

Enero/Junio
2018 N° 16

ISSN 2007 4999



EL OJO QUE PIENSA

Revista de Cine Iberoamericano



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 9, Número 16, Enero-Junio 2018, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas, Col. La Normal, C.P. 44260.

Guadalajara, Jalisco, México.

Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.

www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx

revistaelojoquepiensa@gmail.com

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:

04-2010-012013403000-203,

ISSN: 2007 – 4999

otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

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

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

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen “doble ciego” (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

Directoras:

Yolanda Minerva Campos

Annemarie Meier

Editor:

Hammurabi Hernández

Comité editorial:

Fabiola Alcalá Anguiano

Álvaro A. Fernández

Patricia Torres San Martín

Diego Zavala Scherer

Diseño y maquetación:

Carlos Armenta

Marco A. Islas A.

Asesoría editorial:

Impronta Casa Editora

Fotografía de portada: **Los caifanes** (Juan Ibáñez, 1967).

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL	5
PANORÁMICAS	
Mutilación y deformidad como metáforas de la ciudad-monstruo en los melodramas negros de Miguel Morayta <i>Maximiliano Maza Pérez</i>	8
Frankencine o la estética de la abyección: Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50 <i>Valentina Velázquez-Zvierkova</i>	27
Una expresión violenta: mapeando el cine de terror <i>Sergio J. Aguilar Alcalá</i>	46
PLANO SECUENCIA	
Los caifanes, pensada desde el guion. A 50 años de su estreno <i>Virginia Medina Ávila</i>	60
Santa Sangre, influencias del giallo en la producción italo-mexicana <i>Alfonso Ortega Mantecón</i>	79
SÉPTIMO ARTE	
Radiografía del cine cubano: condiciones para la promulgación de una política cinematográfica <i>Susadny González Rodríguez</i>	98
MULTIMEDIA	
Representaciones filmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional <i>Rocío González de Arce Arzave</i>	118
ZOOM OUT	
Ojos bien cerrados: la “sublime adaptación” de lo ominoso <i>Aliber Escobar</i>	143

Secciones de divulgación

TRAVELLING

Actividades formativas del Festival Venezolano de Cine de la Diversidad (FESTDIVO)

Claritza Arlenet Peña Zerpa

160

EN LOCACIÓN

Sin sostén y Hasta los huesos: animar y narrar lo local para significar lo universal

Annemarie Meier

168

Vanguardias en la película Páramo: apuntes sobre el diseño de producción y la dirección de arte

Lucía Gabriela Landeros Neri

182

Editorial

Bienvenidos al número 16 de *El ojo que piensa*. Una sorprendente coincidencia: sin proponernos un *dossier* sobre el género del terror o la representación de la violencia, el número contiene varios ensayos sobre el tema y resalta su importancia en filmes y filmografías de finales de los cuarenta, los años cincuenta y ochenta del siglo pasado. Maximiliano Maza centra su texto “Mutilación y deformidad como metáforas de la ciudad-monstruo en los melodramas negros de Miguel Morayta” en el análisis de *Hipócrita..!* (1949), *Camino del infierno* (1951) y *La mujer marcada* (1957). En su texto “Franken-cine o la estética de la abyección: Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50”, Valentina Velázquez-Zvierkova analiza la producción temprana en el cine de terror del director mexicano para detectar elementos del cine hollywoodense de terror, el expresionismo alemán y el melodrama mexicano.

“*Santa sangre*, influencias del *giallo* en la producción italo-mexicana”, de Alfonso Ortega Mantecón, abona al análisis de la representación de la violencia, mientras que Sergio J. Aguilar Alcalá propone la clasificación una serie de filmes del género en “Una expresión violenta: mapeando el cine de terror”. También la segunda parte del texto de Aliber Escobar “*Ojos bien cerrados*: la “sublime adaptación” de lo ominoso” hace un aporte a la estética de elementos de terror ya que el análisis de la relación del filme de Kubrick con la novela de Arthur Schnitzler lleva a la respuesta del espectador frente a los dispositivos tecno-estéticos de la película.

En cuanto al estudio del pasado se incluyen dos artículos que nacen de la necesidad de rendir homenaje a películas y autores mexicanos que han marcado época y perduran en el tiempo. “*Los caifanes*, pensada desde el guion. A 50 años de su estreno”, de Virginia Medina Ávila, parte del guion, escrito por dos narradores, uno literario y otro cinematográfico, para describir los cambios que sufrió el relato durante el proceso de

realización y postproducción. Un segundo homenaje dirigido a la animación tapatía lleva el título ***Sin sostén y Hasta los huesos***: animar y narrar lo local desde lo universal” en el que Annemarie Meier entabla un diálogo con el realizador René Castillo.

Interesante también que la sección Multimedia esté dedicada al pasado. Con su texto “Representaciones filmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional”, Rocío González de Arce Arzave invita al lector a un *flash back* juguetero a la prehistoria del cine. En cambio, con “Radiografía del cine cubano: condiciones para la promulgación de una política cinematográfica” Susadny González Rodríguez propone abrir una importante ventana al futuro del cine cubano.

Dos artículos de las secciones de divulgación tienden puentes hacia la realización y difusión: “Vanguardias en la película ***Páramo***. Apuntes sobre el diseño de producción y la dirección de arte”, de Gabriela Landeros, describe el proceso de realización de un filme “hecho en Jalisco”. “Actividades formativas del festival Venezolano de Cine de la Diversidad (FESTIVQ)”, de Claritza Arlenet Peña, ofrece una visión panorámica del objetivo educativo del festival desde su fundación en 2011 hasta su edición de 2017.

Esperemos este número resulte de su entero agrado. Agradecemos la valiosa colaboración de los autores y dictaminadores, así como el apoyo de Marco Antonio Islas, Carlos Armenta e Impronta Casa Editora en el diseño editorial de la revista.

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte

Multimedia / Zoom out / Ópera prima

Mutilación y deformidad como metáforas de la ciudad-monstruo en los melodramas negros de Miguel Morayta

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ
*Tecnológico de Monterrey,
Campus Monterrey, México*

RESUMEN / A pesar de haber pasado a la historia del cine mexicano como un realizador de talla menor, más recordado por su longevidad que por sus logros cinematográficos, Miguel Morayta Martínez (1907-2013) logró consolidar una trayectoria exitosa en términos comerciales durante la llamada época dorada del cine nacional. Dentro de su extensa filmografía, en la que abordó casi todos los géneros, destaca un grupo de melodramas negros en los que el realizador se aleja de los ambientes suntuosos y cosmopolitas del moderno México de la posguerra, característicos de los melodramas oscuros de Roberto Gavaldón, al mismo tiempo que abandona algunos de los convencionalismos del melodrama de cabaret, género popular del cine mexicano al cual también pertenecen. El artículo interroga el papel que juegan la mutilación y la deformidad facial y corporal en tres de sus películas: ***Hipócrita..!*** (1949), ***Camino del infierno*** (1951) y ***La mujer marcada*** (1957), así como su uso potencial como metáforas de la monstruosidad de la urbe moderna, a la que Morayta cuestiona abiertamente en ***Vagabunda*** (1950).

PALABRAS CLAVE / Miguel Morayta, melodrama negro, Ciudad de México, monstruosidad, modernidad.

ABSTRACT / In spite of having gone down in the history of Mexican cinema as a minor filmmaker, more remembered for his longevity than for his cinematographic achievements, Miguel Morayta Martínez (1907-2013) managed to consolidate a successful career in commercial terms during the so-called golden age of national cinema. Within his extensive filmography, in which he tackled almost all genres, it stands out a group of *noir* melodramas in which the director moves away from the sumptuous and cosmopolitan environments of modern postwar Mexico, characteristic of the dark melodramas of Roberto Gavaldón, at the same time that he abandons some of the conventions of cabaret melodrama, a popular genre of Mexican cinema to which the films also belong. The article examines the role of face and body's mutilation and deformity in three of those films: ***Hipócrita ..!*** (1949), ***Camino del infierno*** (1950) and ***La mujer marcada*** (1957), as well as its potential use as a metaphor for the monstrosity of the modern city, which Morayta openly confronts in ***Vagabunda*** (1950).

KEYWORDS / Miguel Morayta, *noir* melodrama, Mexico City, monstrosity, modernity.



Final de *Vagabunda* (1950).

La carrera cinematográfica de Miguel Morayta Martínez (Villahermosa, Ciudad Real, España, 15 de agosto de 1907 – Ciudad de México, México, 19 de junio de 2013) se desarrolló en paralelo a la del nutrido grupo de españoles que emigró a México tras el estallido de la Guerra Civil y se incorporó a la industria del cine nacional. Ricardo Amann (1989) afirma que, además de la “gran cantidad de actores, técnicos y profesionistas del cine venidos con el exilio de 1939”, la presencia española en el cine mexicano se vio respaldada por los “capitales ligados a intereses españoles” y por “un público numeroso y generalmente pudiente de españoles residentes” (p. 148). La combinación de estos factores contribuyó, en mayor o menor medida, a impulsar la abundante y variada producción filmica de los artistas y técnicos ibéricos durante la época dorada del cine mexicano.

Con 74 películas en su haber, filmadas entre 1943 y 1978, Miguel Morayta fue uno de los más prolíficos directores de origen hispano del cine mexicano, superado únicamente por el catalán Jaime Salvador (102 filmes) y el manchego José Díaz Morales (91 títulos). A lo largo de su carrera, el realizador incursionó prácticamente en todos los géneros y construyó un cuerpo de obra en el que alternan, sin orden aparente, lo mismo dramas revolucionarios, como *La casa colorada* (1947), que melodramas religiosos, como *El mártir del Calvario* (1952), y hasta cintas de horror, como *La invasión de los*

vampiros (1963). Sin embargo, a pesar de haber logrado consolidar una trayectoria exitosa en términos comerciales, Morayta ha pasado a la historia del cine mexicano como un director de talla menor, más recordado por su larga vida¹ que por sus logros cinematográficos.

En una filmografía tan extensa como desapareja, e indiscutiblemente infravalorada, como la de Morayta, ¿es posible localizar las características que Truffaut (2003) consideraba propias de un autor cinematográfico, en especial la de utilizar la puesta en escena como vehículo para expresar ideas y puntos de vista personales? Para Antoine de Baecque (2003), la *política de los autores* enunciada por Truffaut implica necesariamente negar la existencia de temas grandes y pequeños, además de ignorar por completo las condiciones de producción y realización de las películas. El presente artículo explora, como alternativa, la posibilidad de que las condiciones económicas, políticas, técnicas e históricas en las que se produce el cine contribuyan a que un director se pueda revelar como autor, precisamente gracias a la manera en que utiliza los elementos de la puesta en escena de los que dispone, de acuerdo con las circunstancias que rodean a su trabajo.

En el caso de Miguel Morayta, un primer paso en esta exploración consiste en desagrupar su obra filmica y reorganizarla a partir de sus coincidencias temáticas, de estilo y género, para tratar de localizar la voz autoral en su trabajo como director cinematográfico. Una revisión general de la abundante producción cinematográfica de este realizador apunta, al menos, hacia dos direcciones claramente perfiladas. Por una parte, tal como observa Amann (1989) respecto

¹La longevidad de Morayta y el desinterés académico y crítico hacia su carrera, evidente en la escasa información que existe sobre su vida y obra hasta nuestros días, motivaron al documentalista e investigador español Domingo Ruiz Toribio a publicar los únicos dos libros que existen sobre este realizador: *Miguel Morayta Martínez, director de cine* (2007) y *35 películas mexicanas de Miguel Morayta* (2010). Al concentrarse en la reproducción de fotografías de rodaje y carteles de varias de sus películas, ambas obras revelan muy poco sobre la trayectoria filmica del realizador. En 2013, pocos meses antes del fallecimiento de Morayta, Ruiz Toribio y Pablo Rodríguez Rey grabaron un breve documental-entrevista, en el que el director comparte anécdotas sobre algunas de sus películas.

al respaldo brindado por la comunidad española radicada en México a los directores de origen ibérico, resulta notable el número de películas con temática y ambientación hispanas en la filmografía de Morayta. Algunas de ellas fueron adaptadas de obras literarias de autores coterráneos y, todas ellas, interpretadas por actores de origen español. De ese conjunto destacan títulos como *Los siete niños de Écija* (1947), *El secreto de Juan Palomo* (1947), *Un corazón en el ruedo* (1950), *¡Ay pena, penita, pena!* (1953), *Jose-lito vagabundo* (1966) y *Vestidas y alborotadas* (1968). Por otra parte, están las películas netamente mexicanas del realizador quien, desde su debut en 1944 con el melodrama *Caminito alegre*, se integró a las corrientes imperantes en la industria del cine mexicano mediante un tratamiento convencional de los temas y géneros populares de cada década. Así, lo mismo abordó el melodrama ranchero en los cuarenta, que las comedias musicales en los cincuenta, el cine de horror a principios de los sesenta o las comedias juveniles a finales de la misma década.

Dentro de ese variado cine mexicano de Miguel Morayta destaca un conjunto de melodramas negros, filmados entre 1949 y 1957, que se alejan del convencionalismo con el que el realizador abordó otros géneros e incluso los demás melodramas de cabaret que filmó. Estas cintas, ambientadas en escenarios marginales, lúgubres y desolados, poblados por criaturas que se agazapan entre las sombras tratando de sobrevivir ocultas, se distancian de los ambientes suntuosos y cosmopolitas del moderno México de la posguerra, típicos de los melodramas oscuros de Roberto Gavaldón. En más de un sentido, *Hipócrita..!* (1949), *Vagabunda* (1950), *Camino del infierno* (1951) y *La mujer marcada* (1957) son filmes que se apartan de los cánones estéticos y del sofisticado psicologismo del cine negro de Hollywood, al mismo tiempo que toman distancia del próspero y mundano medio ambiente social en donde se desarrolla el resto de los melodramas negros del cine mexicano de la época. Asimismo, y a pesar de que forman parte de la extensa filmografía “de cabaret y

de arrabal” (García Riera, 1998, p. 154) que se produjo en México a partir de 1946, las cintas de cabaret de Morayta no son tan famosas como las filmadas por Juan Orol, Alberto Gout o Emilio Fernández, por lo que apenas se les ha prestado atención y, por lo mismo, han sido escasamente estudiadas.

Una razón más para estudiar los melodramas negros de Miguel Morayta radica en la manera en que se alejan de algunos de los convencionalismos del melodrama de prostitución establecidos por *Santa* (1918) de Luis G. Peredo y consolidados tanto en su versión sonora (1932) como en *La mujer del puerto* (1934). Particularmente, el significado del cabaret en dichos filmes es notoriamente distinto del que posee el mismo espacio en otras cintas de la época. Mientras que, en la mayoría de los filmes de este género, una chica humilde “caía por culpa de las circunstancias -casi nunca por su propio deseo- en el cabaret, donde un padrote la acosaba” (García Riera, 1998, p. 154), en *Hipócrita..!* y *Vagabunda*, la protagonista encuentra en dicho sitio la oportunidad para escapar del medio ambiente adverso que la rodea. Por su parte, en *Camino del infierno* y *La mujer marcada* ni siquiera forma parte esencial de sus respectivas tramas.

¿Por qué calificar como melodramas negros a los filmes que constituyen el objeto central del presente estudio? Bonfil (2016) advierte sobre la difícil aclimatación experimentada por el cine negro (*film noir*) estadounidense al contexto mexicano. Para el autor, la censura y el “peso de la tradición del melodrama” (p. 39) son las causas por las que muy pocas cintas mexicanas fueron capaces de ofrecer al público “el clima de escepticismo radical, con fuertes dosis de cinismo individualista” (p. 27) propios del cine negro norteamericano. Sin embargo, es posible localizar en los melodramas negros mexicanos algunas características propias del *film noir* estadounidense, como los protagonistas que huyen de un pasado angustioso, la fatalidad del destino y, sobre todo, una iconografía visual basada en claroscuros, ángulos insólitos, cámara en movimiento y paisaje urbano (Duncan y Müller, 2017).

Por otro lado, los melodramas negros dirigidos por Miguel Morayta comparten entre sí recursos de producción, así como elementos narrativos y estilísticos que corresponden a lo que Paul Kerr (2006) denomina “cine negro de clase B” (*B film noir*). Son películas que tratan de ofrecer “una resistencia negociada frente a la estética realista” (p. 109) mientras luchan por ajustarse a los estrechos límites impuestos por los bajos presupuestos que les han sido asignados. En su intento por estilizar a bajo costo la diégesis de la historia filmada, el “cine negro de clase B” recurre a todo tipo de soluciones que faciliten tal labor de síntesis: menor número de escenas, tiempos de rodaje breves, montaje que acelera la temporalidad narrativa, decorados apenas bosquejados, iluminación en penumbras y encuadres cerrados para esconder la escasez de elementos escenográficos. El simbolismo se convierte en el principal recurso estilístico con que cuenta el “cine negro de clase B” para proyectar en pantalla la desesperación de sus personajes. El resultado es una variante más cruda y descarnada que el *noir* tradicional.

Para Kerr, el factor económico es, junto con el ideológico, uno de los principales condicionantes de esta variante del cine negro. En el caso de México, habría que agregar la importancia del factor político que, en la época en la que Morayta filmó las películas que se discuten en el presente análisis, constituía un elemento esencial para obtener acceso a planes de rodaje más ambiciosos y recursos de producción de mejor calidad. En este sentido resulta clave la relación entre el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), las compañías productoras y la estructura de estudios de filmación disponibles en la Ciudad de México. De acuerdo con García Riera (1998), entre 1946 y 1950 “se produjo una suerte de acuerdo tácito en las altas esferas oficiales y privadas: el cine mexicano fue abaratado en todos los sentidos para hacer frente a una competencia extranjera de nuevo muy poderosa” (p. 150). Este abaratamiento se caracterizó por una reducción drástica de los tiempos de rodaje y, sobre todo, por las condiciones impuestas por el monopolio

de la exhibición hacia los productores en lo tocante a temas, géneros y artistas que debían promover.

Si la escasez de recursos de producción caracteriza al conjunto de melodramas negros de Miguel Morayta, resulta importante destacar el papel que juegan aquellas prácticas a las que el cineasta recurre en más de una ocasión. La más sobresaliente consiste en la reiterada presentación de la deformidad provocada por la mutilación facial o corporal del personaje femenino protagonista, recurso utilizado en tres de las cuatro cintas a analizar: *Hipócrita..!*, *Camino del infierno* y *La mujer marcada*. Como herramienta expresiva, la deformidad constituye un *leitmotiv* poderoso e insólito, sin parangón con el resto de los melodramas negros de la cinematografía mexicana, por lo que será el objeto central del presente análisis.

En la historia del cine, las deformidades corporales y las mutilaciones han sido utilizadas desde los años del espectáculo silente. Actores como Conrad Veidt y Lon Chaney establecieron su reputación gracias a sus caracterizaciones de personajes desfigurados, en películas como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920); *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923); *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925) y *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*, 1928). Por lo general, la desfiguración es un recurso estilístico muy utilizado en el cine de horror y, en menor medida, en los dramas sobre el estigma social de los enfermos y desfigurados, como en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) de David Lynch; *Máscara* (*Mask*, 1985) de Peter Bogdanovich o *El hombre sin rostro* (*The Man Without a Face*, 1993) de Mel Gibson. Sin embargo, no existen antecedentes de su utilización en los melodramas negros hasta que Miguel Morayta la utilizó por primera vez en *Hipócrita..!*

Con base en las consideraciones hasta aquí expuestas, el presente artículo se propone discutir la manera en que el director Miguel Morayta Martínez logra expresar un tono y un estilo propios en sus melodramas negros, a partir de la

manera en que utiliza los recursos de producción puestos a su alcance. En particular, se busca interrogar el papel que juegan la mutilación y la deformidad facial y corporal en *Hipócrita..!*, *Camino del infierno* y *La mujer marcada*, así como su uso potencial como metáfora de la monstruosidad de la urbe moderna, a la que el director cuestiona abierta y frontalmente en *Vagabunda*.

CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN DE LOS MELODRAMAS NEGROS DE MIGUEL MORAYTA

A diferencia de los Estados Unidos, donde especialistas como Paul Schrader (2006) destacan la conexión entre la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento del *film noir*, en México, el género apareció inmediatamente después de finalizado el conflicto armado y su auge coincidió con el periodo gubernamental del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952). *Hipócrita..!*, *Vagabunda* y *Camino del infierno* fueron filmadas a la mitad del sexenio del presidente Alemán, entre 1949 y 1950. Por su parte, *La mujer marcada* fue filmada seis años después de *Camino del infierno*, en medio del periodo más agudo de la crisis económica y artística por la que atravesaba la industria cinematográfica nacional a finales de la década de 1950.

Aunque, por lo general, se ha insistido en relacionar al pesimismo del cine negro con el desencanto provocado por la guerra en la sociedad norteamericana, Schrader señala que, en realidad, “fue, de hecho, una reacción tardía a [los efectos de la depresión económica de] la década de los treinta” (2006, p. 54). En México, autores como Bonfil (2016), Lara Chávez (2006), Martínez Assad (2010) y Mino Gracia (2007) coinciden en relacionar a las expresiones locales de este género con el auge que experimentó el cine urbano durante la posguerra.

