aspectos apreciables consignados en estos libros como son el estudio del público o el fenómeno del estrellato y por igual, los nombres de muchos colaboradores. Pero no se puede concluir sin mencionar que llama la atención la seriedad, profundidad y rigor teórico común entre los autores aquí reunidos. Ese es desde luego, mérito del coordinador de los libros.

Los dos volúmenes de *Miradas al cine mexicano* nos hablan de la vitalidad de los estudios sobre cine en México, por lo que, sin duda, se materializará una de las frases más contundentes de la introducción:

Mirada al mismo tiempo que invitación a los jóvenes para enriquecer y profundizar el estudio del cine mexicano porque, pese a la baja calidad de un buen porcentaje de la producción de los años de auge, ninguna película debe ser subestimada ni desechada (De los Reyes García-Rojas, 2016, p. 2).

Se trata pues, de la antología que estaba haciendo falta en México, en la que se valora nuestra cinematografía en ocasiones vilipen-

diada y menospreciada, pero que no debemos olvidar, es nuestra, es la que expresa nuestras visiones del mundo, nuestros miedos y nuestros anhelos. *Miradas al cine mexicano* se encuentra disponible en las librerías Educal de todo el país.

Bibliografía

De los Reyes García-Rojas, A. (2016). *Miradas al cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 427 p.

Ficha de autor**Carmen Elisa Gómez Gómez**

Carmen Elisa Gómez Gómez. Mexicana. Doctorado en Literatura y Cultura Latinoamericana por The Ohio State University. Profesora investigadora del Depto. de Teorías e Historia del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara. Nacida en Guadalajara, es especialista en cine mexicano, con particular interés en los temas de cine fantástico. Así como de cine y ciudad. Autora de los libros *María Félix en imágenes* (2001), *¿Verdad o ilusión? El cine fantástico y los géneros* (2002) y *Familia y Estado: visiones desde el cine mexicano* (2015). También ha escrito diversos ensayos en revistas especializadas y libros de Francia, Venezuela, Cuba, Inglaterra, EEUU y España. Su contacto es: carmen.gomez862@academico.udg.mx

A la sombra del melodrama

Álvaro A. Fernández

Universidad de Guadalajara, México



Las coordenadas del imaginario cinematográfico del México de los cuarenta y los cincuenta fueron gobernadas por el melodrama. El género se posicionó como el producto cultural más rentable para la industria, y como el principal educador sentimental de generaciones.

Sus códigos narrativos, iconográficos, escenográficos o sonoros formaron una fuerte tradición cultural y estética con estrictas formas expresivas y arquetipos regidos por una generosa carga de ideología católica. El maniqueísmo encontraba ahí su forma más acabada. A final, el sufrimiento purificaba las almas generalmente a destiempo –como se ha dicho-, y el mal era purgado con el sacrificio más gozoso. Ahí moraba el goce de las lágrimas de una sociedad en constante pugna entre el respeto a la tradición y la inscripción a la vida moderna. Justamente es la tensión contenida en *Al filo del abismo...* de Carlos Bonfil, quien figura como uno de los más distinguidos practicantes de la crítica cinematográfica en México.

A través del análisis fílmico, del comentario crítico, de la mirada erudita y del simple gusto del *fan*, el autor disecciona “la tetralogía negra” de Roberto Gavaldón para ofrecernos el cambio en el horizonte de expectativas del espectador, cuyo modo de ver se enganchaba a un contexto necesariamente urbano, fundado en la mentalidad de progreso del presidencialismo de Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines; periodos caracterizados por la sed de poder y la corrupción moral -otra arraigada tradición cultural- no sólo de la clase política sino de la nueva burguesía moderna.

En los casos de *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951), Carlos Bonfil expone la hipocresía, a la vez que las posibilidades del género a la luz de la mirada fílmica de Roberto Gavaldón, una luz que proyecta la sombra condensada del *film noir* –al que prefiere llamar cine negro- nutrido por Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Wise, Otto Preminger, Jaques Tourneur, John Huston, entre otros; un juego de claroscuros que es filtrado y reordenado en los dispositivos estéticos e ideológicos del género nacional para contribuir como ningún otro director mexicano, al legado del melodrama negro en su versión más exquisita.

De ahí que el autor emprenda un ejercicio intertextual con obras fílmicas y literarias, con directores y escritores que consciente o inconscientemente dialogaron con la tetralogía negra. De esta manera, expone una serie de cruces y referencias principalmente con la filmografía *noir* y con el melodrama nacional para excavar y extraer la riqueza de citas y referencias, de ideas formales y temáticas que confeccionan el melodrama negro de Gavaldón.