El cine del alemanismo encuentra en esas películas sus mejores testimonios si no de la realidad, sí de lo que quiere ser. Hay crimen pero también justicia, hay maldad pero igualmente bon-

dad; todo depende de lo que se requiera para urdir una historia enmarcada en los cambios sociales que vive el país, siendo la riqueza una de sus principales características (Martínez Assad, 2010, p. 46).

Para 1950, la Ciudad de México había alcanzado poco más de 3 millones de habitantes (Secretaría de Economía, 1953) y la población del país crecía a una tasa de 2.8%, casi al doble que durante la década anterior. Con 42.6%, la población urbana de México casi igualaba a la rural, cuando una década atrás apenas significaba el 35% del total. Contra lo que comúnmente se afirma, Lomelí Vanegas (2012) sostiene que la economía del país no experimentó un desarrollo acelerado durante los años de la Segunda Guerra Mundial, sino que su expansión fue más bien paulatina y constante desde 1934 hasta 1982. Además del aumento de la población, lo que aceleró el crecimiento de las ciudades mexicanas fue la industrialización, un proceso iniciado durante el porfiriato al que la revolución detuvo por varios años. Estos cambios trajeron como consecuencia la redistribución de la ocupación por sectores de actividad económica, así como la necesidad de adaptar lo más rápidamente posible a su nuevo entorno de vida a la población que se mudaba del campo a la ciudad.

En la década de 1940, la Ciudad de México y otras capitales industriales de provincia, como Guadalajara y Monterrey, comenzaron a experimentar el deterioro de la calidad de vida en algunas de sus zonas. Este fenómeno se manifestó claramente en el surgimiento de los barrios marginales, de los cuales uno de los más fotografiados y filmados fue el que creció alrededor de los patios de maniobras de la estación ferrocarrilera de Buenavista, debajo del puente de Nonoalco, en la Ciudad de México. Esa zona de calles sin pavimentar y vagones abandonados, poblada de casas destartadas, prostíbulos y cabarets de mala muerte fue escenario de cintas como *A la sombra del puente* (1948) de Roberto Gavaldón, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *Víctimas del pecado* (1951) de Emilio Fernández, *Del brazo y por la calle* (1956) de Juan Bustillo Oro y *El camino de la vida*

(1956) de Alfonso Corona Blake, por mencionar solo las más reconocidas. En ese sector paupérrimo de la capital mexicana se localizaba el cabaret *La máquina loca*, donde Ninón Sevilla bailaba frenéticamente en *Víctimas del pecado*, al igual que *El Tropical*, escenario central de *Vagabunda*.

Como se mencionó anteriormente, *Hipócrita..!*, *Vagabunda* y *Camino del infierno* forman parte del nutrido grupo de melodramas de cabaret² que poblaron las pantallas donde se exhibía cine mexicano en los años del gobierno del presidente Miguel Alemán. Sin embargo, ninguna de las tres cintas corresponde al pie de la letra con el esquema argumental típico de las cintas notables del género, como *Salón México* (1949) de Emilio Fernández o *Aventurera* (1950) de Alberto Gout. En los melodramas de cabaret de la década de 1940, la protagonista se prostituía y bailaba ritmos tropicales. En algunos de ellos, la moderna ciudad y el cabaret cosmopolita transformaban a la sencilla joven, casi siempre provinciana, en una artista famosa, gracias a su talento para el canto y/o el baile, aunque, al mismo tiempo, la volvían víctima de la maldad imperante en los bajos fondos donde se desarrollaba la historia. En las películas de Morayta, ninguna de las protagonistas se prostituye y el cabaret representa, en un par de ellas, un entorno laboral aspiracional y, en el resto, un sitio más de la ciudad nocturna.

Los cuatro melodramas negros de Morayta fueron producidos por Óscar J. Brooks, el primero en solitario y los subsecuentes con la colaboración de Felipe Mier (Producciones Mier y Brooks) y Ernesto Enríquez (Producciones Brooks y Enríquez). Los tres primeros sirvieron como vehículos para impulsar la carrera de la actriz y bailarina tabasqueña Leticia Palma, quien compartió créditos con Antonio Badú y Luis Beristáin en *Hipócrita..!* y *Vagabunda*, y con Pedro Armendáriz en *Camino del infierno*. Por su parte, Ana

² De acuerdo con García Riera (1998), la producción de filmes de este género experimentó un notable incremento durante los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, pasando de solo tres producciones en 1946, a 47 y 50 en 1949 y 1950, respectivamente. Este cine representaba una opción atractiva para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar la manera de filmar más por menos dinero.

Luisa Peluffo y Joaquín Cordero integraron la pareja protagonista de **La mujer marcada**. Leticia Palma también sería la protagonista de **En la palma de tu mano** (1951), otra producción de Brooks del mismo género, en la que compartió créditos con Arturo de Córdova bajo la dirección de Roberto Gavaldón. Todas las películas mencionadas, con excepción de **Vagabunda**, se basaron en argumentos escritos por Luis Spota, quien entonces era un joven periodista de nota roja que daba sus primeros pasos en el ambiente cinematográfico. Resulta evidente que la colaboración de Spota en tres de los cuatro filmes fue fundamental para establecer el tono de cada relato, así como la selección y uso de los elementos narrativos por parte del director.

USO DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS Y ESTILÍSTICOS EN LOS MELODRAMAS NEGROS DE MIGUEL MORAYTA

Los melodramas negros de Miguel Morayta comparten entre sí elementos narrativos y de estilo que, al interconectarse, producen un efecto parecido al de la puesta en abismo. **Hipócrita..!**, **Vagabunda** y **Camino del infierno** están protagonizadas por mujeres que tienen el mismo nombre (Leticia) y son interpretadas por la misma actriz, que también se llama como ellas: Leticia Palma. Como en un juego de espejos, las tres Leticias de la ficción se reflejan una a la otra, como distintas facetas de un mismo personaje. En **La mujer marcada**, Morayta intenta repetir el recurso: la protagonista se llama Ana, al igual que su intérprete, la actriz Ana Luisa Peluffo. Sin embargo, al no haber continuación, ni un filme posterior con la misma actriz en una historia semejante, el juego de espejos cobra un giro de ciento ochenta grados para proyectarse hacia el relato original. Raymond Durnat afirma que el tema de los dobles es propio del *film noir* de los años 40: “En las luces sombreadas y la noche lluviosa suele ser un poco difícil distinguir a un personaje de otro”

(2006, p. 47). En el caso de los melodramas negros de Miguel Morayta, esta dificultad se extiende de un filme al otro.

En las películas de Morayta, el juego de espejos pasa de los nombres a las acciones de los personajes. En **Hipócrita..!**, Leticia (I) es una joven indigente que vaga por calles de la ciudad con el rostro desfigurado y muerta de hambre, hasta que una noche es rescatada por Gerardo (Luis Beristáin), un pianista y compositor que trabaja en el cabaret *El cielo*. **La mujer marcada** calca cada una de estas acciones al pie de la letra. Ana es una chica que sobrevive en las calles, hambrienta y con la mitad del rostro desfigurado. Germán (Joaquín Cordero), un joven pianista y compositor que trabaja en el cabaret *La golondrina*, la salva de morir arrollada cuando la joven intenta suicidarse al paso de un autobús.

A veces, el reflejo del doble produce una imagen invertida. En **Hipócrita..!**, Gerardo ayuda a Leticia (I) a recuperar su rostro y a obtener trabajo como cantante en el cabaret. En **La mujer marcada**, Ana se encuentra por azar con Rodolfo “El Sudamericano” (Alberto de Mendoza), el hombre que provocó el accidente donde se desfiguró el rostro, quien no la reconoce y le ofrece llevarla con un cirujano plástico para reconstruirle el rostro y, después de ello, convertirla en cantante. Lo que en uno es un acto de profunda bondad, en el otro es un descuido irónico. En otro momento de **Hipócrita..!**, el gánster Pepe “El Sabroso” (Antonio Badú) le canta a su amante Leticia (I) la canción-tema de la película mientras que, en **Camino del infierno**, Leticia (III) se la interpreta a su amante León (Ramón Gay). Al pasar de una película a la otra, la letra acusatoria de la canción (*Hipócrita, sencillamente hipócrita. Perversa, te burlaste de mí.*) pierde el tono de reproche y se convierte en una demostración de cinismo.

Como en todo juego de espejos, cada reflejo trae consigo una degradación, de modo que la última imagen se puede convertir en una versión completamente opuesta de la original. Si en **Hipócrita..!** Leticia (I) es salvada por el pianista Gerardo (Luis Beristáin), en **Vagabunda**, Leticia (II) salva al sacerdote Miguel (de nuevo Luis Beristáin). En **Camino del**



Leticia canta *Hipócrita* en *Camino del infierno* (1951).

infierno, el rescate es más ambiguo. Leticia (III), una mujer bella, glamurosa y sin escrúpulos, se ve obligada a salvar y proteger a Pedro (Pedro Armendáriz), su cómplice en un robo que ha sido herido en una mano. A pesar del antagonismo que existe entre ellos, la mujer no lo abandona y ambos terminan por enamorarse uno del otro.

Al colocar en el centro de las cuatro historias a personajes femeninos que desafían el tradicional papel secundario asignado a la mujer en el cine negro, Morayta rompe con una de las reglas no escritas del género, que privilegia la heteronormatividad hegemónica de sus protagonistas. Salvo Leticia (III), sus protagonistas carecen del distanciamiento emocional y la falta de escrúpulos asociadas con la *femme fatale*. Incluso la misma Leticia (III), una vez transformada por el amor que siente hacia Pedro, abandona la máscara de villana con que inicia la película y asume el estereotipo de la protagonista del melodrama sentimental.

Como ya se señaló anteriormente, además de los dobles y las repeticiones, la mutilación del rostro de la protagonista es el asunto alrededor del cual giran las tramas de *Hipócrita..!* y *La mujer marcada*. En las dos películas, la mujer es desfigurada en un accidente en el que está involucrado el villano. En *Camino del infierno*, Leticia (III) sufre un tipo distinto de deformidad, cuando un médico le diagnostica lepra. En el cine, la mutilación del rostro femenino es presentada con menor frecuencia que la deformidad facial masculina. García Riera (1993) atribuye a *Un rostro de mujer* (*A Woman's Face*, 1941) de George Cukor, interpretada por Joan Crawford, la posible influencia para que Luis Spota imaginara el recurso del rostro mutilado de Leticia (I) en *Hipócrita..!* y *La mujer marcada*. *Un rostro de mujer* era, a su vez, una nueva versión de la cinta sueca *El rostro de una mujer* (*En kvinnans ansikte*, 1938) de Gustaf Molander, protagonizada por Ingrid Bergman. En ambas, una mujer

con el rostro desfigurado chantajea a mujeres que cometen adulterio, hasta que, accidentalmente, su camino se cruza con el de un cirujano plástico que le ofrece la oportunidad de recuperar su rostro. En el cine mexicano, la mutilación del rostro femenino también se presenta en *Piel canela* (1953) de Juan José Ortega, en la que Sara Montiel interpreta a otra cantante de cabaret con el rostro desfigurado que es rescatada por un cirujano plástico interpretado por Manolo Fábregas. La cinta francesa *Los ojos sin cara* (*Les yeux sans visage*, 1960) de Georges Franju retoma este recurso desde la perspectiva del cirujano plástico, al igual que cintas posteriores como la británica *La cara de la corrupción* (*Corruption*, 1968) de Robert Hartford-Davis o las españolas *Gritos en la noche* (1962) de Jesús Franco y *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar.

Al discutir el significado de la monstruosidad en el cine de horror, Schneider (1999) señala que lo que provoca que los monstruos de las películas de horror sean horripilantes es que representan metafóricamente las creencias de la niñez que han sido superadas, como el regreso a la vida después de la muerte; sin embargo, el éxito que pueden llegar a tener los monstruos en horrorizar a los espectadores depende de que su función como metáfora de miedos superados sea relevante en términos culturales. Para Schneider, “los monstruos del cine de horror son metáforas conceptuales, no solamente cinematográficas.” Desde otra perspectiva, Plana (2016) afirma que, si bien la desfiguración se relaciona con “lo monstruoso”, no se reduce a ello, sino que va mucho más allá de trasgredir una norma. “A través de la desfiguración, de lo que se trata siempre es de ver aquello que no se quiere ver”. Finalmente, Carroll (2004) señala un aspecto de la monstruosidad que puede aplicarse a la representación de la deformidad en los melodramas negros de Miguel Morayta. Para Carroll, una posible composición de un ser horroroso es mediante la fusión de atributos que se consideran “categóricamente distintos, o en desacuerdo con el esquema cultural de las cosas” (p. 43). En este sentido, las Leticias desfiguradas son monstruosas,

no porque obren de mala fe, sino porque su deformidad externa no corresponde con la conducta bondadosa de sus personalidades.

En el contexto específico del cine mexicano, Fernández Reyes (2005) observa que las malformaciones e irregularidades físicas son utilizadas con frecuencia como explicaciones de la conducta criminal, aunque, especialmente en el caso de los personajes femeninos, la desfiguración del rostro, producto de “su incursión en una subcultura criminal” (p. 125), está irremediamente ligada a un destino trágico. Así, el “criminal por apariencia” está marcado por la mala suerte, incluso cuando la malformación física no es congénita. El autor se refiere específicamente a *Hipócrita..!* y *La mujer marcada* al afirmar que “aunque intervenga el cirujano plástico, [la mujer marcada] llevará intrínseca la maldad tejida por las redes y ambientes de la subcultura del crimen” (p. 126). Desde esta perspectiva axiomática, la fealdad física describe necesariamente una fealdad moral: la mujer fea es mala y viceversa. Sin embargo, ni Leticia (I) ni Ana actúan motivadas por la maldad mientras aparecen desfiguradas, ni cometen sus acciones criminales por maldad. Leticia (I) se ve obligada a proteger a Gerardo de la amenaza de Pepe “El Sabroso” y prefiere engañarlo, haciéndose pasar por “hipócrita”, antes de provocarle un daño irremediable. Cuando finalmente asesina a Pepe, Leticia (I) lo hace en defensa propia y con el rostro libre de cicatrices. Lo mismo sucede con Ana, a quien el azar la lleva a reencontrarse con Rodolfo y a aprovechar que éste no la reconoce para vengar el daño que él le causó.

En el caso de Leticia (III), de *Camino del infierno*, cuya deformación física surge después de haber cometido sus actos ilícitos, el entorno cumple la función de condicionante para la conducta criminal. Fernández Reyes explica que “no pocas veces la incursión criminal es motivada por un fuerte deseo para obtener o mantener cierto nivel de vida” (2005, p. 126). En estos casos de crímenes aspiracionales, la deformación surge como un castigo, aun cuando el o la



Rostro marcado en *Hipócrita...!* (1949)
y *La mujer marcada* (1957).

criminal se haya arrepentido y reformado. En un principio Leticia (III) se asemeja a las *femme fatales* de los melodramas negros de Gavaldón, como Raquel Serrano (María Félix) de **La diosa arrodillada** (1947) o Ada Cisneros de Romano (Leticia Palma) de **En la palma de tu mano**. Sin embargo, la protagonista de **Camino del infierno** se distingue de ellas por mostrarse arrepentida y por recibir el escarmiento de la deformación antes de que finalice el relato. Como en el caso de las demás Leticias, en Leticia (III) se fusionan su deformidad física con su bondad moral.

Si las deformaciones y cicatrices no siempre son metáforas del comportamiento criminal ni, como en el caso del cine de horror, sustituciones simbólicas de miedos infantiles superados, ¿qué significado pueden tener los rostros mutilados de Leticia (I) y Ana y la lepra adquirida por Leticia (III)? Una posible respuesta se localiza en **Vagabunda**, el único de los melodramas negros de Miguel Morayta que no recurre a la mutilación física de sus protagonistas como recurso estilístico.

Vagabunda (1950) asume la perspectiva de la monstruosidad a partir del desbordado crecimiento de la Ciudad de México. Sus primeras imágenes muestran los contrastes socioeconómico visibles en las calles de la capital, mientras un

narrador señala a un barrio en particular como la zona roja, “que es la más pobre, miserable y mezquina de todas”. El recurso narrativo es muy parecido al que utiliza Luis Buñuel al comienzo de **Los olvidados** y el objetivo de ambos prólogos es el mismo: contextualizar la violencia como un síntoma de la miseria. Lo que hace distinto a la introducción de **Vagabunda** es, por una parte, la especificidad geográfica de la ubicación de la historia dentro de la mancha urbana de la Ciudad de México y, por otra, la responsabilidad que la historia atribuye al espacio urbano para influir en las vidas de sus habitantes. De acuerdo con Andrew Higson (1984, 1987) los escenarios de una película, o paisajes cinematográficos, cumplen con diferentes funciones, además de servir como espacios para el desarrollo del drama. En **Vagabunda**, los escenarios cumplen con al menos dos de las funciones enunciadas por Higson: la de presentar uno o más lugares históricos reales que permiten dotar de autenticidad a la ficción y la de servir como significante y metáfora de la psique de los protagonistas. En conjunto, el paisaje cinematográfico de esta película también funciona como un dispositivo para la valoración estética e ideológica del discurso filmico enunciado por su director (Maza Pérez, 2014, p. 112).

En **Vagabunda**, se pueden entender las vías de ferrocarril como cicatrices que la modernidad ha provocado en el rostro de la ciudad.



La narración del prólogo de *Vagabunda* se concentra en describir la zona marginal ubicada en los alrededores de la antigua estación del Ferrocarril Mexicano, tal como se encontraba antes de su modernización de 1959-1964. Al afirmar que la misión que el destino les ha confiado a las vías del ferrocarril es la de “delimitar las zonas, separar a las clases, servir de muralla para apartar las almas de los hombres, unas de otras” el narrador atribuye al ferrocarril, símbolo de la modernidad porfiriana, parte de la responsabilidad de los males de la Ciudad de México al ser una de las causas del crecimiento poblacional de la capital mexicana. En este sentido, las vías del tren son cicatrices que la modernidad ha provocado en el rostro de la ciudad.

En *Vagabunda*, la ciudad es un violento monstruo que devora a sus habitantes y agrede a los viajeros, como el padre Miguel que es asaltado y golpeado junto a las vías del tren, al comienzo de la película. La Ciudad de México de *Vagabunda* es siempre nocturna y peligrosa. El cabaret ya no es *El cielo* (como en *Hipócrita..!*) donde Leticia (I) sueña

con cantar algún día. Es un sitio sórdido, donde es imposible que Leticia (II) pueda cumplir su anhelo de ser artista. Todo el espacio alrededor de las vías del tren y debajo del puente vehicular es como un enorme agujero, donde las ratas hacen su nido y los hampones se reúnen para cometer sus fechorías.

El narrador también describe al puente vehicular de Nonoalco, estructura para el tránsito de vehículo inaugurada en 1940. Su descripción contrasta con la de las vías férreas por su tono optimista: “Por sobre la barriada se extiende el puente de Nonoalco, extraña estructura llena de símbolos y de promesas que, como un arcoíris de esperanza y de libertad, domina todo.” El puente es, pues, el camino que Leticia (II) deberá cruzar al final de la película para abandonar la miseria y la violencia que la rodean.

La ciudad-monstruo también está presente en *Hipócrita..!*, *Camino del infierno* y *La mujer marcada*. En las tres películas, Morayta presenta ambientaciones permanentemente nocturnas, iluminadas de forma indirecta, casi siempre desde una sola dirección. Salvo algunas escenas

El padre Miguel
en *Vagabunda*.



filmadas en exteriores nocturnos de la Ciudad de México para ***Camino del infierno***, el resto de las tres películas fue rodado en interiores y en calles construidas dentro de los estudios Clasa y Tepeyac. Son decorados que no intentan ocultar su artificialidad y que acentúan el ambiente ominoso que rodea a las protagonistas desde el comienzo de cada historia. Como los nombres de las protagonistas y sus acciones intercambiables, algunos elementos de la escenografía parecen repetirse de una película a la otra, como los faroles de evidente cartón que “iluminan” los recorridos nocturnos de las Leticias y de Ana.

Como el puente de Nonoalco en ***Vagabunda***, ***Camino del infierno*** presenta en su escena final un elemento arquitectónico inconfundible: el Monumento a la Independencia, uno de los símbolos más representativos de la capital mexicana. En dicho escenario se lleva a cabo la revelación visual de la deformidad de Leticia (III), cuando ella le revela a Pedro su torso carcomido por la lepra. De la misma manera, la columna del ángel funciona como el epicentro del acto de agresión definitivo que la ciudad comete hacia los protagonistas de la historia. Es un escenario irónico para la muerte de dos seres que buscaban ser libres y que terminan siendo devorados por la monstruosa ciudad.

CONCLUSIONES

El análisis del contexto de producción y de los elementos narrativos y estilísticos de las películas ***Hipócrita..!*** (1949), ***Vagabunda*** (1950), ***Camino del infierno*** (1951) y ***La mujer marcada*** (1957) refuerza la idea de que los melodramas negros dirigidos por Miguel Morayta constituyen un grupo homogéneo de obras que, aunque reducidas en número, poseen tono y estilo propios y presentan elementos comunes entre sí, gracias a la manera en que su realizador utiliza los recursos de producción puestos a su alcance. Tales evidencias permiten calificar a los melodramas negros de este director como la obra de un cineasta que, por distintas

circunstancias, no ha sido apreciado por su trabajo cinematográfico.

Los melodramas negros de Morayta se distinguen de otras cintas mexicanas del género por visitar los ambientes sórdidos y los escenarios marginales de la Ciudad de México durante el apogeo del gobierno de Miguel Alemán. Esta decisión narrativa, imaginada en primera instancia por el escritor Luis Spota, fue transformada por Miguel Morayta en un manifiesto de advertencia acerca de las amenazas de una modernidad siniestra y desigual, que poco tenía que ver con el discurso oficial del México del milagro económico.

La mutilación y la deformación del rostro femenino como recurso estilístico constituye un motivo muy poderoso y original de las cintas negras de Miguel Morayta. Aunque dicho recurso es utilizado con frecuencia en el cine de horror, su uso en el melodrama negro conduce a interrogar su papel específico en los filmes analizados. El análisis realizado nos conduce a concluir que el uso de la desfiguración del rostro y la evidencia de las cicatrices son metáforas de gran magnitud que corresponden a un tipo de monstruosidad que Morayta cuestiona abiertamente: el de la ciudad-monstruo.

La metáfora actúa en dos sentidos. Por un lado, las cicatrices faciales simbolizan los daños que la modernidad ha hecho a los habitantes de la ciudad, particularmente a las mujeres. Por el otro, son una metáfora de las marcas que la ciudad manifiesta en su propio rostro, surcado por vías férreas, avenidas, puentes y trenes que pueden conducir al destierro y la cárcel, como en ***Hipócrita..!*** y ***La mujer marcada***, a la muerte, como en ***Camino del infierno*** o, en el mejor de los casos, a un destino incierto pero esperanzador, como en ***Vagabunda***. 🍷

Bibliografía

- AGUIRRE Botello, M. (2004). *Las cinco estaciones. Las estaciones de ferrocarril de la Ciudad de México*. México: México Máximo. Recuperado de <http://www.mexicomaxico.org/Tranvias/ESTACIONES%20FC/Estaciones.htm>
- AMANN, R. (1989). *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano: 1940-1980*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- BONFIL, C. (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. México: Secretaría de Cultura.
- BROOKS, Óscar. (2002). En *Escritores del cine mexicano sonoro*. Recuperado de http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BROOKS_oscar/biografia.html
- CARROLL, N. (2004). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- DE BAECQUE, A. (2003). Prólogo. En A. de Baecque (Ed.), *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 19-24). Barcelona, España: Paidós.
- DUNCAN, P. y Müller, J. (Eds.). (2017). *Cine negro*. Barcelona, España: Taschen.
- DURGNAT, R. (2006). Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir. En A. Silver & J. Ursini (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 37-51). Pompton Plains, EE.UU.: Limelight Editions.
- FERNÁNDEZ Reyes, Á. A. (2005). Criminología del cine: Las causas del crimen en el cine mexicano de la “Época de Oro”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 9(21), 105-136.
- GARCÍA Riera, E. (1993-94). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 5, 6 y 9*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GARCÍA Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- HIGSON, A. (1984). Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the ‘Kitchen Sink’ Film. *Screen: Incorporating Screen Education*, (25), 2-21.
- HIGSON, A. (1987). The Landscapes of Television. *Landscape Research*, 12(3), 8-13.
- KERR, P. (2006). Out of What Past? Notes on the B film noir. En A. Silver y J. Ursini (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 107-127). Pompton Plains, EE.UU.: Limelight Editions.
- LARA Chávez, H. (2006). *Una ciudad inventada por el cine*. México: CONACULTA.
- LOMELÍ Vanegas, L. (2012). Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX. *Economía UNAM*, 9(27), 91-108. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-952X2012000300005

- LÓPEZ, V. (9 de diciembre de 2013). Cineasta mexicano de la Época de Oro Miguel Morayta inspira libro de ficción. *Corre Cámara*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=4728
- LOZANO, E. (23 de diciembre de 2010). Leticia Palma, cine y literatura. *Corre Cámara*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=2311
- MARTÍNEZ Assad, C. (2010). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Editorial Océano.
- MAZA Pérez, M. (2014). *Miradas que se cruzan: el espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas Editores.
- MEJÍA, E. (21 de febrero de 2010). Sus piernas perduran en la historia secreta del erotismo. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/96994.html>
- MEJÍA Prieto, J. (Ed.). (1993). *Sortilegio de vivir: la vida de Antonio Badú en conversaciones con Jorge Mejía Prieto*. México: Diana.
- MINO Gracia, F. (2007). *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*. México: UNAM.
- L'aventure criminelle par Nino Frank. (28 de agosto de 2016). *Mon cinéma à moi*. Recuperado de <https://moncinemaamoi.blog/2016/08/28/laventure-criminelle-par-nino-frank/>
- Le film noir: un invention française. (12 de julio de 2016). *Mon cinéma à moi*. Recuperado de <https://moncinemaamoi.blog/2016/07/12/le-film-noir-une-invention-francaise/>
- Muere Miguel Morayta, exponente de la edad de oro del cine mexicano. (20 de junio de 2013). *El día.es*. Recuperado de <http://eldia.es/espectaculos/2013-06-20/3-Muere-Miguel-Morayta-exponente-edad-oro-cine-mexicano.htm>
- Muere Miguel Morayta, precursor del cine de oro mexicano. (20 de junio de 2013). *Milenio*. Recuperado de http://www.milenio.com/hey/Muere-Miguel-Morayta-precursor-mexicano_0_101990038.html
- MUÑOZ Castillo, F. (s. f.). Hipócrita: Leticia Palma. *Por Esto!* Recuperado de http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=176873
- PERALTA, E. (1988). *La época de oro sin nostalgia: Luis Spota en el cine, 1949-1959*. México: Grijalbo.
- PLANA, M. (2016). Miedo y desfiguración en literatura, teatro y cine: cuando la ficción vapulea el rostro. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 3(3). Recuperado de <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/article/view/12409/12988>

- RAZO Hidalgo, E. (27 de octubre de 2014). Revueltas y el cine IX. La década prodigiosa, 1 de 3. *F.I.L.L.M.E.* Recuperado de http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1301
- Repasan la obra cinematográfica del centenario cineasta Miguel Morayta. (9 de marzo de 2010). *Vóz Libre*. Recuperado de <http://hemeroteca.vozlibre.com/noticias/ampliar/49126/repasan-la-obra-cinematografica-del-centenario-cineasta-miguel-morayta>
- RODRÍGUEZ, J. (1997). La aportación del exilio republicano español al cine mexicano. *Taifa. Publicación trimestral de literatura, 2ª época* (4), 197-224.
- RUIZ Toribio, D. (2007). *Miguel Morayta Martínez, director de cine*. Murcia, España: accionvisual.
- RUIZ Toribio, D. (2010). *35 películas mexicanas de Miguel Morayta*. Ciudad Real, España: El Gran Turbinax.
- SCHNEIDER, S. (1999). Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror. *Other Voices, 1*(3). Recuperado de <http://www.othervoices.org/1.3/sschneider/monsters.php>
- SCHRADER, P. (2006). Notes on Film Noir. En A. Silver y J. Ursini (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 53-63). Pompton Plains, EE.UU.: Limelight Editions.
- SECRETARÍA DE ECONOMÍA. (1953). *Séptimo Censo General de Población: 6 de junio de 1950*. México: Secretaría de Economía. Recuperado de http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1329/702825412180/702825412180_1.pdf
- Spota Saavedra, Luis. (2002). En *Escritores del cine mexicano sonoro*. Recuperado de http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/S/SPOTA_saavedra_luis/biografia.html
- TRUFFAUT, F. (2003). Alí Babá y la “política de los autores”. En A. de Baecque (Ed.), *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 32-35). Barcelona, España: Paidós.
- VILLASANA, C. & Gómez, R. (30 de julio de 2016). El primer puente vehicular de la CDMX. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/07/30/el-primer-puente>

Filmografía

- ALMODÓVAR, P. (Director) y Almodóvar, A. & GARCÍA, E. (Productores). (2011). ***La piel que habito***. España: El Deseo.
- BODGANOVICH, P. (Director) y Starger, M. (Productor). (1985). ***Máscara*** [*Mask*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- BOYTLER, A. & Sevilla, R. J. (Directores) y De la Garza, S. (Productor). (1934). ***La mujer del puerto***. México: Eurindia Films.
- BUÑUEL, L. (Director) y Dancigers, Ó., Kogan, S. & Menasce, J. A. (Productores). (1950). ***Los olvidados***. México: Ultramar Films.
- BUSTILLO Oro, J. (Director) y Grovas, J. (Productor). (1956). ***Del brazo y por la calle***. México: Tele Talía Films.
- CORONA Blake, A. (Director) y De la Fuente, Á. (Productor). (1956). ***El camino de la vida***. México: Cinematográfica Latino Americana, S. A.
- CUKOR, G. (Director) y Saville, V. (Productor). (1941). ***Un rostro de mujer*** [*A Woman's Face*]. EE.UU.: Loew's Incorporated.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Elizondo, S. (Productor). (1949). ***Salón México***. México: Clasa Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Calderón, G. & Calderón, P. (Productores). (1951). ***Víctimas del pecado***. México: Cinematográfica Calderón.
- FRANCO, J. (Director) y Lax, L. & Lesoeur, M. (Productores). (1962). ***Gritos en la noche***. España: Hispamer Films, Leo Lax Production, Ydex Eurociné.
- FRANJU, G. (Director) y Borkon, J. (Productor). (1960). ***Los ojos sin cara*** [*Les yeux sans visage*]. Francia, Italia: Champs-Élysées Productions, Lux Film.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Wagner, J. (Productor). (1947). ***La diosa arrodillada***. México: Panamerican Films.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Noriega, J. M. (Productor). (1948). ***A la sombra del puente***. México: RKO Radio Pictures de México.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Brooks, Ó. J. & MIER, F. (Productores). (1951). ***En la palma de tu mano***. México: Mier y Brooks.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Brooks, Ó. J. & Mier, F. (Productores). (1952). ***La noche avanza***. México: Mier y Brooks.
- GIBSON, M. (Director) y Davey, B. (Productor). (1993). ***El hombre sin rostro*** [*The Man Without a Face*]. EE.UU.: Icon Entertainment International, Icon Productions.
- GOUT, A. (Director) y Calderón, G. & Calderón, P. (Productores). (1950). ***Aventurera***. México: Cinematográfica Calderón.

- HARTFORD-DAVIS, R. (Director) y Newbrook, P. (Productor). (1960). **La cara de la corrupción** [*Corruption*]. Reino Unido: Oakshire Productions, Titan International Productions.
- JULIAN, R. (Director) y Laemmle, C. (Productor). (1925). **El fantasma de la ópera** [*The Phantom of the Opera*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- LENI, P. (Director) y Laemmle, C. (Productor). (1928). **El hombre que ríe** [*The Man Who Laughs*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- LYNCH, D. (Director) y Sanger, J. (Productor). (1980). **El hombre elefante** [*The Elephant Man*]. EE.UU., Reino Unido: Brookfilms.
- MOLANDER, G. (Director y Productor). (1938). **El rostro de una mujer** [*En kvinnans ansikte*]. Suecia: Svensk Filmindustri.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, G. (Productor). (1944). **Caminito alegre**. México: Cimesa.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, J. (Productor). (1947). **La casa colorada**. México: José Elvira.
- MORAYTA, M. (Director) y Ortiz Monasterio, F. (Productor). (1947). **El secreto de Juan Palomo**. México: Producciones México.
- MORAYTA, M. (Director) y Ortiz Monasterio, F. (Productor). (1947). **Los siete niños de Écija**. México: Producciones México.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J. (Productor). (1949). **Hipócrita..!** México: Óscar J. Brooks.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J. & Mier, F. (Productores). (1950). **Vagabunda**. México: Mier y Brooks.
- MORAYTA, M. (Director) y Fernández Chamorro, E. (Productor). (1950). **Un corazón en el ruedo**. México: Clasa Films Mundiales, Emilio Fernández Chamorro Producciones.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J. & Mier, F. (Productores). (1951). **Camino del infierno**. México: Mier y Brooks.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, J. (Productor). (1952). **El mártir del Calvario**. México: Oro Films.
- MORAYTA, M. (Director) y González, C. (Productor). (1953). **¡Ay pena, penita, pena!** España, México: Diana Films, Suevia Films.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J., & Enríquez, E. (Productores). (1957). **La mujer marcada**. México: Brooks y Enríquez.

- MORAYTA, M. (Director) y Pérez Grovas, R. (Productor). (1963). **La invasión de los vampiros**. México: Tele Talía Films, Internacional Sono Films.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, G. & González, C. (Productores). (1966). **Jose-lito vagabundo**. México, España: Oro Films, Cesáreo González Producciones Cinematográficas.
- MORAYTA, M. (Director) y Galindo Aguilar, P. & González, C. (Productores). (1968). **Vestidas y alborotadas**. México, España: Filmadora Chapultepec, Cesáreo González Producciones Cinematográficas.
- MORENO, A. (Director) y De la Cruz Alarcón, J. (Productor). (1932). **Santa**. México: Compañía Nacional Productora de Películas.
- ORTEGA, J. J. (Director y Productor). (1953). **Piel canela**. México: Compañía Cinematográfica Mexicana.
- PEREDO, L. G. (Director) y Camus, G. (Productor). (1918). **Santa**. México: Ediciones Camus.
- RODRÍGUEZ Rey, P. & Ruiz Toribio, P. [ALUMBRE Colectivo Fotográfico]. (2013). *Miguel Morayta - ¿Y de la Vida qué?... ¡de Cine!* [Archivo de video].
- WIENE, R. (Director) y Meiner, R. & Pommer, E. (Productores). (1920). **El gabinete del doctor Caligari** [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Alemania: Decla-Bioscop AG.
- WORSLEY, W. (Director) y Shepard, D. (Productor). (1923). **El jorobado de Notre Dame** [*The Hunchback of Notre Dame*]. EE.UU.: Universal Pictures.

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ (México) es Doctor en Estudios Humanísticos con especialidad en Comunicación y Estudios Culturales por el Tecnológico de Monterrey y profesor asociado en la misma institución. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1. Autor de libros y artículos académicos publicados en México, España y el Reino Unido. Sus líneas de investigación se vinculan con el cine mexicano, el cine fronterizo, así como la relación entre memoria, identidad y cultura audiovisual. CONTACTO: mmaza@itesm.mx

Frankencine o la estética de la abyección: Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50

VALENTINA VELÁZQUEZ-ZVIERKOVA
Ball State University, EE.UU.

RESUMEN / Este trabajo analiza la producción temprana en el cine de terror del director mexicano Chano Urueta, enfocándose en el desarrollo de la estética de la abyección, según este concepto desarrollado por Julia Kristeva (2015) y discutido en *Poderes de la perversión*. Examinó esta teoría a manera de anclaje para analizar los filmes *El monstruo resucitado* (1953) y *La bruja* (1954), considerando su correspondencia teórica con la categoría de la abyección. Asimismo, planteo cómo estos filmes se enriquecen con la adaptación de las fórmulas del cine hollywoodense de terror, el expresionismo alemán y los elementos melodramáticos del cine mexicano. Mi objetivo es dilucidar los significados nuevos que adquieren los símbolos prestados de otras filmografías para un público mexicano y su impacto en la creación del gusto filmico por la perversión en el cine nacional.

PALABRAS CLAVE / Chano Urueta, cine de terror, Época de Oro, abyección, Julia Kristeva.

ABSTRACT / This article considers Mexican director Chano Urueta's early horror-genre work with specific focus on the aesthetics of abjection, a concept originally delineated by Julia Kristeva (2015) in her book *Powers of Perversion*. I anchor my analysis of the films *El monstruo resucitado* (*The Resurrected Monster*, 1953) and *La bruja* (*The Witch*, 1954) with this theory, especially considering their relationship to Kristeva's category of abjection. Further, I examine the ways in which Urueta synthesizes elements from Hollywood's horror films, German expressionism cinematography, and Mexican melodrama during this era to create new meanings for a Mexican audience. Stemming from this exploration, I elucidate how Urueta's work contributed in shaping a national taste for the perverse in Mexican cinema.

KEYWORDS / Chano Urueta, horror cinema, Golden Age cinema, abjection, Julia Kristeva.



Set de *El monstruo resucitado* (1953).

INTRODUCCIÓN

Dentro de la prolífica producción filmica del director mexicano Chano Urueta (1895-1979), a lo largo de cinco décadas, se destaca una docena de filmes pertenecientes al género de terror. Entre 1928 y mediados de la década de los setenta, Urueta participó en más de 140 películas como actor, guionista y director, y se deben a su rol como director algunas primicias filmicas en la cartelera popular dentro de este género durante la llamada Época de Oro del cine mexicano –aproximadamente 1935-1957–. A partir de estas cintas de terror de los años cincuenta, Urueta da inicio a una abundante producción de serie B (fantasía, terror lucha libre, de explotación) que, si bien no se destacó por su elevada calidad cinematográfica o artística, acertó a desarrollar un vocabulario filmico que aprovecharía la cinematografía mexicana de este género durante los últimos años de la época dorada, así como en las décadas posteriores a su declive.

Durante las primeras dos décadas como director, en los años treinta y cuarenta, Urueta hace su aporte más reconocido a la cinematografía nacional. En esta época

el joven director dirige películas con repartos estelares, integrados por las estrellas más destacadas de la industria: Carlos Orellana, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Cantinflas, Stella Inda, Arturo de Córdova y Sara García, entre otras figuras prominentes. Asimismo, durante esos años Urueta encontró un espacio para la colaboración con Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Silvestre Revueltas, Alfredo B. Crevenna y Leopoldo Baeza, entre otros nombres que sobresalieron durante la era del cine clásico. Dentro de la filmografía que aporta al cine mexicano se encuentran proyectos de alta calidad, de influencia literaria y aire cosmopolita, resultado quizá de sus estudios en filosofía y letras (Reyes García-Rojas, 2016, p. 137; Paunero, 2014). Estos filmes incluyen numerosas adaptaciones literarias, tales como *El escándalo* (1934) de Ruiz de Alarcón, *María* (1938) de Jorge Isaacs, *Los de abajo* (1939) de Mariano Azuela, la ambiciosa adaptación de cuatro horas de *El conde de Montecristo* de Alexandre Dumas (1942), o *El corsario negro* de Emilio Salgari (1944). Dirigió también un filme de corte indigenista, *La noche de los mayas* (1939), así como varias películas de temas históricos, las cuales incluyen, *El camino de los gatos* (1944) con Emilio Tuero y Carmen Montejó, y *Camino de Sacramento* (1945) con Jorge Negrete y Rosario Granados. Cabe destacar que su adaptación filmica de *Los de abajo* ha sido una obra de importancia para la crítica y los historiadores del cine mexicano, y es considerada como una película emblemática de la cinematografía mexicana (Wehr, 2016; De los Reyes García-Rojas, 2016; Paunero, 2014; Tuñón, 2011).

La larga y versátil carrera filmica de Urueta coincide con los cambios históricos y sociales en México en pleno siglo XX, ante los cuales el cine como industria inevitablemente se transforma, llevando a directores como Urueta a adaptar tanto su temática como su estética a las exigencias económicas e ideológicas vigentes. En los años cincuenta, el cine mexicano, a la vez que resiente el peso del Hollywood de posguerra, debe competir con el arribo de la televisión y hacer frente a grandes retos de producción y distribución (De la Vega Alfaro, 1995, p. 91). Robert Harland

(2010) nos recuerda que “el cine no solo es arte, es negocio” (p. 131). Por tanto, la reproducción de fórmulas comerciales –cine de rumberas, rancheras, comedias ligeras– garantiza el éxito en taquilla dentro y fuera de México. Sin embargo, el exceso de estos filmes rentables, así como el proteccionismo desmedido y las presiones políticas, consecuencia del Milagro mexicano, limitan la variedad de temas y propuestas estéticas, exacerbando el atascamiento de esta industria (De la Vega Alfaro, 1995, pp. 91-92).