El libro se estructura en dos grandes partes, además de la presentación, la introducción -único apartado no escrito por el autor, quizá por ello se antoja desentonado-, y al final la filmografía y bibliografía. En los primeros cuatro capítulos emprende un debate conceptual y contextual que disponen al lector de armas para mantenerse “al filo del abismo” en los cuatro capítulos res-

tantes compuestos por los estudios de caso.

El autor dedica el primer capítulo a elucidar la constitución del *film noir*, cuyo título reza: “Cine negro, las definiciones esquivas”. En el apartado ofrece breves lecciones del tema con extraordinaria capacidad de síntesis, y a partir de una sólida revisión bibliográfica, proporciona nociones básicas para comprender quizá la más creativa corriente cinematográfica de Hollywood basada en el tono y la atmósfera, cargada de pesimismo e ironía, escepticismo y cinismo, de un “fatalismo shakespeariano” según escribe. Así pone sobre la mesa dos grandes categorías, por demás atinadas, que cubren las oscuras atmósferas del *film noir* y del melodrama negro. Por una parte, la categoría de *la ciudad*, espacio simbólico de corrupción moral y “paisaje narrativo” que sostiene los argumentos, y por otra, *la mujer*, sujeto portador de las raíces del mal, de la práctica del erotismo que atenta contra el orden patriarcal; ambos protagonizan este segundo capítulo subtítulo: “Traidora y mortal: la ciudad y la mujer fatal”. Con el tratamiento de estos “personajes”, continúa la secuencia en el tercer capítulo: “Censura, melodrama y doble moral”, en el cual trata los códigos de censura y autocensura derivados de una moral añeja que imponen a la industria los sectores más conservadores de la sociedad estadounidense y mexicana, a un cine que por norma los acepta pero que juega con ellos, que oculta y luego despliega sus prohibiciones en la narrativa y en el estilo, en las sombras y en las sutilezas formales que Gavaldón, como sus colegas norteamericanos, supo o pudo utilizar a su favor.

Viene después el capítulo que podríamos considerar “bisagra”: “Atmósferas oscuras en el cine mexicano”, en el que hace un puente entre el debate conceptual, la perspectiva histórica, las raíces estéticas del *film noir* tratadas en los anteriores capítulos con el panorama del contexto nacional en el que se cocinan los primeros productos del melodrama negro. En el repaso, incluye el fenómeno migratorio campo-ciudad que transformó al país, pone énfasis en la sociedad y la visión política de la época que el melodra-

ma convencional representa como una suerte de “equilibrio y concordia social”, y que el melodrama negro pronto distorsiona al dar una vuelta de tuerca para exhibir -aunque sea momentáneamente- una ambigüedad moral de la burguesía moderna.

Una vez que habla de rostros del *star system* y de ojos de algunos cineastas que construyen las imágenes con los que Gavaldón hacía mancuerna: el cinefotógrafo Alex Philips o las divas María Félix, que actuó en ***La diosa arrodillada*** y Dolores del Río en ***La otra***, en los siguientes capítulos, donde entra directamente al análisis de la tetralogía gavaldoniana por orden cronológico -sin dejar de emular a otros responsables como José Revueltas y Luis Spota que colaboraron estrechamente con el director en argumentos y guiones, otros cinefotógrafos, músicos o actores como Pedro Armendáriz que trabajó en ***La noche avanza*** o Arturo de Córdova en ***La diosa arrodillada*** y ***En la palma de tu mano***-, continúa tejiendo el contexto con el texto, sin dejar de volver a revisar las nociones del *film noir* y del melodrama pero desde el universo fílmico de Gavaldón, desde la primera obra negra hasta la última -que considera “la cinta más pesimista del director”- para finalmente reconstruir los patrones de estilo y de género que darán otro tratamiento a los temas primordiales del melodrama: la fatalidad, la redención, la derrota, la desventura, el secreto, el sacrificio, la sexualidad y el erotismo, el crimen y el castigo; pero ponderando los últimos temas construidos desde estrategias narrativas tendientes al suspenso, la intriga o el enigma; desde un universo emocional y moral que convive con el sentimentalismo pero que lo desmiembra, lo suspende y al final lo recupera con la moraleja acostumbrada.