A pesar de estas condiciones, Urueta mantiene constante su volumen de producción en la década de los cincuenta; sin embargo, el mismo contexto económico y político desfavorable que condiciona al cine mexicano como industria ciertamente repercute en la calidad de sus filmes. Por tanto, a pesar de sus aciertos iniciales, su memoria permanece un tanto empañada por su posterior producción, excesiva en filmes de menor calidad –los llamados churros– que caracterizarían su estilo ante el público y la crítica. Según Robert Harland (2010), “unas de sus primeras películas realmente fueron buenas y ambiciosas. (...) Da pena que la crítica muchas veces no ha sabido apreciar incluso éstas, sin hablar de su cine de más tarde con cada vez peores valores de producción” (p. 130)¹. Este declive en la calidad de sus realizaciones se debió ciertamente a las carencias en su producción por el uso precario de efectos especiales, retroproyección, escenografía y maquillaje, en adición a los bajos presupuestos y la rapidez con que se producían sus cintas.

Sin embargo, considero que, si bien la producción de fantasía y de terror de Urueta no alcanza el nivel de la filmografía alemana (Fritz Lang, Robert Wiene, F.W. Murnau) o de Universal Pictures en Hollywood (James Whale, Karl Freund), mediante la experimentación y en su búsqueda de alternativas da inicio a un género híbrido en México con

¹Emilio García Riera (1993) hace una crítica desfavorable sobre la realización de *La bruja* (1953) en su *Historia documental del cine mexicano*: “El mayor de [sus desaguisados] es la película misma, que Urueta dirige con una confusión en él habitual entre el cine de horror y el cine horroroso” (p. 271).

Mirolava Stern, Alberto Mariscal y
José María Linares Rivas en
El monstruo resucitado (1953).



el cine de terror, incorporando elementos de otros cines y literaturas, y estrenando imágenes inusitadas para un público popular urbano. Por otro lado, aunque el cine de terror en México de esta época pueda considerarse formulaico y de calidad escasa, carente inclusive de la atención de la crítica (Ruétalo y Tierney, 2009, p. 1), vale la pena analizarse dado su potencial de reflejar las coyunturas estéticas e ideológicas en que es producido y precisamente por tratarse de un género filmico sujeto a condiciones de producción específicas a este momento histórico (Sánchez Prado, 2012, p. 47).

A partir de su distanciamiento de los temas y símbolos nacionales acostumbrados, Urueta posiciona sus filmes en espacios ambiguos, poco acostumbrados para el cine nacional a principios de los años cincuenta: los Balcanes, ciudades subterráneas, residencias góticas, el más allá. Esta dislocación permite examinar la fragilidad del orden social al abordar temas limítrofes, perturbadores, tales como el deseo por el cuerpo muerto o deforme, el abuso de los poderes de la ciencia para recrear la vida a partir de la muerte o la amenaza del inframundo –social y escatológico. Por tanto, este trabajo analiza la producción temprana en el cine de terror de Urueta, enfocándose en el desarrollo de la estética de la abyección, según este concepto desarrollado por Julia Kristeva (2015), discutido en *Poderes de la perversión*². La idea central que guía

²Todas las citas y menciones al trabajo de Julia Kristeva a partir de este punto se referirán a la octava reimpresión (2015) en español de *Poderes de la perversión*, editada por Siglo XXI en 1988.

la teoría de Kristeva sobre la abyección es la preocupación por el orden y su desestabilización, inscribiendo en el horror aquello que amenaza o perturba el orden. Por consiguiente, echo mano de esta teoría a manera de anclaje para examinar los filmes *El monstruo resucitado* (1953) y *La bruja* (1954), considerando su correspondencia teórica con la categoría de la abyección. Asimismo, planteo cómo estos filmes se enriquecen con la adaptación de las fórmulas del cine hollywoodense de terror, el expresionismo alemán y los elementos melodramáticos del cine mexicano. Mi objetivo es dilucidar los significados nuevos que adquieren los símbolos prestados de otras filmografías en la creación del gusto filmico por la perversión en el cine mexicano.

CHANO URUETA Y EL GÉNERO DEL TERROR

El que sigue es un resumen esquemático sobre la filmografía de terror de Urueta –que de ninguna manera pretende ser una historia exhaustiva– con el propósito de contextualizar e identificar las coordenadas de los filmes que analizaré más adelante. En los años treinta, Urueta ensaya el tema del terror en su primer largometraje sonoro, *Profanación* (1933), un film poco estudiado y de escasa circulación, pero que permite entrever el rumbo que tomaría la filmografía mexicana de horror al adaptar en él elementos de la cul-

tura prehispánica³. En *Profanación*, un hombre pone a prueba la fidelidad de su esposa exhumando el cadáver de su hermano fallecido, con quien la mujer había tenido una indiscreción. La prueba substancial de esta traición es un collar azteca de jade en posesión del hermano muerto, cuyo cadáver es colocado al piano mientras suena la grabación de una actuación suya en vida (Harland, 2010, p. 130). El filme encuentra inspiración en *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932) de Universal Pictures, pero en el contexto mexicano, la persistencia del pasado prehispánico, en lugar del egipcio, obtendría un significado propio, a la vez que se convertiría en una pieza recurrente en los proyectos del director (Pilcher, 2001, p. 60).

Su segunda película de terror en esta etapa, *El signo de la muerte*, de 1939, ha logrado mayor presencia en la cinematografía mexicana gracias a la participación de Mario Moreno “Cantinflas” y Manuel Medel, cuyas viñetas de humor rompen la tensión del filme y apelan a un público mucho más amplio. A diferencia de *Profanación*, la temática de *El signo de la muerte* se centra directamente en el pasado indígena y su trama se estructura alrededor de una serie de sacrificios humanos rituales que perturban el presente. Su esencia es similar a *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), la cual constituyó el primer intento de la industria de cine por crear un género de terror en México (López, 2009, p. 17). En ambas cintas, la herencia prehispánica presenta una amenaza para el proyecto nacional en el siglo XX. La Llorona, figura femenina legendaria, amenaza el orden dentro del seno familiar cuando acecha a los descendientes de Hernán Cortés (y metafóricamente, a sus herederos culturales, es decir, a la nación mestiza). En *El signo de la muerte*, por otro lado, los vestigios del pasado, ubicuos en el indigenismo posrevolucionario, sirven de vehículo para representar las ansiedades generadas por la entrada de México en la modernidad (Sánchez Prado, 2012, p. 48).

³Robert Harland (2010) indica que esta cinta está perdida (p. 140).

En su excelente análisis sobre el nacimiento del subgénero de las momias aztecas Colin Gunckel (2007) sugiere que:

The Aztec horror of *El signo* (and other films) may function as a projection on to Mexico's inescapable “Other” of what are perceived as the darker, more undesirable inheritances of an indigenous past that must be repressed within the individual self and the denial of a heritage that occupies the lowest rung of the social hierarchy, whose representatives within the text must consequently be defeated (p. 129).

[El horror azteca de *El signo* (y otras películas) puede funcionar como una proyección del “Otro” ineludible de lo que se percibe en México como la herencia más oscura e indeseable de un pasado indígena que debe reprimirse dentro del individuo y la negación de un patrimonio que ocupa el peldaño más bajo de la jerarquía social, cuyos representantes dentro del texto consecuentemente deben ser derrotados.]

En su segunda etapa del cine de terror, aparece *El monstruo resucitado* o *Dr. Crimen* (1953), producido catorce años más tarde por Sergio Kogan y realizado por Urueta como director y guionista⁴. El film se aleja de los elementos nacionales explorados en sus cintas anteriores, tales como las momias aztecas o la historia de México, para armar una narrativa inspirada en el filme norteamericano *Frankenstein*, de 1931, dirigida por James Whale y considerada como uno de los mayores éxitos de Universal Pictures⁵. *La bruja* (1954), también producido por Sergio Kogan y dirigido y escrito por Urueta, se estrena al siguiente año, presentando igualmente ecos de *Frankenstein* e incorporando un personaje femenino que cambia su aspecto entre mujer deforme y bella *femme fatale*. A partir de estos dos filmes, que discutiré más adelante en detalle, Urueta explora la posibilidad de hacer un nuevo

⁴David Wilt (1999) explica que las condiciones de producción en México distaban mucho de las de Hollywood, con un Universal Pictures a la cabeza y con una robusta producción de cine de monstruos, vampiros, momias y demás personajes de terror (p. 13).

⁵A su vez, la cinta de Whale se basa en la novela gótica de Mary Shelley, *Frankenstein o el nuevo Prometeo*, de 1818.

cine de valor comercial para un mercado hispanoparlante en los años cincuenta, siguiendo las fórmulas del cine de terror de la Universal Pictures, la literatura gótica, el cine expresionista alemán y el cine negro de Hollywood, pero sin desatender los elementos melodramáticos del cine mexicano.

El resultado en ambas cintas es una adaptación híbrida, conceptualizada y comercializada para un público popular urbano. Considero que ambos filmes de esta segunda etapa marcan el inicio de la era de oro del cine de terror en México, posterior al breve corpus producido en los años treinta, dado que ambas cintas anteceden por varios años a *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), cinta típicamente considerada como el parteaguas en la filmografía del terror (Rhodes, 2003, p. 103; Wilt, 1999, p. 15). A partir de una mirada retrospectiva, incluso, *El monstruo resucitado* adquiere relevancia dentro de la cronología filmica del terror en un panorama internacional. Olivier Père (2016) expresa que:

Le Monstre ressuscité (...) est le premier titre majeur du cinéma fantastique mexicain. Réalisé en 1953, il précède de quatre ans deux autres jalons essentiels qui allaient inaugurer un nouvel âge d'or de l'horreur et de l'épouvante à partir de la fin des années 50 : *Les Vampires* de Riccardo Freda en Italie et *Frankenstein s'est échappé* de Terence Fisher en Grande-Bretagne. (para. 1).

[*El monstruo resucitado* (...) es el primer título importante del cine mexicano de fantasía. Dirigida en 1953, precede por cuatro años a otros dos hitos esenciales que marcarían el comienzo de una nueva era de oro del terror y el espanto a partir de finales de los años cincuenta: *Los vampiros* de Riccardo Freda en Italia y *Frankenstein se ha escapado* de Terence Fisher en la Gran Bretaña.]

A pesar de esta ventaja, *El monstruo resucitado* y *La bruja* no tuvieron influencia inmediata sobre la industria, según explica David Wilt (1999, pp. 14-15). Sería hasta la década de los sesenta con *El espejo de la bruja* (1962), *El barón del terror* (1962) y *La cabeza viviente* (1963), en colaboración con Abel Salazar, que el trabajo de Urueta

adquiere notoriedad en este género. Salazar, a raíz de su participación en *El vampiro*, encontró en este género una veta sin explotar que lo llevaría a realizar un buen número de cintas de terror como productor y guionista mediante su propia compañía productora, ABSA, modelada en Universal Studios (Syder y Tierney, 2005, p. 38). En colaboración con el equipo de ABSA, Urueta dirige sus más memorables filmes de este género en esta tercera etapa, entre los cuales *El barón del terror* (que circuló exitosamente como película de culto en los Estados Unidos bajo el título de *The Brainiac*) sin duda es el más conocido fuera de México y el más estudiado por la crítica extranjera (Greene, 2005).

DISRUPCIÓN, RENOVACIÓN Y LA ESTÉTICA DE LA ABYECCIÓN

El concepto de la disrupción constituye el hilo conductor en la obra de Julia Kristeva. Para la psicoanalista franco-búlgara, la idea de la disrupción conlleva dos procesos: abrir un espacio para el cuestionamiento del orden (ya sea social o estético) y la posibilidad de la renovación que surge a partir de este cuestionamiento y su consecuente ruptura. Por otra parte, el cine de terror en sí constituye un medio desestabilizador del orden que permite una exploración del colapso de los límites, donde seres fantásticos (brujas, momias, vampiros, monstruos) o elementos insólitos (la resucitación de cadáveres, el retorno de ultratumba, conjuros mágicos) se confunden entre la realidad y la fantasía creada para la pantalla. Aunque la fascinación por (y el rechazo de) estos seres, se mantiene bajo la categoría de lo improbable, su irrupción en el imaginario filmico permite cuestionar otros sistemas ordenados –como el social– que se colapsan debido a este encuentro. Por otro lado, la disrupción en el cine se puede manifestar tanto a nivel diegético o más allá de la narrativa, generando significados en reacción a lo social y político. En el nivel diegético, la amenaza se ve contenida dentro de una narrativa estructurada a partir de la disrupción del orden.

En el cine de terror en general, típicamente el orden se ve interrumpido por una amenaza: un monstruo, un virus, una invasión de platillos voladores o un megalómano fuera de control. En el cine mexicano, la amenaza típicamente es representada a través de seres inspirados por la tradición oral, como es el caso de los fantasmas, brujas y la Llorona, o calcados del repertorio del cine de Hollywood y la tradición literaria y fílmica europea, los cuales ofrecen un nuevo abanico de personajes sorprendentes, tales como momias, vampiros, monstruos, hombres lobo o científicos dementes (*mad scientists*).

Si bien el género de terror en México no tuvo el potencial para renovar el cine mexicano como industria, la experimentación dentro de este cine abrió un espacio para propuestas nuevas en la creación de un cine comercial alternativo, de serie B, que se distanció de las fórmulas convencionales del cine nacional, reemplazando el vocabulario fílmico para narrar sus historias. Sobre las maneras de leer este cine, Doyle Greene (2005) sugiere que puede considerarse como un medio para negociar los discursos dominantes en México sobre la mexicanidad, la modernidad y el género (p. 33). Esto a su vez permitió la creación de nuevos códigos visuales y narratológicos que el público aprendería a identificar. Greene (2005) explica que “while all horror films certainly share common generic elements, horror films are constantly evolving products of a specific time and place and producers of specific social messages” [si bien todas las películas de terror sin duda comparten elementos genéricos comunes, las películas de terror son producto en constante evolución de un tiempo y un lugar específico y producen mensajes sociales específicos] (p. 14). En décadas anteriores, el discurso fílmico se imbricó al discurso oficial nacionalista, dada la necesidad de aprovechar el cine como uno de los vehículos para difundir el proyecto de nación. En los años cincuenta, era evidente que el discurso oficial de la revolución institucionalizada divergía de la realidad del orden social y, en consecuencia, los códigos del cine—dentro del orden fílmico—también habían sido rebasados,

por lo que habría que replantear los signos producidos para el público mexicano, en particular las clases trabajadoras, a quienes iba dirigido particularmente este cine.

Considero que el trabajo de Chano Urueta abrió en México de los años cincuenta la posibilidad de hacer un cine híbrido, dando como resultado un cine con nuevas posibilidades. Por ejemplo, aprovecha su experiencia en la adaptación fílmica, a la vez que echa mano de los elementos del cine de Hollywood, en particular de Universal Pictures en sus cintas de terror como *Frankenstein (El monstruo resucitado)*, *La momia (El signo de la muerte, La cabeza viviente, La momia azteca contra el robot humano)*, *Drácula (El barón del terror)*, *El hombre invisible (El monstruo resucitado)*, entre otros. Asimismo, incorpora elementos destacados del cine de terror silente, de proyección internacional, tales como las sombras siniestras proyectadas en la pared en *Nosferatu, una sinfonía del horror (El barón del terror)*, la justicia del pueblo en *M, el maldito (La bruja)*, el científico demente de *Metrópolis*. Estos elementos adaptados en sus películas mexicanas se vieron enmarcados en una estética expresionista, aprovechando uso de la iluminación para calcar los claroscuros característicos de este cine alemán de los años veinte, así como la neblina y la luz de los faroles del cine *noir* de Hollywood, entre muchos otros signos visuales que caracterizarían estos cines. Algunos críticos coinciden en el sobreuso de estas adaptaciones, especialmente en vista de la baja calidad con que se produjeron. García Riera (1993), por ejemplo, critica que el cine de terror en México es “casi siempre tributario de ejemplos extranjeros, sobre todo hollywoodenses” (p. 67). Sin embargo, también existe consenso en el mérito de este cine, por ejemplo, Gary Rhodes (2003) sugiere que los modos narrativos del cine de Hollywood aportaron un prisma a través del cual los cineastas del cine nacional pudieron aprovechar para examinar las sensibilidades operantes en su propio país (p. 98).

La teoría de la abyección de Julia Kristeva está fundamentalmente ligada al proceso de formación identitaria. Para



Kristeva, la categoría de la abyección se define a partir del colapso de un sistema de significados producido por la pérdida de la distinción entre sujeto y objeto. Es decir, un sistema se desestabiliza cuando el límite entre estos dos se confunde, originando una reacción de horror ante una nueva realidad corpórea. Kristeva indica que “no es (...) la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (p. 11). La formación identitaria, –individual y social– se forma en relación a lo que queda excluido, pero cuando los límites se borran entre lo aceptable y lo rechazado se genera una respuesta de repudio u horror.

En el cine de Urueta, sus seres de fantasía –monstruos, brujas, momias y vampiros– se sitúan sobre márgenes quebrantables. La esencia del horror en sus filmes radica en la ruptura de estos márgenes y el desplazamiento resultante de lo

marginal hacia las categorías íntimas del amor y el afecto. Por tanto, Urueta capitaliza la pugna entre el deseo y la repulsión. Sus héroes y heroínas transitan espacios limítrofes exacerbando la fragilidad del orden preestablecido y rompiendo con las convenciones que mantienen separados lo aceptable de lo descartado, al punto de convertir lo abyecto en deseable. Asimismo, Noël Carroll (1981) expresa que “horror films cannot be construed as completely repelling or completely appealing” [las películas de terror no pueden interpretarse como completamente repelentes o completamente atractivas]; por el contrario, el género de terror presenta una singular combinación de repulsión y deleite (p. 18). En este respecto, las películas de Urueta *El monstruo resucitado* y *La bruja* patentizan con claridad esta lucha entre el deseo y el rechazo de lo abyecto, desafiando los márgenes que separan a estas categorías y estimulando la imaginación de un público en evolución.

EL MONSTRUO RESUCITADO (1953)

El monstruo resucitado narra la historia de Nora (Miroslava Stern), una periodista apostada en una pequeña localidad anónima de los Balcanes, reminiscente a la localidad germana en *Frankenstein* (1933) de James Whale, acompañada del folklor local, pero a la vez confundida con la escenografía portuaria de las películas detectivescas de Hollywood⁶. Vale la pena destacar el efecto de extrañamiento que crea la distancia entre esta locación europea y los signos acostumbrados de lo mexicano, aunados, desde luego, al protagonismo de la rubia actriz checa, con los cuales el filme se aleja de los referentes habituales a la cultura nacional. Aburrída de que no suceda nada de interés para reportar, Nora decide acudir a una cita a ciegas con el misterioso cirujano plástico Herrmann [*sic*] Ling (José María Linares Rivas), cuyas cartas anónimas son publicadas en el diario local. Éste le confiesa que bajo sus misteriosas prendas –reminiscentes del atuendo del hombre invisible en *El hombre invisible* (1933), también de Whale– se encuentra un rostro deforme, un monstruo cuya fealdad resulta tan pavorosa que incluso sus padres debieron abandonarlo a temprana edad. Contrariamente a la reacción de rechazo que Ling (y el público) esperaba de la bella reportera al descubrirse el rostro, Nora lo besa en la frente. A partir de esta muestra de compasión, Ling promete usar sus talentos y conocimientos científicos para el bien y renunciar a sus planes de venganza contra la humanidad.

Después de su primer encuentro, Ling espía a Nora mientras ésta habla con Gherásimos (Fernando Wagner), el jefe del diario donde trabaja, sobre el potencial de este encuentro para un reportaje sensacionalista: “¡El reportaje de mi vida!”.

⁶El film destaca como figura catalizadora a Nora, haciendo eco a Lola Ponce, la protagonista de *El signo de la muerte*. Ambas reporteras desafían los roles femeninos establecidos socialmente en esta época al asumir trabajos tradicionalmente masculinos y adentrarse en la esfera pública. En 1953, el mismo año del estreno de *El monstruo resucitado*, la mujer ganó el derecho al voto, otorgándole mayor poder político y social, sin que esto resolviera los debates en torno a su rol en la sociedad y dentro del núcleo familiar.

La confusión deviene decepción amorosa, recurso melodramático por excelencia, obligando a Ling a huir, sin antes escuchar a Nora declarar que renunciará al reportaje y que, en vez, permanecerá al lado de Ling para alentarle a hacer el bien. En venganza por la supuesta burla de Nora, Ling decide crear un monstruo, un *alter ego* que cumpla su voluntad. Haciendo eco a la secuencia inicial de *Frankenstein*, Ling y su asistente Mischa (Alberto Mariscal) roban el cadáver de un campesino joven (Carlos Navarro) en el cementerio. A través de una fusión experimental, Ling da vida a Ariel, un nuevo ser que lleva la esencia vital de Crommer, un hombre simio, y que a la vez compartirá la conciencia de Ling, quien hará las veces de Cyrano para Ariel. La misión de Ariel es el asesinato de mujeres en serie para culminar con el sometimiento de Nora. Sin embargo, una vez capturada Nora, Ariel se resiste a matarla porque se ha enamorado de ella y en su lugar ataca a Ling. A la muerte de Ling, se anula la conciencia de Ariel y emerge la voluntad amenazadora de Crommer, el hombre simio. Ariel es acribillado finalmente por Gherásimos, el jefe de Nora, restableciendo así el orden que Nora había quebrantado.

Resulta esencial, en primera instancia, una discusión sobre la identidad del monstruo en este film. En *Frankenstein*, el monstruo es la creación científica del doctor Henry Frankenstein, mientras que el título de la cinta hace referente no al monstruo sino a su creador. En el film de Urueta, la referencia en el título resulta un tanto ambigua. La premisa del film recalca la deformidad de Ling –reminiscente a *El fantasma de la ópera*– y sus acciones monstruosas, en contraste directo con la belleza física de Ariel y su sacrificio por Nora. En este sentido, el título se refiere al creador, Ling, y no a la creación, Ariel. Noël Carroll (1981) sugiere el uso de la fisión como uno de los métodos empleados en las cintas de terror para articular el conflicto emocional: “structurally what is involved in spatial fission is a process of multiplication, i.e., a character or set of characters is multiplied into one or more new facets each standing for another facet of the self”

[estructuralmente, lo que está involucrado en la fisión espacial es un proceso de multiplicación, es decir, un personaje o conjunto de personajes se multiplica en una o más facetas nuevas, cada una representando otra faceta del individuo] (p. 21). A partir de la fisión, Ariel asume la conciencia de Ling, pero también expresa el lado sensible que Ling pierde cuando al despojarse del sentimentalismo y aprecio por la cultura exhibidos inicialmente con Nora, dando como resultado la pérdida de su dimensión humana.

En su artículo sobre el arte del horror (o *art-horror*), Noël Carroll (1987) examina los elementos que constituyen un monstruo en las narrativas de terror y propone una taxonomía del horror según las funciones del monstruo en el film. Enfatizando el concepto de la afectividad como factor de las películas de horror para desarrollar su modelo, Carroll se enfoca en dos sentimientos que provoca el monstruo en las películas del arte del horror, tanto dentro de la narrativa como ante el público. El primero es el miedo resultante de la presencia amenazante del monstruo, mientras que el segundo se refiere

a la repulsión, el asco, que éste provoca (pp. 52-53). El monstruo de *Frankenstein* cabe dentro de estas dos categorías, ya que produce miedo por su talla y su fuerza incontrolable, evidenciada tras la muerte accidental de María en el lago. No cabe duda tampoco que su aspecto no solo es aterrador sino repugnante; es una amalgama de cuerpos muertos, putrefactos, fusionados para formar un cuerpo grotesco. Su existencia liminal provoca incomodidad porque existe en un estado entre vivo y muerto. Para Kristeva, el cadáver, y por extensión, el monstruo de Frankenstein, “es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. (...) Es algo rechazado del que uno no se separa, de que uno se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (p. 11). La fascinación de Frankenstein por la ciencia y su potencial como creador, como Prometeo, terminan por sumergirlo.

Si bien la correspondencia del monstruo de *Frankenstein* se mantiene consistente con el modelo de Carroll, en el caso de *El monstruo resucitado*, este paralelismo no es tan

Miroslava Stern en
El monstruo resucitado (1953).



claro con la figura de Ariel. Ariel es una creación de Ling y debe su existencia a la resucitación de un cuerpo inerte que oscila entre los dos estados contradictorios de vida y muerte. Sin embargo, su belleza física y su sensibilidad artística, pero, sobre todo, su sacrificio por Nora, delatan un estado espiritual que lo aleja del modelo del monstruo. Acaso no sea coincidencia que el nombre de Ariel como figura literaria, haciendo referencia al Ariel de Shakespeare (y quizá al de Rodó), apelara al entrenamiento de Urueta en letras y su experiencia con las adaptaciones literarias en el cine mexicano de años anteriores. Asimismo, su conciencia sometida a los deseos de Ling le niegan la agencia, contrariamente al caso de *Frankenstein*, donde el cuerpo del monstruo se reconstituye usando un cerebro anormal, es decir, la mente de un criminal que acaba dominando las acciones de su cuerpo resucitado. Ariel no provoca miedo ni repugnancia, no es el monstruo resucitado al que alude el título del film; en cambio, el Dr. Ling es quien corresponde a la categorización del monstruo según Carroll (1987): sus acciones son amenazadoras, su sadismo y aspecto deforme provocan repugnancia. La decepción amorosa y la búsqueda de venganza tras lo que él considera la traición a su vulnerabilidad resucitan en él su odio por la humanidad, comenzando así el asesinato de mujeres en serie. Es este el punto en que podemos considerar que se produce la resucitación del monstruo al que alude el título de la cinta.

El monstruo resucitado presenta en esencia un conflicto entre el rechazo y el deseo en Nora, ya que resultan sorprendentes su apego por Ling (el monstruo) y su amor por Ariel (un hombre muerto). Kristeva expresa que “[h]ay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (p. 7). Ling representa esta amenaza, “arrojada”, es decir, repugnada y marginada por su deformidad. No es capaz de la integración social, por lo que debe sobrevivir en los márgenes sociales. Es

el genio incomprendido, irónicamente talentoso al bisturí, “un fabricante de bellezas”, pero incapaz de formar lazos afectivos debido a su apariencia: “Yo no puedo considerarme un ser humano (...) Soy un monstruo”. Ling permanece en la etapa imaginaria que discutiera Jacques Lacan, puesto que su subjetividad se forma a partir de la imagen que le brindan el espejo y aquellos a su alrededor; no puede acceder al orden simbólico porque ha quedado expulsado del orden social. Para dramatizar su condición, Urueta recrea, sin mucha originalidad, algunos elementos visuales como los espejos cubiertos, la residencia entre un cementerio y el mar, dos espacios limítrofes en sí, y un harén de mujeres de cera creado por Urueta para sobrellevar la soledad, cuya presencia quieta acaba por exacerbar el sentido de lo familiar vuelto inquietante (*uncanny*) en esta narrativa.

Nora desata el deseo en Ling, quien gracias a su beso se libera para emerger de su refugio y descubrir su rostro. Este es el momento en que la abyección es total, cuando se conjuga el deseo del público de ver el rostro deforme, escondido tras un vendaje, con la reacción afectiva de Nora. Para el público, el rostro de Ling resulta desconcertante, no tanto por su deformidad como por la calidad del maquillaje de Linares. Emilio García Riera (1993) indica que: “uno espera de verdad la cara más fea del mundo, pero, al descubrirse el hombre, piensa uno de inmediato que los ha visto más feos, y más resignados, y sin tanto drama” (p. 67). Por tanto, el beso de Nora desafía los límites entre lo aceptable (terror, repudio, huida) y la ternura hacia la deformidad de Ling. Según Kristeva, la proximidad con lo abyecto:

solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (p. 7).

Los límites de la repulsión se confunden con el deseo para Nora, mientras que para Ling, el beso de Nora le otorga su humanidad a la vez que le permite adentrarse en el orden simbólico cuando puede articular su entrada en sociedad, es decir, en la esfera de la cultura y la ley del padre. Ling simbólicamente retira las cubiertas de todos los espejos en un acto de furor: “Ahora soy libre. (...) Tú creías que eras un monstruo. ¡Eres hermoso puesto que ella te ha besado!”.

LA BRUJA (1954)

Al igual que *El monstruo resucitado*, *La bruja* mantiene su enfoque en la figura del sabio demente. El doctor Boerner (Julio Villarreal) es un médico de reputación internacional y creador de un nuevo antibiótico que revolucionará la ciencia. Boerner debe vender el antibiótico para completar otra fórmula secreta que ha estado desarrollando simultáneamente y que “podría cambiar los destinos de la raza humana”. Boerner recibe una oferta inadecuada de Jan (Fernando Wagner) y Gunther (Charles Rooner) para comprar el antibiótico, pero ante su negativa, su hija es asesinada durante un intento frustrado de robar el medicamento de su laboratorio. El doctor jura vengarse de los tres socios compradores, sin saber que uno de ellos, Fedor (Ramón Gay), es inocente.

El filme destaca inicialmente el carácter caritativo de Boerner cuando es llamado a curar a Paulesco (Luis Aceves Castañeda), el jefe de los mendigos, una comunidad que habita un espacio marginal poblado por enanos, gigantes, prostitutas, ladrones, hombres en muletas, mancos, hombres sin piernas que se arrastran por el piso, presentando así toda una gama de miseria que a la vez forma una comunidad solidaria, reminiscente de *M, el maldito* (*M*, 1931) de Fritz Lang. Este es, desde luego, un espacio simbólico que subraya la inequidad social; la pobreza no es aquella idealizada en el cine nacional (*Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, 1943), sino que enfatiza la abyección de este estrato social.

Este espacio sórdido, habitado por “miserables abandonados de la justicia humana y divina” es el límite de la abyección puesto que sitúa lo expulsado, los excedentes sociales, en un espacio subterráneo, de inframundo, creando un efecto de extrañeza e incomodidad para el público.

Asimismo, esta comunidad es reivindicada por la presencia paternal de Boerner, quien en complicidad cura a los enfermos (algunos de ellos con heridas resultantes de riñas callejeras), pero también guarda silencio ante sus crímenes, asumiendo así el rol de patriarca benévolo otorgándoles la absolución social. Por tanto, Boerner se sitúa al borde de este límite confundiendo entre aquellos que resultan socialmente improductivos y la promesa del progreso de la ciencia. Al igual que *El monstruo resucitado*, la trama de *La bruja* se desarrolla en una locación sin identificar en el este de Europa. La tarjeta introductoria indica: “La presente historia es una relación de sucesos fantásticos tomados de leyendas y cuentos originarios de los misteriosos pueblos balcánicos (*sic*)”, por lo que la historia evoca los conflictos del pasado y los transporta a la modernidad, pero evitando establecer una relación evidente con el discurso oficial de un México modernizante por tratarse de un escenario distante y desconocido para el público mexicano.

Entre los pobladores de este espacio sórdido se encuentra la Bruja (Lilia del Valle), una mujer apodada así por su aspecto grotesco —“la rata más sucia de todos los muelles”—, pero que a pesar de su deshumanización es también una mujer de noble corazón, abnegada y de conmovedora soledad, consistente con las heroínas melodramáticas del cine mexicano: “obediente, seductora, resignada”, según señala Carlos Monsiváis (1992, p. 18). Con la ayuda de la nueva fórmula científica y bajo la tutela de Boerner, la Bruja se transforma en una bella y sofisticada aristócrata, la condesa Nora de Novak, hacia la cual naturalmente los tres socios se sienten atraídos. Uno a uno, ella debe seducirlos y conducirlos a la muerte bajo la promesa del científico de recompensarla con riquezas y, sobre todo, con la belleza permanente. Así, el conflicto en



Lilia del Valle en *La bruja* (1954).

La bruja oscila entre la obediencia, la justicia y el deseo. La Bruja naturalmente se dobliga al principio, ante las promesas de Boerner: “Usted puede pegarme, ¡matarme!, si no le obedezco”; sin embargo, el plan fracasa cuando Nora debe elegir entre su lealtad hacia Boerner y salvar a Fedor, de quien se ha enamorado. Nora mata a Boerner y finalmente sacrifica su vida para salvar a Fedor de ser ajusticiado por el Tribunal de la Noche, otro guiño de Urueta a *M, el maldito* (Lang, 1931) y su Tribunal de los Mendigos⁷.

La desobediencia de Nora conduce al fracaso eventual de Boerner, estableciendo un paralelo con *Frankenstein* y *El monstruo resucitado*; tanto Henry Frankenstein y Herrmann Ling fracasan en el intento de controlar a su creación. Por otro lado, el filme ofrece una clara lectura sobre el poder de la sexualidad de Nora en contraposición con la autoridad de Boerner como científico y patriarca. Observamos un sugerente contraste entre una de las primeras secuencias del filme y la secuencia del asesinato de Boerner. Su hija Mirta (Guillermina Téllez Girón) está dispuesta a sacrificar sus planes

⁷Una de las primicias de este filme es la pelea que transcurre entre los dos asesinos de Mirta ante el Tribunal de la Noche. Quienquiera que gane deberá matar a Gunther y salvarse. La pelea es breve, pero establece un momento catártico que además rompe con la tensión melodramática de la trama. Sería en ese mismo año, 1954, con la realización de *La bestia magnífica*, que Urueta había de estrenar un subgénero en el cine mexicano de explotación: las películas de lucha libre.

de estudiar en la Sorbonne con tal de apoyar al padre en su viaje a Budapest para vender su fórmula. Por otro lado, Nora sustituye a Mirta, ocupando el rol de protegida y ejecutora de sus planes. Sin embargo, mientras que Mirta es asesinada protegiendo la fórmula de su padre, Nora desafía y acribilla a Boerner cuando éste se aleja de la justicia y se rehúsa a rectificar su error.

A pesar de carecer de poderes mágicos o practicar las ciencias ocultas, como lo sugiere su sobrenombre, el poder de la Bruja radica en la postura social y el poder de su sexualidad, otorgado por Boerner. Asimismo, debido a su sensibilidad y subjetividad femenina, a diferencia de la razón prevalente en Boerner, ella sí ha comprendido como injusto el castigo de Fedor. Nora subvierte el modelo patriarcal personificado por Boerner y somete al científico usando un revólver, es decir, acudiendo a la violencia masculina. Nikki Baughan (2016) ha sugerido que:

the shadowy figure of the witch has long been a source of fascination to filmmakers, across myriad nationalities and genres. Whether she be crone or hag, enchantress or vamp, one thing remains constant: a witch's power, of either the practical or seductive variety, should never be underestimated (p. 9).

[la figura sombría de la bruja ha sido durante mucho tiempo una fuente de fascinación para los cineastas, en una miríada de nacionalidades y géneros. Ya sea como bruja o arpía, hechicera

Julio Villareal en
La bruja (1954).



o vampiresa, una cosa permanece constante: el poder de una bruja, ya sea de la variedad práctica o seductora, nunca debe subestimarse.]

El miedo que genera el personaje de la Bruja, entonces, radica en el reemplazo de la figura femenina tradicional, presente en el imaginario cultural en torno al género, al transformarse en una mujer con agencia propia y arrebatarse el poder del patriarca.

Es posible considerar *La bruja* como una variación de *Frankenstein* que traslada la idea de la creación a partir del desecho a la categoría femenina. Al igual que el monstruo de Henry Frankenstein y el Ariel de Ling, la Bruja representa lo abyecto y es reanimada por medio de la ciencia; su transformación (o reanimación), aunque milagrosa, conlleva un elemento de transgresión moral por parte del científico, lo cual problematiza la representación filmica de éste. Dennis Mahoney (1994) explica que, en sus inicios, la figura del científico demente en el cine alemán de los años veinte (*El gabinete del doctor Caligari* y *Metrópolis*) se representa no como portador de la razón y el progreso, sino como la encarnación de la autoridad corrompida, como instrumento de deshumanización y destrucción (p. 419). El cine mexicano adapta esta representación desde los años treinta, sin embargo, dentro del contexto histórico y social de esos años bajo el gobierno de Cárdenas resultaba mucho más optimista la resolución de los conflictos con la figura del científico. En las narrativas filmicas de esos años, el orden siempre es restablecido y al final todo

vuelve a la normalidad (Rhodes, 2003, p. 98). *El signo de la muerte y El monstruo resucitado* repiten esta fórmula del retorno a la normalidad, descartando el cuestionamiento sobre qué es lo que constituye esa “normalidad”.

En *La bruja*, el monstruo que amenaza el equilibrio moral del filme es el científico. Herida de muerte, la Bruja suplica justicia para Fedor: “El único perverso es el doctor. Valiéndose de su terrible poder, me usó como instrumento para cometer sus crímenes. (...) mis hermanos de la noche han de ser siempre justos”. Kristeva plantea que lo abyecto es:

Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun (*sic*) más porque aumentan esa exhibición de la fragilidad legal (p. 11).

Boerner, como Ling, es médico y debe preservar la vida, no destruirla. Según lo establecido por Kristeva, “El saber fue pervertido, trastocado, vaciado de sentido” (p. 12). El conocimiento de la ciencia se somete al abuso y se quebranta la promesa del progreso, uno de los temas fundamentales para el cine de la Época de Oro como promotor del discurso oficial en México.

La abyección de Boerner se traslada hacia la arena sociopolítica de un México de mayor inestabilidad económica y menor concordancia del discurso oficial con las realidades

de la nación en los años cincuenta bajo el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) durante el llamado Milagro mexicano. Nora sucumbe a la doble moral de Boerner y ambos son castigados; sin embargo, la última secuencia cierra con el cuerpo inerte de la Bruja en el suelo, rodeada por las miradas indiferentes de los mendigos (el pueblo), mientras Fedor (la burguesía industrial) se aleja decepcionado pero ileso. El retorno a la normalidad, lejos de proveer un sentido de resolución y respiro, en *La bruja* causa incomodidad.

EL MELODRAMA DE TERROR

Urueta echa mano del melodrama para articular el conflicto interior de sus personajes en la narrativa de terror y estructurar estos filmes. Este popular género dramatizó los dilemas morales y personificó los conflictos sociales para un público que se nutría de las imágenes presentadas en la pantalla grande. En su libro *Pragmatic Passions*, Matthew Bush (2014) indica que:

melodrama functions not only as a mode for comprehending dramatic action in a given text, but also as a modern means for understanding social and historical processes that are too abstract to grasp in any sort of quantitative manner. Melodrama thus provides a narrative structure that facilitates an understanding of the social (pp. 14-15).

[el melodrama funciona no solo como un modo para comprender la acción dramática en un texto dado, sino también como un medio moderno para comprender procesos sociales e históricos demasiado abstractos para captarse de cualquier manera cuantitativa. El melodrama proporciona una estructura narrativa que facilita la comprensión de lo social.]

Ling lucha con la soledad y el rechazo, y el catalizador que lo lleva al asesinato es su deseo por Nora. La Bruja, por otro lado, se debate entre la lealtad hacia Boerner y el amor por Fedor, entre la obediencia y el deseo, y es castigada cuando fracasa en su deber. Ambas películas aprovechan las

convenciones de este género –desde la música hasta la puesta en escena– para acentuar el sufrimiento de estos personajes. Asimismo, a pesar de la aparente ausencia de una crítica social, *El monstruo resucitado* y *La bruja* también ofrecen una lectura de los tipos de mensajes sociales para un público dispuesto a aprender de los modelos de conducta desplegados en la pantalla.

En *Frankenstein* de Whale, el aristocrático Henry Frankenstein corrige los errores de su vanidad destruyendo al monstruo y es recompensado mediante el casamiento con la núbil Elizabeth. El orden social es restablecido y las capas sociales regresan a su lugar. Por contraste, en *El monstruo resucitado*, Nora permanece sola ante la imposibilidad de prolongar la fantasía con el apuesto Ariel o de concretar sus intenciones de llevar el bien hacia la humanidad a través del amor de Ling. Por tanto, ambos modelos masculinos fracasan. A diferencia de Henry Frankenstein, quien exhibe una dualidad evidente como científico soberbio y noble solidario, Ling permanece atrapado en la monstruosidad de su vanidad y su sadismo. Ling no es el aristócrata sediento de conocimiento, sino una suerte de *self-made man* fallido. Es culto, rico y posee el poder de la ciencia, pero a la vez es soberbio y carece de reconocimiento social. Por otro lado, Ariel es la creación de Ling, pero su cuerpo está constituido en esencia por Rostov, un campesino muerto, transformando lo abyecto en objeto deseado por Nora. Proveniente de una clase social baja y sin el potencial de alcanzar la sofisticación de su creador, Ariel no corresponde al modelo masculino que puede aspirar a merecer una mujer como Nora por lo que también esta unión fracasa. Gherásimos, el director del periódico y jefe de Nora, hace las veces de figura paterna. Es él quien mata a Ariel impidiendo esa unión y restableciendo el orden quebrantado por la curiosidad femenina de la reportera.

En *La bruja* también lo abyecto se convierte en deseo cuando la Bruja se transforma en una mujer atractiva y elegante por medio de la ciencia y el empeño de la figura paterna de Boerner. Al igual que en *El monstruo resucitado*,

prevalece la imposibilidad de la unión entre el sujeto (Fedor) y aquello que existe fuera de los límites (la Bruja). La Bruja/condesa Nora es castigada por su transgresión y fracasa la promesa de unión entre ella y Fedor, restableciéndose el orden quebrantado por la venganza de Boerner y la traición de Nora. Nora y Fedor no pueden permanecer juntos una vez muerto Boerner. Sin embargo, resulta inquietante el fracaso de esta unión que termina con la revelación de la verdad sobre la identidad de Nora y su muerte. Quizá, al igual que Ariel, a pesar de su transformación, el origen social sitúa a Nora más allá del límite que Fedor no debe rebasar.