Es ahí donde se posa la “negrura del melodrama”, donde se otorga identidad a una vertiente hasta hace poco desapercibida en nuestra cinematografía nacional, representada en ciertas obras de cineastas como Juan Bustillo Oro, Fernando Méndez, o Julio Bracho. No obstante, Carlos Bonfil otorga la tutela al director y asegura que “como pocos cineastas mexicanos de la

época, Gavaldón resquebraja las convenciones más elementales del género del melodrama”, como nadie señala la atmósfera cínica y corrupta, “el arribismo petulante” de ese momento de la modernidad. Indica que “[...] fue tal vez la mejor aportación de Gavaldón para poder comprender siete décadas más tarde, el México que nos tocó vivir y que tan bien supo retratar, y en cuyo espejo seguimos mirándonos perplejos”.

Así concluye el autor argumentando implícitamente que para entender el pasado hay que posicionarse desde el presente, y que la estética -ahora mostrada en claroscuro- no se separa de la ética, que la sociedad encuentra en el cine una manera de ponerse en escena, de mostrar las falsedades ideológicas del género pero también sus posibilidades.

Al filo del abismo... es un libro para leer y para ver. Las fotografías seleccionadas de cineastas y *stills* de películas, disponen al lector el fascinante imaginario del director, ofrecen una experiencia estética al leer y mirar. Las imágenes hacen contrapunto con el estilo de escritura personal que no se pelea con la elucidación, la sencillez y la elegancia de “la pluma” del escritor, el cual, no se aleja del rigor del investigador, dicho de otra manera, la síntesis se liga a la profundidad.

La publicación de este libro de divulgación, editado por la Secretaría de Cultura, maquinado por el autor y herederos del director, por fin contribuye a cubrir ese hueco en la historia del cine nacional, por fin ofrece una guía al neófito y una salida a los amantes del cine “empachados” del sentimentalismo melodramático de la época, por fin invita a comprender a *la otra* mujer que será la ruina del hombre, por fin dispone una entrada a los laberínticos callejones de aquella ciudad iluminada por el contraste, por fin nos regala un pedazo de la mirada del espectador mítico que exorcizaba sus demonios, que suspendía momentáneamente el orden moral y experimentaba un extraño goce con las imágenes del melodrama negro de Roberto Gavaldón.

Bibliografía

Bonfil, C. (2016). *Al filo del abismo. Roberto Galvación y el melodrama negro*, México, Secretaría de Cultura, 127 p.

Ficha de autor**Álvaro A. Fernández Reyes**

Doctor en Ciencias Humanas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Es Coordinador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y Profesor Investigador del Departamento de Historia de la U de G. Forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Ha escrito libros y varios artículos relacionados con la cinematografía. Su principal línea de investigación es la Historia y Análisis de los Géneros cinematográficos. Su institución de adscripción laboral es la Universidad de Guadalajara. El título de su publicación más reciente: "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. Temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*, París, Éditions hispaniques, Université Paris-Sorbonne, Institut d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines, 2017 pp. 19-30. Su contacto es: delfosfera@hotmail.com

Reseña de *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España 1933-1948*, de Ángel Miquel

Yolanda Minerva Campos García

Universidad de Guadalajara, México



El cine mexicano es una de las cinematografías más ampliamente documentadas y estudiadas a lo largo de las últimas cinco décadas. Año con año se añaden nuevos títulos que dan luz a nuevos enfoques de temas ya vistos, o que exploran con nuevas fuentes informativas, pasajes poco visitados en torno a la cinematografía nacional, como es el caso del libro que nos ocupa. *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España 1933-1948* de Ángel Miquel es un estudio sobre la presencia del cine mexicano en España en los primeros tres lustros posteriores al inicio del cine sonoro.

La distribución y exhibición del cine mexicano en pantallas internacionales no es una práctica tan contemporánea como se podría pensar. El libro de Miquel nos revela que desde los tempranos años treinta fueron conocidas en España algunas de las producciones nacionales como *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), y las que a decir de Miquel fueron las que tuvieron mayor popula-

ridad en las pantallas españolas durante esa década: **Cruz Diablo** (Fernando de Fuentes, 1934) y **Chucho el Roto** (Gabriel Soria, 1934), mismas que suscitaron gran interés por parte de la crítica. Los periodistas configuraron su discurso en un primer acercamiento al cine mexicano tomando como punto de partida las referencias culturales visibles en las películas que conectaban con la cultura española (tauramaquia, películas con temas religiosos), a la vez que destacaban la presencia de profesionales nativos en España que hacían carrera en las producciones mexicanas. Sólo algunos años después, el cine mexicano pudo ser apreciado *per se* en las publicaciones españolas con mayor autonomía e identidad propia, sin necesariamente buscar esos referentes.