CONCLUSIÓN

El monstruo resucitado duró dos semanas en cartelera después de su estreno en 1954. Si bien no fue un éxito taquillero en su momento, para generaciones posteriores ha circulado como cinta de culto en México y más allá de sus fronteras. A pesar de su limitada recepción en su momento, la producción de este filme, a la par de *La bruja*, le permitió a Chano Urueta ensayar un vocabulario nuevo y realizar una experimentación formal con elementos de otros cines

clásicos de terror como el expresionista alemán de los años veinte o de Universal Pictures de la siguiente década. Las propuestas de tipo estético y crítico que formula a la hora de experimentar con este género en el cine nacional lo llevarían a desarrollar su estilo propio durante las décadas posteriores a la Época de Oro y a contribuir al desarrollo del gusto por este cine de lo abyecto entre el público urbano popular.

Este trabajo ha buscado hacer una modesta contribución al estudio del cine de terror en México y proponer una reevaluación de los filmes menos explorados de Urueta, que considero importantes en el desarrollo de este género. Sin embargo, hace falta un estudio académico más completo sobre el trabajo de Urueta y sería de interés continuar desarrollando una teoría sobre el cine de terror en México, más allá de las discusiones del cine de culto o de Mexplotación en los Estados Unidos, que es donde se circulan mayormente las publicaciones académicas sobre este género. Merece la pena, por ejemplo, el estudio de filmes como *Profanación*, que lamentablemente está perdida, o *El espejo de la bruja*, que ofrece una lectura más compleja sobre la imagen de la bruja y su desarrollo como personaje antagónico femenino pero vencedor en la filmografía nacional de terror. 🍷



La bruja (1954).

Bibliografía

- BAUGHAN, N. (2016). The Five Key... Films about Witches. *Sight & Sound*, 26(4), 9.
- BUSH, M. (2014). *Pragmatic Passions: Melodrama and Latin American Social Narrative*. Madrid, España: Iberoamericana.
- CARROLL, N. (1981). Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings. *Film Quarterly*, 34(3), 16-25.
- CARROLL, N. (1987). The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 51-59.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (1995). Origins, Development and Crisis in the Sound Cinema (1929-64). En P. A. Paranaguá (Ed.), *Mexican Cinema* (pp. 79-93). Londres, Inglaterra: British Film Institute.
- DE LOS REYES García-Rojas, A. (2016). Jesús Chano Urueta: *Los de abajo* (1939). En C. Wehr (Ed.), *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas de la Época de Oro hasta el presente* (pp. 137-157). Madrid, España: Iberoamericana.
- GARCÍA Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano* (Vol. 7). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GREENE, D. (2005). *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*. Jefferson, EE.UU.: McFarland & Company.
- GUNCKEL, C. (2007). El signo de la muerte and the Birth of a Genre: Origins and Anatomy of the Aztec Horror Film. En J. Sconce (Ed.), *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics* (pp. 121-143). Durham, EE.UU.: Duke University Press.
- HARLAND, R. J. E. (2010). Chano Urueta (1895-1979): El ascenso y declive del maestro del morbo. *Con-textos*, 22(45), 127-140.
- KRISTEVA, J. (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LÓPEZ, A. M. (2009). Before Exploitation: Three Men of the Cinema in Mexico. En V. Ruétalo y D. Tierney (Eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 13-33). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- MAHONEY, D. (1994). From Caligari to Strangelove: The German as (Mad) Scientist in Film and Literature. En M. Henn y C. Lorey (Eds.), *Analogon Rationis: Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag* (pp. 419-432). Edmonton, Canadá: University of Alberta Press.
- MONSIVÁIS, C. (1992). Las mitologías del cine mexicano. *Intermedios*, (2), 12-23.
- PAUNERO, P. (27 de agosto de 2014). Chano Urueta. El abuelo que hacía cine. *Corre Cámara*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5277

- PÈRE, O. (2016). *Le Monstre ressuscité de Chano Urueta*. Francia: Club Arte TV. Recuperado de <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2016/10/19/monstre-ressuscite-de-chano-urueta/>
- PILCHER, J. M. (2001). *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington, EE.UU.: Scholarly Resources.
- RHODES, G. D. (2003). Fantasmas del cine mexicano: The 1930s horror film cycle of Mexico. En S. J. Schneider (Ed.), *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe* (pp. 93-103). Godalming, Inglaterra: FAB Press Publications.
- RUÉTALO, V. y D. Tierney. (2009). Reinventing the Frame: Exploitation in Latin America. En V. Ruétalo y D. Tierney (Eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 1-12). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- SÁNCHEZ Prado, I. M. (2012). Monstruos neoliberales: Capitalismo y terror en Cronos y Somos los que hay. En R. Díaz-Zambrana y P. Tomé. (Eds.), *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (pp. 47-64). San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores.
- SYDER, A. y Tierney, D. (2005). Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandals Epic. En S. J. Schneider y T. Williams (Eds.), *Horror International* (pp. 33-55). Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- TUÑÓN, J. (2011). Los de abajo de Mariano Azuela (1916-1938), de Chano Urueta (1939) y de Servando González (1976). Cuando Ouroboros se muerde la cola. *Archivos de la filмотeca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (80), 63-76.
- WEHR, C. (2016). Introducción. En C. Wehr (Ed.), *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas de la Época de Oro hasta el presente* (p. 9). Madrid, España: Iberoamericana.
- WILT, D. (1999). Mexican Fantasy Films: A Brief History. En R. Agrasánchez Jr. (Ed.), *Mexican Horror Cinema: Posters from Mexican Fantasy Films* (pp. 11-21). México: Agrasánchez Archive Film.

Filmografía

- FREUND, K. (Director) y Laemmle Jr., K. (Productor). (1932). ***La momia*** [*The Mummy*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- LANG, F. (Director) y Pommer, E. (Productor). (1927). ***Metrópolis*** [*Metropolis*]. Alemania: UFA.
- LANG, F. (Director) y Nebenzal, S. (Productor). (1931). ***M, el maldito*** [*M*]. Alemania: Nero-Film A.G.
- MURNAU, F.W. (Director) y Diekmann, E. (Productor). (1922). ***Nosferatu, una sinfonía del horror*** [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*]. Alemania: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal.

- PEÓN, R. (Director) y EcoFilms. (Productor). (1933). **La Llorona**. México: Eco Films.
- URUETA, A. (Director) y Maus, P. & Mier, F. (Productores). (1939). **El signo de la muerte**. México: CISA.
- URUETA, A. (Director) y Kogan, S. (Productor). (1953). **El monstruo resucitado**. México: Cinematográfica, S.A.
- URUETA, A. (Director) y Kogan, S. (Productor). (1954). **La bruja**. México: Internacional Cinematográfica, S.A.
- URUETA, A. (Director) y Salazar, A. (Productor). (1962). **El barón del terror**. México: Cinematográfica ABSA.
- URUETA, A. (Director) y Salazar, A. (Productor). (1962). **El espejo de la bruja**. México: Producciones ABSA.
- URUETA, A. (Director) y Salazar, A. (Productor). (1963). **La cabeza viviente**. México: Cinematográfica ABSA.
- WHALE, J. (Director) y Laemmle Jr., C. (Productor). (1931). **Frankenstein**. EE.UU.: Universal Pictures.
- WIENE, R. (Director) y Meiner, R. & Pommer, E. (Productores). (1920). **El gabinete del doctor Caligari** [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Alemania: Decla-Bioscop AG.

VALENTINA VELÁZQUEZ-ZVIERKOVA (México) es Profesora Asistente en el Depto. de Lenguas Modernas y Clásicas en Ball State University, en Indiana, EE.UU. En 2010 obtuvo un doctorado en Español de la Universidad de California en Davis, especializándose en estudios culturales y literarios latinoamericanos. Su enfoque de investigación es la Época de Oro del cine mexicano. Su artículo más reciente es “Entre la domesticidad y el espacio laboral: construyendo la imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la Época de Oro”, publicado en *Ciencia ergo Sum* en 2017. CONTACTO: velazquez@bsu.edu

Una expresión violenta: mapeando el cine de terror

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ
*Universidad Nacional
Autónoma de México,
México*

RESUMEN / El presente artículo presenta un modelo infográfico para ubicar estéticamente películas de terror. Se ha construido a partir de dos raíces básicas del género: el expresionismo alemán (y su constante preocupación por la forma y la puesta en escena) y la representación de la violencia (y sus muy variadas formas de ocultamiento y explotación). Tomando como bases la teoría del cine de este género de Noël Carroll, la amplitud estilística de Stephen Prince, y la aplicación de ésta por Lauro Zavala, se forma un modelo para entender las cintas de terror a partir de su articulación estética, que invite al lector a ubicar otras que las aquí mencionadas, y también a crear nuevos modelos con otros géneros cinematográficos. Se sostiene que todo modelo infográfico descansa en la premisa de que los nexos y relaciones que se puedan hallar entre películas dependerán de la creatividad y las herramientas que usemos.

PALABRAS CLAVE / cine de terror, expresionismo alemán, violencia cinematográfica, amplitud estilística, análisis infográfico.

ABSTRACT / This articles presents an infographic model of analysis to locate the aesthetics of horror films. It has been constructed using to basic roots of the genre: german expressionism (and its constant concern on form and *mise-en-scène*) and the representation of violence (in its many ways to conceal or to exploit it). Taking into account horror film theory by Noël Carroll, stylistic amplitude by Stephen Prince, and the use of the latter by Lauro Zavala, a model is proposed to understand horror film through their aesthetical articulation, to invite the reader to locate other movies than the mentioned here, and create new models for other cinema genres. It is sustained that every infographic model rests on the premise that the ways the search for links and relations among films will depend on the creativity and the tools we are using.

KEYWORDS / horror cinema, german expressionism, cinematic violence, stylistic amplitude, infographic analysis.



El ciempiés humano 2 (Tom Six, 2011).

INTRODUCCIÓN: ¿EL GÉNERO O LA PELÍCULA?

La clásica paradoja de la discusión de géneros cinematográficos es similar al problema del huevo o la gallina: ¿las películas se consideran de un género por las características de éste, o estas características son definidas por las películas? ¿Qué vino primero, el género que clasifica películas o las películas que conforman un género? Una manera de sortear esta paradoja es revisar los planteamientos de películas que supuestamente son del mismo género, más aún si éstas son muy disímiles entre sí.

El presente texto será dedicado a un género específico, el de terror, y para propósitos del texto, consideraremos que el terror es un género definido por su presentación, por la manera en la que trata los tópicos de sus películas, sean estos naves espaciales, mansiones decimonónicas, una familia en crisis o un fantasma que regresa. Como cualquier otro género cinematográfico, el terror ha mostrado una evolución en su lenguaje y en sus propios límites, en lo que consideramos o no como terror. Se presentarán a continuación dos vías por las cuales la película de terror puede nutrir su estética tan radical y chocante (el cine expresionista y la amplitud estilística de la violencia),

y una propuesta a través de la cual articularlas y hallar los umbrales por los que podemos definir las películas del género.

ACENTUANDO LA EXPRESIÓN

Conforme se asomaba el final del siglo XIX, surgió un tipo de arte que propugnaba la expresión por medio de la subjetividad. En su clásico libro de historia del arte, Gombrich (1989) señala que el expresionismo prescindió de la belleza, lo que causó gran molestia entre el público porque sus temas no eran paisajes idílicos propios del impresionismo: eran escenas de angustia, gritos de dolor, enfermedad, pobreza, violencia, muerte.

Para el expresionismo “lo único que importaba en el arte no era la imitación de la naturaleza, sino la expresión de los sentimientos a través de una selección de líneas y colores” (Gombrich, 1989, p. 570). El expresionismo era el recuerdo de que la percepción de las cosas afecta la forma de las cosas. Nunca sentimos lo mismo de una obra de arte cuando nos topamos con ella en tristeza o alegría. Para los expresionistas, la mejor manera de hacer ver la gran pena que invade el mundo es mostrarla tras esa máscara de subjetividad.

Más allá de Edvard Munch en Noruega, fue en Alemania donde el expresionismo adquirió especial importancia y encontró su espacio más prolífico. Para los expresionistas alemanes, la obra artística debía ser más allá que la mera decoración, debía significar el “acentuamiento de la expresión” (1989, p. 568).

Fue esta corriente artística la que impregnó el cine de terror en los albores de la cinematografía europea, y terminó creando la primera escuela del género. Aunque como lo expone Noël Carroll (1990), las raíces narrativas –los contenidos de los que tratan las obras– del terror vienen en su mayoría de la novela gótica, particularmente de *Frankenstein* (de Mary Shelley, 1818). Por esto, es válido creer que fue en el expresionismo alemán donde el cine de terror encontró su primera acogida en términos cinematográficos (p. 6).

¿No son acaso las raíces del expresionismo (la angustia, el pánico, la desesperanza) las mismas que encontramos en el cine de terror? El interés de los expresionistas por contar temas escabrosos por medio de formas escabrosas, con el acentuamiento en la expresión y las emociones subjetivas, es el origen mismo de las narrativas cinematográficas de terror.

Precisamente, el aporte de la definición de Carroll (p. 27) radica en ubicar como eje del género el afecto del espectador. De hecho, no sólo se define al género a partir de sus contenidos o formas, sino como un estado emocional (por ello prefiere llamarle terror-arte): es la emoción la que activa en nosotros un estado de agitación física causado por el pensamiento de que el monstruo (o la causa del terror, la amenaza contra los personajes de la película) pueda existir, y que esta causa sea amenazante e impura.

Carroll (p. 42) identifica que en las películas de terror conviven un universo amenazante y criaturas de naturaleza contradictoria (que deberían ser inertes pero se mueven, que deberían estar muertas pero siguen vivas); y son estos justamente los rasgos claves característicos del expresionismo alemán: el espectáculo circense misterioso, las deformes calles y puntiagudos edificios, y César, el ser que actúa estando dormido en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), son ejemplos de esto, así como el taller del rabino y su tenebrosa creación en *El golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, 1920) y el oscuro castillo y la criatura que lo habita en *Nosferatu, una sinfonía del horror* (*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922).

Todos estos monstruos y lugares “evoke bodily sensations that feed the imagination and purge and cleanse the soul, much as we test our fears, moral judgements and sense of reality against such personifications of pure evil” (Elsaesser, 2010, p. 26)¹.

¹ Traducción: evocan sensaciones corporales que alimentan la imaginación y purgan y limpian el alma, del modo en que probamos nuestros miedos, juicios morales y sentido de realidad contra dichas personificaciones del mal puro.

El gabinete del doctor Caligari
(Robert Wiene, 1920).



Los rastros de las grandes películas expresionistas pueden seguirse claramente en la etapa de clásicos de la Universal. Algunos ejemplos son: *Drácula* (*Dracula*, Todd Browning, 1931), tiene varias deudas con *Nosferatu, una sinfonía del horror*; del mismo modo que *Frankenstein* (James Whale, 1931), le debe a *El Golem*; las góticas adaptaciones de Roger Corman y Vincent Price en los años 50 de cuentos de E. A. Poe; los ataques de las criaturas en el sótano de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968); las oníricas escenas de *Suspiria* (Dario Argento, 1977); o el cine de Tim Burton (*Beetlejuice*, [1988], *El joven manos de tijera* [*Edward Scissorhands*, 1990], *La leyenda del jinete sin cabeza* [*Sleepy Hollow*, 1999]). Todos ellos nos recuerdan que el expresionismo no es un momento efímero en la historia gráfica del cine de terror, y que por el contrario, sus variaciones son las que dirigen las diferencias estructurales de la evolución del género (como fue estudiado por Zavala en 2013, p. 136).

La composición de la puesta en escena del expresionismo alemán es acentuada con la carga dramática de las luces y sombras. Todos los objetos y el impacto que tiene la luz sobre

ellos le dan sentido estético al contenido de las películas. Las altas sillas de las oficinas del Ayuntamiento en *El gabinete del doctor Caligari*, los trazos de luz pintados sobre las paredes, sus oblicuas puertas, angostos pasillos y techos en forma de riscos forman un todo a través del cual debe leerse la historia que, como nos enteramos al final, es contada por un paciente de un manicomio.

Podemos reconocer que los cánones estéticos del expresionismo alemán son los que han tenido mayor influencia en lo que entendemos por género cinematográfico de terror. Sin embargo, también habrá que reconocer que muchas películas de terror difícilmente caen en la categoría de “expresionistas”. Por mencionar algunas: *La masacre de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) o *El ciempiés humano* (*The Human Centipede*, Tom Six, 2006)².

²Aquí podemos hacer una digresión sobre la diferencia entre “terror” y “horror”. Para Penner, Schneider y Duncan (2012), el terror es el suspenso creado en la persecución del mal hacia la víctima, mientras que el horror es el momento en que el mal consume su acto sobre la víctima. Si el terror y horror se presentan en todas las películas de este género, entonces es difícil pensar que hay una distinción tan siquiera –sólo la habría al nivel secuencial, no para decidir la naturaleza de toda la película–. Para José L. Ortega

Podemos establecer que los rasgos estéticos del expresionismo alemán son variables en las películas de terror, y que en ese sentido, existen películas con alta amplitud expresionista, como **Cabeza borradora** (*Eraserhead*, David Lynch, 1977) y películas con baja amplitud expresionista, como **Holocausto caníbal** (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980).

Cabeza borradora aprovecha su alta amplitud expresionista para contar la historia de la sórdida e industrializada ciudad en la que vive su personaje principal, su horrible bebé que parece un feto de borrego y la desagradable vecina con infladas mejillas de ardilla. **Holocausto caníbal** aprovecha

Torres (2013), el horror es un grado de incomodidad ante lo que se ve, y el terror es un estado de “miedo puro”. La dificultad para decidir cuándo uno pasa de mera incomodidad a “miedo puro” hace que esta definición carezca de utilidad práctica. Por otro lado, sigue siendo importante señalar que en diferentes idiomas no se presenta esta disyuntiva: en inglés, *terror* se refiere a actos de terrorismo, mientras que *horror* es el género narrativo y efecto estético de una obra de arte. En resumen, y para los propósitos de este texto en particular, se utilizará el concepto “cine de terror” –en español, o *horror cinema* en inglés– en su acepción coloquial más laxa: donde hay persecución y no, donde hay grados de incomodidad visceral y posiblemente miedo puro, y donde hay monstruos de la fantasía y asesinos seriales.

su baja amplitud expresionista para recurrir al metraje encontrado (o *found footage*) de un grupo de exploradores y su viaje mortal a una tribu caníbal sudamericana. Podemos decir que, con frecuencia, la amplitud expresionista y los rasgos de fantasía son directamente proporcionales: cuando uno abunda, el otro también; así que si una película tiene baja amplitud expresionista, probablemente es una película con una historia más “realista”.

Para no tomar una digresión muy grande de los objetivos de este texto y meternos a la discusión del realismo en el cine, sólo recordaré la importancia de distinguir un contenido “realista” –lo que en términos coloquiales entendemos por ello– de una forma cinematográfica “realista” –que se asemeje lo más posible a cómo, de manera estándar, percibimos el mundo–. Una película de cámara en mano, como las de metraje encontrado, puede ser más realista en el mundo que construye, a diferencia de cintas que usan una cámara omnisciente de grúas, drones, filtros de luz o animación. Sin embargo, justo con metraje encontrado se pueden narrar historias de fantasmas, como el más famoso ejemplo del género,



Cabeza borradora
(David Lynch, 1977).

El proyecto de la bruja de Blair (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, 1998).

En resumen, se entiende por amplitud expresionista el grado de intensidad en el uso de los rasgos estéticos del expresionismo alemán, en particular la composición de la imagen y puesta en escena (luz como elemento dramático), así como su ideología (universo amenazante, personajes con naturaleza contradictoria). En adelante, nos referiremos a la amplitud expresionista con las siglas AEX.

OCULTAR Y/O EXPLOTAR

En la discusión sobre la representación de la violencia en el discurso audiovisual, el término “amplitud estilística” (*stylistic amplitude*) de Stephen Prince es fundamental, y por él se entiende el modo en que las películas muestran actos violentos: “Screen violence is the stylistic encoding of a referential act. Thus, one can speak about the act, the behavior, the referent, and one can speak about the stylistic encoding”³ (Prince, 2003, p. 34).

Prince explica que la amplitud estilística existe a partir de dos variables que son vistas como ejes en un plano: en un eje se ubican los actos o comportamientos violentos, y en otro los mecanismos narrativos y del lenguaje cinematográfico para ocultar o espectacularizar esos actos. El primero de los ejes ha sido bastante amplio desde la época de oro de Hollywood, pues incluye desde una bofetada hasta un asesinato. El segundo de ellos ha evolucionado conforme fueron relajándose los mecanismos de censura de la PCA hacia mediados del siglo pasado.

Por lo tanto, cuando el lenguaje cinematográfico es llevado a espectacularizar el impacto y consecuencias del acto violento, mayor es la amplitud estilística —por ejemplo, acercamientos o selección de planos específicos para mostrar el impacto de un balazo en un personaje—. Cuando se usan mecanismos para

minimizar el impacto y de algún modo esconderlo, menor es la amplitud estilística —por ejemplo, cortar sobre la acción, cambiar de planos de sonido, uso de sombras—.

De este modo, existen dos extremos entre los que pueden colocarse escenas violentas y películas violentas: el de muy alta amplitud estilística, donde los actos violentos son mostrados de manera muy explícita, gráfica y prolongada; y el de muy baja amplitud estilística, donde el lenguaje cinematográfico “oculta”, por medio de diversas estrategias, la violencia. El catálogo de cosas violentas que pueden hacerse es limitado, pero las posibilidades narrativas para mostrarlo en cine son enormes.

Otros autores han declarado cuestiones similares. David Bordwell (2004) ha hecho mención de cómo el lenguaje del cine de Hollywood en las últimas décadas se ha tornado errante, inestable, caótico, siguiendo un proceso de “continuidad intensificada”, que podemos identificar como estrategias de espectacularización de la acción. Son cuatro: 1) la alternancia de lentes de variable profundidad de campo, que obliga al espectador a fijarse en un solo objeto enfocado en una toma para que en la siguiente tenga que buscar por toda la imagen el punto de interés, ya que todo está en foco, 2) el uso de *close-ups* cada vez más pronunciados para escenas de diálogo, 3) la preferencia por la cámara móvil, e incluso la cámara en mano, y 4) una edición más ágil al reducir la duración promedio de las tomas.

Por su parte, Gérard Imbert (2002) ha explicado que, en un mundo posmoderno, los productos culturales se debaten siempre entre extremos: el de lo que se puede mostrar, el de la violencia, la sexualidad, la representación de la muerte y lo que es real o imaginación. Es así como se distingue “en la representación de la violencia, una violencia de la representación” (p. 21). La violencia de las formas es lo que distingue a la violencia de hoy.

Imbert da muy interesantes contribuciones para comprender cómo la codificación de la violencia se ha hecho presente en el cine internacional desde finales del siglo XX,

³Traducción: La violencia en pantalla es la codificación estilística de un acto referencial. Así, uno puede hablar sobre el acto, el comportamiento, el referente, y uno puede hablar sobre la codificación estilística.



La masacre de Texas
(Tobe Hooper, 1974).

con la visibilización y explotación en el tratamiento de temas sexuales, violentos y de muerte en las décadas de los ochenta, noventa y 2000. En el inicio de este siglo, sin embargo, nos indica que el cine de horror ha aprovechado todos estos elementos para mezclarlos: “Hoy, el horror afecta tanto a la muerte como al sexo o a la violencia; es más, las fronteras entre estos tres objetos se difuminan y su planteamiento llega a ser parejo” (2010, p. 341).

El más interesante ejemplo de esta conjunción es lo que se ha llamado “nuevo extremismo francés” (Romney, 2004), cintas cuyos temas giran en torno a los límites de la violencia, el sexo, el cuerpo y la identidad. Los ejemplos más populares son *Alta tensión* (*Haute tension*, Alexander Aja, 2003), *Instinto siniestro* (*À l'intérieur*, Julien Maury y Alexandre Bustillo, 2007), y *Mártires* (*Martyrs*, Pascal Laugier, 2008). Quizá el nombre más apropiado sea “nuevo extremismo europeo”, pues no es sólo en Francia donde se encuentran este tipo de películas, así que vale mencionar de nuevo a

El ciempiés humano, *Princess* (Anders Morgenthaler, 2006) y *A serbian film* (Srdjan Spasójevic, 2010).

Así como la AEX, la amplitud estilística varía mucho entre obras. *El gabinete del doctor Caligari* muestra un asesinato con un cuchillo por medio de sombras, “ocultando” el hecho violento. Por su parte, *La masacre de Texas* muestra cómo una mujer es colgada de un gancho de res por la espalda de manera más cruel, cortando la toma del *close-up* del gancho justo antes de que su cuerpo quede clavado; pero una cinta como *Juego macabro* (*Saw*, James Wan, 2004), es bastante más explícita con la escena en la que un hombre se corta el pie con una sierra oxidada.

El asunto se vuelve más obvio cuando comparamos dos filmes muy similares, como un *remake* con su obra primigenia. En *Cara cortada* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), durante el asesinato de enemigos con una metralleta, vemos sombras que van cayendo mientras los hombres son ejecutados, es decir, se “oculta” el hecho: no vemos a los hombres sino a sus

sombras. Una escena muy similar en **Caracortada** (*Scarface*, Brian De Palma, 1983) tiene lugar en la mansión al final del filme, y es narrada de modo que veamos muchas tomas, de corta duración, bastante más espectaculares que la escena filmada 50 años antes –los enemigos caen del segundo piso, salen volando con los múltiples disparos de la metralleta–. Las posibilidades pueden ser mayores cuando escenas recurrentes de cintas de acción son planteadas desde un tratamiento más experimental (como la escena del enfrentamiento del protagonista con decenas de hombres en **Cinco días para vengarse** [*Oldboy*, Chan-wook Park, 2003], narrada en una sola toma que sólo se mueve de izquierda a derecha).

Un cuestionamiento frecuente ante el estudio de la amplitud estilística de la violencia –como articulación de un hecho y un código cinematográfico para mostrarlo– es su aparente olvido por el espectador. Ciertamente, es muy probable que lo que un espectador de inicios del siglo pasado consideraba muy violento y veía con poca frecuencia, un espectador de 2018 puede considerarlo medianamente violento y como una escena recurrente. La amplitud estilística no se trata del impacto que puede provocar un acto de violencia en el espectador o a la valoración que éste pueda hacer sobre el impacto psicológico que tendrá en su psique individual (cuestión que merecerían estudios desde la psicología o los estudios de recepción). Para entenderla, debemos dejar de lado el concepto del espectador empírico –el que se halla en estudios cuantitativos de recepción, por ejemplo– y tomar al espectador implícito, para el que el discurso cinematográfico busca tener efecto alguno.

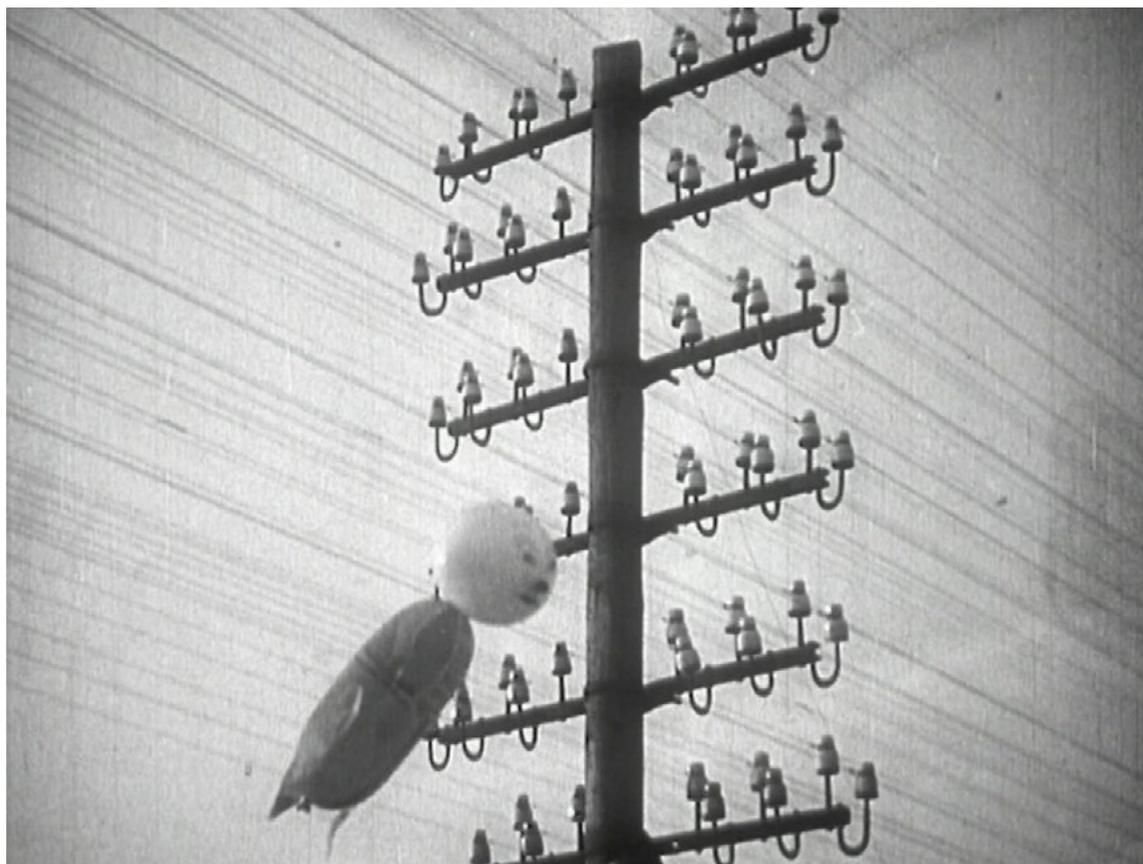
Revisemos otro caso de dos escenas de actos similares para mostrar la evolución de la amplitud estilística: al principio de **M, el maldito** (*M*, Fritz Lang, 1931)⁴, una niña juega con su pelota frente a un letrero donde se busca un asesino de niños. La sombra de un hombre entra a cuadro, le pregunta a la niña su nombre y más adelante le compra un globo. La madre

espera a la niña para comer, y la llama desesperada por la ventana, pero ella no llega: ha sido una víctima más, y a pesar de que la acción estuvo fuera de cuadro, se ha sustituido por el plato vacío, el globo y la pelota sin que nadie juegue con ellos. En **El ciempiés humano 2** (*The Human Centipede 2*, Tom Six, 2011), una de las víctimas, una mujer embarazada a punto de dar a luz, logra escapar de la bodega donde los tienen secuestrados. Logra entrar a un auto, justo cuando está en trabajo de parto, y su bebé al nacer cae al piso del asiento del conductor. Desesperada porque el asesino está corriendo hacia ella, pisa el acelerador para escapar, aplastando el cráneo del neonato, que vemos en primer plano. Ambas escenas cuentan el asesinato de un niño, pero entre una y otra hay varios recursos (la duración de las tomas, la sustitución del asesino por su sombra, los planos sonoros incluidos, la muestra del acto mismo en un primer plano cruel y visceral) que ayudan a decidir cuál película tiene menor o mayor amplitud estilística sin que esto cause conflicto con cómo un espectador puede sentirse agraviado ante tales obras en 1931 ó 2011.

Otros modos de aplicar el modelo de análisis de Prince es al estudio de los cánones clásicos, modernos y posmodernos del lenguaje cinematográfico, tal como lo ha hecho Zavala (2012). Mientras que en el cine clásico se establece una poética de la sustitución del acto violento, en el cine moderno se plantea una estética de ambigüedad moral sobre cómo juzgar este acto. En el cine posmoderno se da una alternancia o simultaneidad de ambos. En el análisis de un elemento específico del lenguaje de cine, el autor propone que la música de escenas violentas en el cine clásico es didáctica (acompaña al acto), mientras que en el cine moderno es irónica (tiene un carácter lúdico con el acto).

En resumen, se entiende por amplitud estilística de la violencia el modo de expresión, a través del lenguaje cinematográfico, de un acto violento –cualquiera que éste sea–, y cuyos extremos son ocultar/sustituir el acto o exhibirlo explícita y espectacularmente. De modo similar a la AEX, usaremos las

⁴El caso de **M, el maldito** y su amplitud estilística de la violencia fue estudiado por Lauro Zavala (2012).



M, el maldito
(Fritz Lang, 1931).

siglas AES para referirnos, en adelante, a la amplitud estilística de la violencia.

Hasta el momento hemos mostrado cómo la estética expresionista y la articulación de la violencia en lenguaje cinematográfico son piezas claves para entender el origen y funcionamiento de las narraciones de terror, y a la vez, variables que cambian a lo largo de una película y películas. Estas variaciones en dos dimensiones distintas pueden ser descritas a partir de un modelo infográfico donde se junten ambos ejes.

DEL RIGOR EN LOS MAPAS

La presentación de información a partir de infografías resulta útil en muchos aspectos, y es una estrategia de análisis cinematográfico que merece mayor atención de la que usualmente recibe. Stephen Mamber (2017) destaca que el análisis de datos a partir de medios infográficos puede dar luz sobre múltiples relaciones invisibles a simple vista, pero más importante aún, cada modo distinto de presentar infor-

mación puede enseñar cosas que otros modos de presentarla no pueden. La propia elección de un modo y no otro ya es una estrategia de análisis que pone a prueba las teorías y dirige nuestras conclusiones. Un modelo infográfico, al presentar la obra o el *corpus* desde una perspectiva particular la reconstruye con un fin específico, y a esta reconstrucción Mamber le llama “mapeo narrativo”.

Lo que aquí se pretende es, precisamente, un mapeo de películas de terror. Es inevitable recordar *Del rigor de la ciencia*, uno de los textos incluidos en *El hacedor* de Borges (1999), en el que un mapa lo más preciso posible en función de la cosa que quiere representar termina acercándose tanto al territorio que se vuelve inútil. Una de las conclusiones del texto de Borges es que un mapa es útil cuando es una abstracción de ciertas cualidades de algo, no porque se asemeje a cómo ese algo luce en realidad en su complejidad.

De ese mismo modo, el análisis infográfico es útil en cuanto trascienda los límites de la representación gráfica de fotogramas. Artículos que ponen fotogramas de la película pueden

ser medianamente ilustrativos, pero siempre carecerán la fuerza de las propias secuencias (pues carecen de dimensiones temporales, sonoras, de edición, etc.). Por otro lado, el análisis de información a partir de diferentes estrategias (como las usadas por Mamber (2017) como mapas de ciudades de la ficción o miniaturas de cada toma de toda una cinta) permite identificar cosas específicas que se pretendan estudiar (la disposición espacial en la literatura o la evolución de la paleta de colores en la película). En ese sentido, el modelo infográfico puede no “parecerse” en nada a la película (es una imagen con líneas y puntos o tachas), pero puede ser sumamente útil para entender algún aspecto específico de la misma.

MAPEANDO PELÍCULAS DE TERROR

A continuación se presenta un mapa para ubicar películas de terror a partir de la articulación de su amplitud expresionista (eje horizontal) y amplitud estilística de la violencia (eje vertical). Un puñado de películas aparecen aquí, algunas de las mencionadas anteriormente, y se invita a los lectores a seguir ubicando más cintas del género. [CUADRO 1]

Por un lado, mientras más en el extremo derecho esté ubicada una película, con mayor intensidad se presentarán los elementos propios del expresionismo alemán (escenarios fantásticos, seres con naturaleza contradictoria, estéticas oníricas, luz como elemento dramático, etc.), y estos tenderán a reducirse mientras más a la izquierda esté la cinta. Por ello, ***El gabinete del doctor Caligari***, quizá la película más representativa del expresionismo alemán, está en el extremo derecho del mapa. Por su parte, ***Creep*** (Patrick Brice, 2014), que está contada como un metraje encontrado, en un estilo documental, lejos de la explícita expresividad de un individuo, se encuentra del extremo izquierdo. ***El joven manos de tijera*** tiene muy obvias sus referencias al cine expresionista, pero como éstas se circunscriben a escenarios específicos dentro de la historia (básicamente, el castillo de Edward), y no

están presentes en todo momento, la cinta se ubica más hacia el centro.

Por otro lado, mientras más en el extremo superior esté ubicada una película, más tenderá a explotar, hacer explícita y espectacularizar la violencia (tomas prolongadas, música didáctica que resalte las cualidades gráficas, *close-ups* en momentos clave, etc.); asimismo, los actos tenderán a ocultarse y sustituirse mientras más hacia abajo se ubique la película. ***Beetlejuice*** narra las muertes de varios personajes, pero su tono cómico amortigua el efecto de violencia, así como la violencia de gánsteres en *Princess* es atenuada al ser narrada como una animación. ***La masacre de Texas*** se ubica más arriba en la gráfica, pues la secuencia antes mencionada deja en claro que el gancho mostrado en *close-up* es donde la chica es colgada en la siguiente toma, aunque no vemos el momento mismo de la mutilación corporal, cosa que sí pasa con las muy violentas escenas de ***A serbian film***.

Así, podemos conformar un mapa con el cual colocar películas de terror de distinta época, autoría y nacionalidad, y hallar sus similitudes y diferencias. Este mapa es una propuesta de modelo infográfico que responde a un modo de presentar la información donde lo que se dice –la información misma– como el modo en que se dice –la infografía con la que se presenta la información–, se somete a reflexión y debate.

Mientras que películas de principios del siglo pasado se ubican abajo a la derecha en la tabla (ALTA AEX, BAJA AES), resulta interesante que las películas que se ubican más en el extremo de BAJA AEX y ALTA AES sean cintas de los últimos años, ejemplos de lo que David Edelstein (2006) llamó *torture porn*. Matt Hills (2011) propone llamarles más bien *torture narratives* o *torture stories* porque, después de todo, sólo están aprovechando mecanismos narrativos tan comunes como el suspenso para generar el gran shock en el espectador. Esas películas pueden presentar un riesgo: la violencia puede ser tan gráfica, intensa y trivial que puede perder su distancia y normalizarse. Deja de lado ser un medio para volverse

CUADRO 1. Mapa de películas de terror a partir de la articulación de su amplitud expresionista y amplitud estilística de la violencia. Fuente: Elaboración propia.



un fin en sí misma, para ser el espectáculo, a expensas de la historia que se narre.

CONCLUSIONES

En este trabajo se presentó una propuesta para entender el origen de la estética del cine de terror. Por un lado, la composición gráfica y de *mise-en-scène* del expresionismo alemán, y por otro lado, la amplitud estilística de la violencia. En ambos casos existen gradaciones: una película con más o menos elementos de fantasía o realismo, o un modo de contar un hecho violento de modo explosivo o sustituyéndolo.

Otras aplicaciones de este modelo infográfico de dos ejes pueden ser:

- ➔ La filmografía de un director, y notar cómo la evolución de su obra obedecía a estándares más o menos expresionistas y más o menos violentos. Incluso pueden unirse los puntos por medio de líneas y así resaltar los umbrales en los que se mueve la estética planteada por un cineasta a lo largo de su carrera.
- ➔ Películas por décadas, y notar el desarrollo de mecanismos cada vez más violentos a lo largo de la historia del cine de un país.

➔ De variantes dentro del cine de terror, y notar hacia cuáles extremos de la balanza se suelen ubicar películas que combinan el terror con otros géneros (falso documental, ciencia ficción, comedia); o incluso señalar matices entre géneros altamente estilizados como el *gore* y el *slasher*.

➔ Alejándose del cine de terror, podrían plantearse mapas similares con el cine de comedia (en relación a la amplitud estilística de violencia tipo *slapstick*, con grandes variaciones de Charles Chaplin a los hermanos Marx), el cine documental (en relación a los mecanismos de construcción de verosimilitud retados por el cine de Errol Morris o Chris Marker), con el cine de animación (en relación a la representación de la violencia en películas de animación infantiles o de adultos) o con el cine erótico (en relación a la distancia y frontera con la pornografía).

La intención es que modelos como el presentado aquí nos inviten a jugar, y tratar así de hallar los mecanismos con los que se construyen las películas y las fantasías que alimentan el terror o cualquier otro género cinematográfico. Vistas ahora en un mapa, éste puede funcionar para navegar mejor en la complejidad de todas las películas. 🍷

Bibliografía

- BORDWELL, D. (2004). Una mirada veloz. El estilo visual en el Hollywood de hoy. *Letras Libres*, (61). Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/una-mirada-veloz>
- BORGES, J. L. (1999). *El hacedor*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- CARROLL, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- EDELSTEIN, D. (6 de febrero de 2006). Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn. *New York Magazine*. Recuperado de <http://nymag.com/movies/features/15622/>
- ELSAESSER, T. (2010). Inside the Mind, a Soul of Dynamite? Fantasy, Vision Machines, and Homeless Souls in Weimar Cinema. En L. Kardish (Ed.), *Weimar Cinema 1919-1933: Daydreams and Nightmares* (pp. 24-43). Nueva York, EE.UU.: Museum of Modern Art.
- GOMBRICH, E.H. (1989). *La historia del arte* (15ª ed). México: Diana.
- HILLS, M. (2011). Cutting into Concepts of “Reflectionist” Cinema? The Saw Franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror. En A. Briefel y S.J. Miller (Eds.), *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror* (pp. 107-123). Austin, EE.UU.: The University of Texas Press.
- IMBERT, G. (2002). Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico). *Trama & Fondo*, (12), 19-30.
- IMBERT, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- MAMBER, S. (2017). Mapeo narrativo. *Antrópica*, 3(5), 163-177.
- ORTEGA Torres, J. L. (2013). Lo conocido violentado. *Icónica. Pensamiento filmico*, (4), 21-24.
- PENNER, J., Schneider, S. J. y Duncan, P. (Eds.). (2012). *Cine de terror*. Barcelona, España: Taschen.
- PRINCE, S. (2003). *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. Piscataway, EE.UU.: Rutgers University Press.
- ROMNEY, J. (11 de septiembre de 2004). Le sex and violence. *The Independent*. Recuperado de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html>
- ZAVALA, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- ZAVALA, L. (2012). La representación de la violencia en el cine de ficción. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (29). Recuperado de http://version.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=586
- ZAVALA, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La colmena*, (80). Recuperado de <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5423/4025>

Filmografía

- HOOPER, T. (Director y Productor). (1974). **La masacre de Texas** [*The Texas Chain Saw Massacre*], EE.UU.: Vortex.
- LANG, F. (Director) y Nebenzal, S. (Productor). (1931). **M, el maldito** [*M*]. Alemania: Nero-Film A.G.
- LYNCH, D. (Director y Productor). (1977). **Cabeza borradora** [*Eraserhead*], EE.UU.: Libra Films.
- SIX, T. (Director y Productor). (2011). **El ciempiés humano 2** [*The Human Centipede 2*], EE.UU.: Six Entertainment Productions.
- WIENE, R. (Director) y Meinert, R. (Productor). (1920). **El gabinete del doctor Caligari** [*Das Cabinet des Dr. Caligari*], Alemania: Decla-Bioscop AG.