El libro abarca el periodo de exhibición en las pantallas españolas de 1933 a 1948, y nos da a conocer con detalle cómo se establecieron los lazos de intercambio cinematográfico entre los dos países, y cómo éste se vio interrumpido por un breve lapso cuando sucedió la guerra civil española. Fue con la película **Allá en el Rancho Grande** (Fernando de Fuentes, 1936) estrenada en 1940, cuando se inició una nueva época en las relaciones cinematográficas entre los dos países, sin importar que México y España no tuvieran relaciones diplomáticas formales hasta la muerte de Franco, debido al apoyo que el Estado mexicano otorgó a la República y a los refugiados en el exilio.

El autor divide su libro en tres partes. El primer capítulo, "Reconocimiento", lo dedica a la década de los treinta, cuando España vive la Segunda República. La revisión de las publicaciones de la época da una idea de cómo fueron recibidas las producciones mexicanas y cómo se comienza a configurar un imaginario del país a través del bosquejo de directrices genéricas, que años más tarde inundarán las pantallas mexicanas y selectivamente las españolas. Asimismo, destaca la presencia de mexicanos como Miquel Contreras Torres, Fernando de Fuentes y el reconocimiento actuarial de Fernando Soler. En el mismo capítulo aborda el tema de los mexicanos que en los años treinta hacían carrera en Hollywood, como

Ramón Novarro y Dolores del Río.

En el segundo capítulo que titula "Éxito" aborda el primer lustro de la década de los cuarenta, cuando el género de la comedia ranchera es ampliamente aceptado por el público español y se instala como representativo del cine mexicano. Los escenarios rurales, las fiestas populares y la música vernácula de estas producciones fueron la mejor vía para reactivar la exhibición del cine mexicano en España, en el momento en que se instala la dictadura de Francisco Franco y una nueva reglamentación en materia de censura es configurada desde el Estado castrense. En el mismo periodo la irrupción de Cantinflas en las pantallas españolas se instala de manera –nos atreveríamos a decir– permanente entre los actores mexicanos de mayor reconocimiento y popularidad en el público español.

El último capítulo que titula "Apoteosis", se refiere al momento de mayor presencia del cine mexicano en España, hacia el segundo lustro de la década de los cuarenta, cuando la distribución de películas ha aumentado considerablemente, al mismo tiempo que se diversifican los temas y géneros. La popularidad y el reconocimiento del *star system* mexicano se vio refrendado con las visitas a España de Cantinflas, Jorge Negrete y María Félix, los dos últimos contratados para protagonizar producciones españolas. El capítulo cierra con la mención al Certamen cinematográfico celebrado en Madrid en junio de 1948, evento organizado por el jefe del Sindicato de Espectáculos en España, el cual intentaba homologar las condiciones de intercambio entre las industrias cinematográficas hispanoparlantes y lograr acuerdos en materia de circulación de películas, y de profesionales de la producción de películas. La realización de la película **Jalisco canta en Sevilla** (Fernando de Fuentes, 1948) protagonizada por Jorge Negrete y Carmen Sevilla viene a ser el colofón con el que cierra la etapa de proyección del cine mexicano en España, en la frontera que trazó el autor.

A través de testimonios sustraídos de periódicos y revistas españolas, fragmentos de entrevistas y/o críticas de las películas, Miquel

teje su historia haciendo contrapunto con publicaciones mexicanas, lo cual nos lleva a tener una visión realmente transnacional sobre un mismo fenómeno. Aunque el libro se enfoque a la distribución de cine mexicano en España, también aborda con cuadros estadísticos la exhibición de películas españolas en México para dar una idea del porcentaje desigual que tuvieron los estrenos de uno y otro país, contabilizando en 187 películas mexicanas estrenadas en España y 87 cintas españolas en México durante el mismo periodo (1933-1948).

Mención aparte merece la iconografía que acompaña el texto, el autor tuvo acceso al Archivo-colección de Lluís Benejam, quien le facilitó una gran cantidad de programas de mano y anuncios publicitarios que realmente hacen una delicia la lectura del libro. La gran cantidad de estas ilustraciones son una muestra de la importante proyección que tuvo el cine mexicano en las pantallas españolas, y a la vez, es una forma de dar a conocer la creatividad e ingenio de los dibujantes y publicistas, como Josep Renau y Enrique López Reiz, quienes de manera más que acertada construyeron la iconografía con base en elementos representativos de la mexicanidad como paisajes, vestuario e incluso la música al reproducir pedazos de canciones que el espectador podría disfrutar al ver las películas.

Otro aspecto que nos parece muy importante destacar es el uso que da Ángel Miquel a las fuentes informativas. La prensa escrita adquiere una gran relevancia al sacar a la luz testimonios de primera mano que complementan eficazmente su propia voz, además, que a través de ella fue posible conocer el paso del cine mexicano por las pantallas de diferentes ciudades, pues el trabajo no se suscribió solamente a las publicaciones de Madrid y Barcelona, sino también de otras provincias como Andalucía y el País Vasco, lo que da una idea más panorámica de la distribución del cine mexicano en España. Asimismo, la inserción de citas de los expedientes de censura resguardados en el Archivo General de la Administración nos permite conocer los temores que guiaban a los censores cuyas tijeras también alcanzaron al

cine mexicano.

Crónica de un encuentro viene a abonar un eslabón más en la labor historiográfica en el tema de prensa cinematográfica que viene realizando Ángel Miquel desde hace algunas décadas. Sus libros sobre la historia del periodismo cinematográfico mexicano fueron pioneros en el estudio de esta especialidad que ahora se ha extendido a un terreno transnacional. Por lo antes dicho, la publicación de este nuevo trabajo de Ángel Miquel alienta el trabajo de los investigadores que han fijado su punto de interés en nuestra cinematográfica con un enfoque más global.

Bibliografía

Miquel, Á. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España 1933-1948*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos en España, 281 p.

Ficha de autor

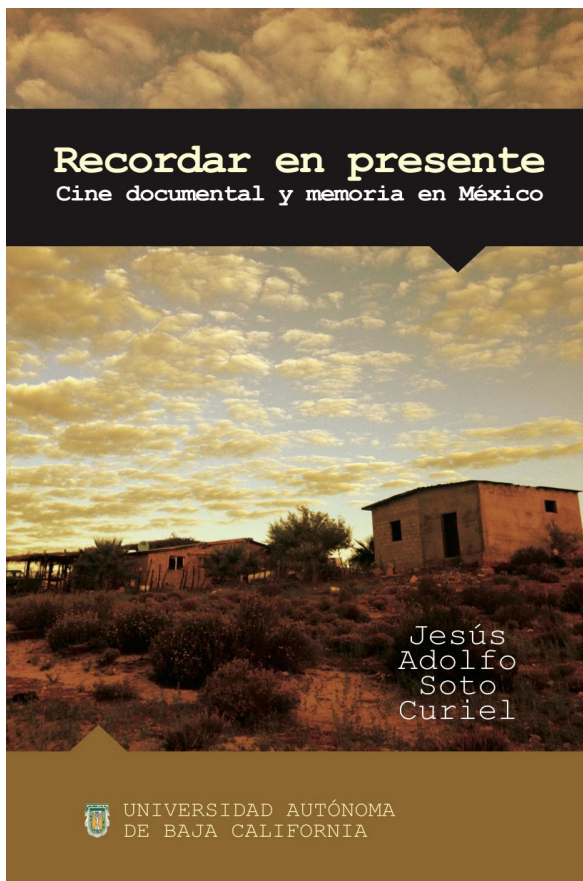
Yolanda Minerva Campos García

Yolanda Minerva Campos García es profesora e investigadora de la Universidad de Guadalajara y es miembro fundador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Su principal línea de investigación es la historia del cine mexicano, periodismo cinematográfico y las adaptaciones literarias llevadas a la pantalla. Su institución de adscripción laboral es la Universidad de Guadalajara.

Reseña del libro *Recordar en presente: cine documental y memoria en México*, de Jesús Adolfo Soto Curiel

Diego Zavala Scherer

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Guadalajara, México



Siempre es un gusto ver cómo, poco a poco, la literatura sobre cine documental mexicano va creciendo. Situación que se antoja lógica ante el creciente interés del modo de representación en el mundo y, particularmente, ante el impacto que la producción mexicana de no ficción está teniendo en los distintos circuitos y festivales internacionales. Y es aún más satisfactorio ver que las publicaciones se diversifican y expanden sus orígenes y motivaciones; que los autores y divulgadores del quehacer documental empiezan a ocupar espacios académicos y a producir conocimiento sobre esta forma fílmica desde los posgrados. Tal es el caso del libro *Recordar en presente: cine documental y memoria en México*, escrito por Jesús Adolfo Soto Curiel, uno de los sospechosos habituales del circuito documental en el país por la Muestra Docstown, que durante años ha servido como referente de la exhibición y discusión sobre el cine de lo real.

Ahora, desde otra trinchera, desde el Doctorado en Ciencias y Humanidades para el

Desarrollo Interdisciplinario de la Universidad Nacional Autónoma de México produce su tesis de grado que finalmente ha visto la luz, publicada por la editorial de la Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, donde Adolfo es director de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

El libro que el lector encontrará es un texto académico, con un primer capítulo amplio del estado del arte sobre la teoría documental. Pero el resto de la obra discurre por territorios menos estrictos; deambula por derroteros del análisis cinematográfico, el trabajo etnográfico en una comunidad en Baja California y, finalmente, encontramos un gran número de entrevistas (casi la mitad del libro) en los anexos.

Eso significa que no es un libro monolítico, no es un trabajo basado en el desarrollo en profundidad de un argumento, sino que la propuesta aspira a tocar varios puntos, quiere alcanzar a los profesionales de la práctica documental, a los estudiosos del cine comparado y a las comunidades con las que tiene contacto durante su trabajo de campo. Es una obra que busca mapear un territorio, más que construir un canon. Es un trabajo exploratorio de las multidisciplinas y actores sociales vinculados a la producción documental, más que una tesis teórica terminada. En ese sentido, da la idea de un *work in progress*, una primera formulación que une la teoría con el trabajo práctico y que aún está evolucionando, buscando cómo capturar esa noción alrededor de la que gira todo el proyecto y que funciona como hilo conductor y búsqueda constante desde todos los frentes: la memoria.

Visto desde esta perspectiva, los cuatro capítulos cumplen funciones complementarias para reflexionar y cuestionar la manera en la que aparece la memoria en el proceso documental. En el primer capítulo, es la teoría, la literatura sobre el documental la que es puesta al servicio de caracterizar el cine de no ficción para luego explicitar los lazos que establece con la memoria. En el segundo capítulo se formula, a partir de textos y entrevistas con realizadores una categorización de recursos narrativos que pueden ayudar a

analizar cómo se materializa y trabaja la memoria en el cine documental. Es un capítulo metodológico y que propone un modelo de análisis. El tercero se aboca al análisis de dos documentales fundamentales para pensar la memoria en la tradición mexicana contemporánea: *El abuelo Cheno y otras historias* (Juan Carlos Rulfo, 1995) y *Los ladrones viejos. Las leyendas del artegio* (Everardo González, 2007). Para la última parte formal de la tesis, antes del cierre y los anexos, Adolfo Soto nos presenta uno de los proyectos realizados dentro del colectivo de investigación Agua Ruidosa con la comunidad pa'ipai en Santa Catalina, Baja California.

Es clara la intención del autor de hacer el recorrido desde un planteamiento teórico abstracto, hasta el trabajo de campo con una comunidad específica en un contexto de migración y precariedad económica del estado donde lleva años trabajando. Esta ambición de abordar desde un amplio espectro el fenómeno documental compensa los posibles fallos o temas que son pasados de puntillas. Es un libro panorámico, interesante e intenso que nos deja con ganas de leer más. Estoy seguro que es apenas el principio de un proyecto personal de publicaciones y reflexiones por escrito vinculadas a la memoria y la identidad de los pueblos en el México contemporáneo. Por lo tanto, la obra abona a un campo que requiere mucha más literatura en el presente y, al mismo tiempo, promete que tendremos más publicaciones de este autor en el futuro. Ojalá así sea.

Bibliografía

Soto Curiel, J.A. (2017). *Recordar en presente. Cine documental y memoria en México*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 327 p.

Ficha de autor

Diego Zavala Scherer

Diego Zavala Scherer (México). Doctor en Comunicación Social (con especialidad en Comunicación Audiovisual) por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España. Profesor investigador de la Escuela de Humanidades y Educación del Tecnológico de Monterrey (México). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI, nivel candidato). Su principal línea de investigación es la teoría documental, el cine expandido, el documental interactivo y la convergencia de medios. Su institución de adscripción laboral es el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Guadalajara. Título de la última publicación es “Documental participativo como herramienta de agencia cultural: El Salto, un caso de estudio” en IC Revista Científica de Información y Comunicación, no. 13, Universidad de Sevilla, de Zavala, D. y Leetoy, S. (2016). Su contacto es: diego.zavala@itesm.mx