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ (México) es actualmente maestrante en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico. Sus intereses de investigación son los estudios de cine, el cine documental, pornográfico y de terror, y el psicoanálisis. Última publicación: “El documental siempre es virtual” (Temas Antropológicos. Vol. 39, No. 2, abril-septiembre 2017).
CONTACTO: sergio.aguilaralcala@gmail.com

Los caifanes, pensada desde el guion. A 50 años de su estreno

VIRGINIA MEDINA ÁVILA
*Universidad Nacional
Autónoma de México,
México*

RESUMEN / El 17 de agosto de 2017 se cumplieron 50 años del estreno de **Los caifanes**, escrita por Carlos Fuentes y su director Juan Ibáñez. Este hecho sirve de pretexto para hablar del filme, de sus antecedentes e influencias y de la importancia que tuvo en la cinematografía mexicana. En primer lugar, se esbozan algunos acontecimientos de la historia mundial que impactaron en el desarrollo del arte en general y del cine en particular: la efervescencia política y cultural de los años sesenta dio pie al nacimiento del cine de autor y, en México, al manifiesto del grupo Nuevo Cine y a los concursos de cine experimental propiciatorios de una forma distinta de producir. El artículo destaca pasajes relevantes del guion y algunas diferencias con el filme. Corre a través del argumento, de sus personajes, de los detalles de algunas escenas y revela a **Los caifanes** como una caja de resonancia de las dinámicas sociales y prácticas artísticas de la época. En medio de las dificultades tanto estéticas, como temáticas y de producción que enfrentaba nuestro cine surgió **Los caifanes** como valioso intento por romper un círculo vicioso que mantenía la industria.

PALABRAS CLAVE / cine mexicano, ciudad, guion cinematográfico.

ABSTRACT / On August 17, 2017 marked the 50th anniversary of the premiere of **Los caifanes**, written by Carlos Fuentes and his director Juan Ibáñez. This fact serves as a pretext to talk about the film, its background and influences and the importance it had in Mexican cinematography. Firstly, some events of world history are outlined that have an impact on the development of art in general and cinema in particular: the political and cultural effervescence of the sixties gave rise to the birth of auteur cinema and, in Mexico, to the manifesto of the Nuevo Cine group and the experimental film competitions propitiatory of a different way of producing. The article highlights relevant passages of the script and some differences with the film. It runs through the plot, its characters, the details of some scenes and reveals **Los caifanes** as a sounding board for the social dynamics and artistic practices of the time. In the midst of the aesthetic, thematic and production difficulties that our cinema faced, **Los caifanes** emerged as a valuable attempt to break a vicious circle that the industry maintained.

KEYWORDS / Mexican Cinema, city, film script.



Los caifanes
(Juan Ibáñez, 1967).

INTRODUCCIÓN

L*os caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), con guion de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, fue rodada entre los meses de diciembre de 1966 y enero de 1967 en los Estudios América por Cinematográfica Marte, S. A., y producida por Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Wallerstein. Llamada también *Fuera del mundo* en el guion original¹, localizado en el acervo de la Cineteca Nacional, la historia está dividida en tres partes: *Los caifanes*, *La suerte*, y *La muerte*; mientras en la película serán cinco episodios los que aparezcan en la pantalla: *Los caifanes*, *Las variedades de los caifanes*, *La suerte*, *Las camas de amor eterno* y *Se le perdió la paloma al marrascapache*. Pero, ¿cómo fue planeado el guion? Y finalmente, ¿cómo irrumpió en la pantalla?

El guion de *Los caifanes* se formuló como proyecto participante del primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos de 1966, convocado por

¹Las frases entrecomilladas que aparecerán en el texto, sin que tengan alguna cita directa, corresponden al guion de *Los caifanes* (1966), de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, localizado en el archivo de la Cineteca Nacional.

el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas.

A lo largo de este artículo destacaré partes del guion original, primero a través de la sinopsis de sus tres partes, acompañadas de comentarios, y finalmente, a través de una secuencia analizada directamente de la película.

Este filme se inscribe en una época de disidencias, donde los jóvenes en plena liberación sexual querían sobre todas las cosas ser *la Maga*: llevaban medias negras, fumaban Gitanes y empezaban a cocinar mal; además, portaban bajo el brazo, como una especie de amenaza, *Rayuela* de Julio Cortázar. Cuando la revolución como práctica abrigaba un deseo inconfesable de aventura y de heroísmo, donde los jóvenes intelectuales querían ser héroes como André Malraux o Lawrence de Arabia, vivir aventuras y tener un destino individual. Es el gran momento de la revolución del 68, la última epopeya occidental y el avatar postrero de los viejos sueños de heroísmo.

Los años sesenta se abrieron a una explosión de movimientos y escuelas renovadoras que, tarde o temprano, desembocarían en una dispersión singular en todas las esferas del arte. Y en ese parteaguas en el cine se dieron, en principio, varias opciones: la nueva ola francesa, el cine italiano posneorrealista, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni, principalmente; el *cinema novo* brasileño; el nuevo cine alemán nacido en Oberhausen y la escuela checa; el New American Cinema y el movimiento del Quebec libre; el nuevo cine japonés y las experiencias de cine africano, asiático o de países de América Latina. México no fue ajeno a estos movimientos, pues aun contra el esquema de producción de la industria cinematográfica nacional, una generación estaba en constante búsqueda.

Algunos de los sucesos determinantes que antecedieron a **Los caifanes** fueron: el Concurso de Cine Experimental del STPC de 1964; el grupo Nuevo Cine y su revista; la crítica revitalizada con otros parámetros por el conocimiento de las vanguardias; los cineclubes, los esfuerzos de difusión de la UNAM a través de la Dirección de Difusión Cultural, de la

Filmoteca y de la primera escuela de cine en nuestro país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Los caifanes es un filme que retrata la Ciudad de México y uno de sus habitantes más entrañables: el caifán. Juan Ibáñez cuenta sobre el origen de la historia que Carlos Fuentes tenía notas y experiencia en la cuestión de la expresión del mexicano desde *La región más transparente*. Además, explica qué es un caifán en entrevista con Beatriz Reyes Nevares, para *La Cultura en México*:

Caifán [explica el argumentista y director] es un sujeto que tiene cierta preeminencia entre sus prójimos. La palabra tiene muchas connotaciones, según el caso. Caifán es un *gigoló*, es un individuo apto, un abusado, un sujeto bien vestido, un jefe de palomilla. El caifán se produce en los barrios pero también en el mundo burgués. Es más frecuente sin embargo en los primeros. Me he ido formando la imagen de caifán mientras Ibáñez habla [dice la periodista]. Yo les he visto, en los toros, en las esquinas de Guerrero, las noches de sábado, y en las colas de los cines de segunda. Sujetos muy orgullosos de su prestigio local, amigos del relajo, dueños de un vocabulario incomprensible, como el que sorprendió en la película, a la pareja de jóvenes apretados (Reyes Nevares, 1996, p. XVI).

“¡Déjame gozar mi idea!”, es la frase que los creadores del guion de *Fuera del mundo* / **Los caifanes** ponen en labios del personaje Paloma, interpretada por Julissa (Julia Isabel de Llano Macedo), y con ello definen el proceso de creación sobre la historia de un grupo de jóvenes pertenecientes a una generación delineada por la aventura. Carlos Fuentes y Juan Ibáñez hacen que los caifanes y sus opuestos recorran en “una noche de libertad” la Ciudad de México de norte a sur. Se trata del alma de una metrópoli que es personaje, la región más transparente del aire descrita por Carlos Fuentes una década atrás. Siete (originalmente en el guion), seis en la película, son los personajes principales, de ellos, cuatro, son los caifanes, herederos del pachuco “papá grande” —dice El Capitán Gato. Se desplazan por la ciudad en un automóvil tipo safari y, en otro momento, en una carroza mortuoria, acompañados de una pareja que encarna a sus opuestos,

los jóvenes ricos; pero todos socorridos por “una especie de liberación” en la que el sentido de aventura y lenguaje les definen: “¡Qué divino hablan! Hasta parece otra lengua” — dice Paloma—. A manera de *road movie* **Los caifanes** lleva al grupo de jóvenes a calles que atraviesan en juego la suerte y la muerte, donde sale al paso un esbozo sociológico del sentimiento de inferioridad de los marginados y una Paloma en busca de liberarse. Los escenarios repasan las contradicciones sociales, diálogos entre los caifanes y la pareja de clase alta, sincronizados por una pista sonora que parece guiarlos. El tema musical (interpretado por Al Suárez y Óscar Chávez, El Estilos) entraña el deseo que, por momentos, pretenden los personajes: estar “fuera del mundo”, aunque sea solo una noche.

DEL GUION, SINOPSIS DE LA PRIMERA PARTE: LOS CAIFANES

El guion describe la ciudad nocturna. Inicia con una fiesta en una casa de Las Lomas (la zona más lujosa de la Ciudad de México), donde el fotógrafo Héctor García explica espontáneamente las imágenes que salen de un proyector de diapositivas (*slides*) que muestran a México a través de su gente y escenarios, sus fiestas y entierros.

Paloma, joven de 20 años, comienza a revelar el sentido de la historia: “se debe vivir intensamente”. Sale de la fiesta con su novio, el joven arquitecto Jaime Landa (Enrique Álvarez Félix), en medio de la lluvia donde la pareja se divierte con su cortejo amoroso, interrumpido al intensificarse la lluvia y los lleva a guarecerse en un coche. Ahí conocerán a los caifanes: Capitán Gato (Sergio Jiménez), El Rostro (caifán finalmente conjuntado en El Estilos); El Estilos (Óscar Chávez), El Azteca (Ernesto Gómez Cruz) y El Masacote (Eduardo López Rojas), grupo de mecánicos ciudadanos que trabajan en Querétaro, y vuelven a la Ciudad de México en ese tiempo nocturno de aventura: “Te ordeno que me sigas hacia la negra noche”, dice Paloma a su novio.

Un “¡quiubo! ¿Qué jais de la baraña?” del Capitán Gato indica el encuentro con la pareja Paloma-Jaime, guarecida de

la lluvia en el carro-escenario —propiedad del Capitán Gato— donde convivirán con los caifanes. Estos singulares personajes invitan a sus nuevos conocidos a viajar en su auto que “tose y se sacude”. La odisea comienza. Los caifanes “han bebido, aunque no están borrachos”: comparten la botella. Emprenden la aventura cuando Paloma ha dicho “¡Sería padre ir!”. Llegan al cabaret El Géminis, “mezcla entre el expresionismo y el *pop art*”, donde los caifanes, en distintas actitudes integran a los invitados. Paloma se acicala al lado de prostitutas, juega e imita, sale más maquillada y con otro nombre: “Yo me llamo PALOMA, pero me dicen Sandra”, mientras Jaime (el novio de Paloma), a quien los caifanes le dicen Marrascapache, se anima a ver con más interés la variedad, hasta que El Masacote ocasiona el caos en el lugar al derramar vaselina sobre el escenario. Todos salen, todos corren “en una especie de liberación y alegría plenas”.

DEL GUION, SINOPSIS DE LA SEGUNDA PARTE: LA SUERTE

El guion narra los sueños de los jóvenes. Describe su llegada a la Plaza de la Santa Veracruz, donde el Capitán Gato echa al vuelo una moneda: “¿Águila o sol, mis cuatachos?” La moneda cae al piso y corre, mientras los caifanes sueñan su suerte. Se sugiere música de **La dolce vita** (Federico Fellini, 1960). El Capitán Gato sueña ser rico, salir del Hotel María Isabel (lujoso hotel del Paseo de la Reforma) con Paloma; El Masacote noquea a un boxeador en el ring; El Azteca está vestido de Moctezuma y El Rostro está recargado contra un muro quemado. Dejan de soñar, el Capitán Gato pisa y, después, recoge la moneda de plata. Mira a Paloma y le dice: “¿Quién escoge su suerte y el tiempo para exprimirla, mi *mamase!*?”

Con el soñar interrumpido, El Estilos camina hacia la tienda de coronas fúnebres de la plaza, roba una y se inician otra fuga. Paloma los sigue, aunque Jaime no desea continuar, pero tampoco desea dejarla sola, a lo que El Estilos interpela: “Y a nosotros, ¿quién nos cuida de ella? Dicho sea esto con

todo respeto, señorita: con usted de aguacate, yo cualquier guacamole”. Mientras, ella suplica a su novio Jaime seguir la fiesta: “¡Te juro que es solo por esta noche!”.

El viaje reinicia, el auto con una corona de muerto en el toldo. Llegan a una taquería; El Estilos canta un corrido de pie junto a los mariachis. El Capitán Gato alecciona al invitado, “también nosotros hacemos nuestra luchita, y nos gusta ser disparadores” y paga los tacos. Todos fraternizan, hablan de la mujer, de la amistad, se abrazan. Incluso Jaime, momentáneamente piensa: “Es gente buena y cordial”. Vuelven al automóvil, El Estilos toca una guitarra que robó a “uno de los mariachis cancioneros”. A Paloma y a Jaime les sigue sorprendiendo “el carácter ritual de la comunicación casi secreta de los caifanes”, quienes decidieron organizar otra aventura: “¡Al toque de Diana, me llevo a tu hermana!”. El Azteca sube a la estatua de la Diana Cazadora, “le ha puesto el portabustos, una falda de china poblana, corbata, una boina, un pañuelo alrededor de los ojos, casi la ha humanizado”.

“EL AZTECA besa los labios helados de la Cazadora, al tiempo se escuchan los pitazos de la policía”, inicia la persecución. Arrancan por Paseo de la Reforma rumbo a Las Lomas, retan a la autoridad, se burlan. Temor de Jaime “Vamos a salir en los periódicos”, mientras los caifanes sorprenden: “¡Más vale maña, que lana!”. El Azteca quita con disimulo la bujía de la motocicleta del policía.

Paloma propone: “¡Otra jalada! ¡Por favor, vamos planeando otra jalada!”. A Jaime le dice: “¡Déjame gozar mi idea!”, cuando los caifanes descienden con la corona fúnebre llevada a la funeraria para un viejo avaro. Don Enrique Ibar-güengoitia, se lee en la entrada.

DEL GUION, SINOPSIS DE LA TERCERA PARTE: LA MUERTE

En la agencia funeraria, juegan a morirse un rato, en tanta “cama de amor eterno”. Todos pasan en fila india, precedidos por el Capitán Gato y Paloma. Jaime se resiste pero debe continuar.

Entran por una puerta de empleados a lo largo de un garaje silencioso lleno de carrozas fúnebres, descienden por un corredor larguísimo hasta penetrar un enorme salón de féretros. [EXTRACTO DEL GUION ORIGINAL 1]

En el guion, Fuentes e Ibáñez visitan los interiores de sus personajes, proponen atmósferas. Los sueños sublevan a los caifanes: son inconformistas.

DE LA PELÍCULA: LAS CAMAS DE AMOR ETERNO Y SE LE PERDIÓ LA PALOMA AL MARRASCAPACHE

En la película se elimina la representación de los sueños de los caifanes pero prevalece el juego de la muerte: Capitán Gato, cuando enciende la luz, dice: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar.. que es el morir..”.

Luego unos gritos ahogados los asustan. El Azteca no aparece. Desesperados todos buscan la caja. Al encontrarla la levantan y la dejan caer. Sale al fin El Azteca: “¡De mamey la negra noche! ¡Ya sabía que no me tocaba!”. Todos corren, otra vez la fuga. Ahora escapan en una carroza que dejarán en la noche fría del Zócalo, con “El Fantasma del correo”, una vieja prostituta pintada (Tamara Garina) de blanco y morado, que levantaron en su escape, y que El Azteca reconoce: “¡No es señora... Es la novia del CAPITÁN GATO!”.

La música toca a ritmos distintos el tema de la película *Fuera del mundo*, desbandados corren en distintos grupos. Jaime junto al Capitán Gato por la calle de Tacuba, El Masacote y El Estilos por 20 de Noviembre, El Azteca va solo por Madero. Paloma y El Estilos, por la calle de El Salvador.

Caminan entre palacios coloniales convertidos en viviendas humildes. El Estilos se siente animado por un instante con Paloma, sin que ella lo escuche bien, dice: “el frío que de noche sientes, es por andar desperdiciada”, pero al fin, El Estilos sentencia: “¡Pa que’s más que la verdá! Esa cosa de las diferencias sociales, no lo dejan a uno atreverse”. Paloma descubre un mundo que desconocía, a punto de besarse con El

Extracto del guion original 1
Tercera parte: "La muerte".

320 al 370 INTERIOR-AGENCIA FÚNEBRE-NOCHE

Tono de rock fúnebre de la música tema. Todos pasan en fila india, precedidos por CAPITAN GATO y PALOMA. JAIME se resiste.

Entran por una puerta de empleados a lo largo de un garaje silencioso lleno de carrozas fúnebres, desciende por un corredor larguísimo hasta penetrar un enorme salón de féretros.

EL AZTECA se detiene deslumbrado.

AZTECA. —¡Cuánta cama de amor eterno.

La escena, hierática, estilizada, formal, se organiza con el CAPITAN GATO como un Caronte que destina a los demás personajes a sus féretros particulares.

CAPITAN GATO: —¡A cada quien su pelona! ¡Cierra la puerta, MASACOTE! ¡Fuera caretas!

JAIME: —¿Qué va a hacer?

El CAPITAN GATO apaga la luz. Sólo se ven pequeños reflejos que iluminan las caras y los féretros.

CAPITAN GATO: —¡Tú, MASACOTE, en la caja de San Serafín Cordero!

EL MASACOTE aparece recostado en un enorme féretro negro.

DEL C.U. DEL MASACOTE, a:

EL MASACOTE despierta en un campo plácido. Hacia él corren muchos niños con calaveras de azúcar en las manos. Rodean al MASACOTE, bailando, ofreciendo las calaveras. Los niños las acarician, les inscriben nombres en las frentes, las coronan de flores, por fin las comen.

EL MASACOTE, torpemente, trata de imitarlos.

Una niña le ofrece una máscara de calavera. EL MASACOTE se la coloca. Empieza a jugar con los niños, los corretea sin poderlos ver por la máscara, los niños corren alrededor de él, primero jugueteando, luego, cada vez más violentos, le hacen cosquillas, lo pellizcan, le ponen burro y lo hacen rodar por tierra; por fin como a una enorme piñata, empiezan a apalearlo con garrotes; los niños tienen los ojos vendados.

EL MASACOTE, desesperado, intenta quitarse la careta de la muerte, no puede, hunde las uñas en la máscara, al fin la arranca sólo para revelar una segunda máscara de calavera, que arranca para revelar una tercera, mientras los niños se alejan, y lo dejan solo quitándose las máscaras.

EL MASACOTE permanece rodeado de las figuras colgantes de los judas del Sábado de Gloria.

Estilos “es incapaz de romper sus propios límites”. Caminan tomados de la mano en la primera luz de la madrugada. Todos se encuentran en La Alameda, donde a Paloma le espera un Jaime desesperado, con ganas de irse, pero se detiene cuando Paloma invita a desayunar, ya “dentro de un rato saldrá el sol”. Toman carretera hacia Cuernavaca, desayunan en Tres Marías. El desencuentro entre los caifanes y Jaime es mayor. Paloma ha sido humillada por Jaime, mientras los caifanes lo retan: “cualquiera de nosotros tiene con que volarte a tu vieja”. Regresan, el auto corre rápidamente de regreso a la Ciudad de México. Paloma calla, los caifanes se burlan de Jaime al dejarlo correr detrás del auto, él les echa en cara su complejo de inferioridad. Paloma dice resignada: “¡Se acabó la buena vida!”. El Estilos canta “Marchita el alma, triste pensamiento”. En las calles de la ciudad reinician las actividades. El auto sale de Insurgentes, a la altura del monumento a Obregón. Ahora se escuchan “Las golondrinas”, Jaime y Paloma bajan y caminan en silencio a San Ángel. El Estilos alcanza a Paloma, le entrega su bolsa (en la película es un caballito). “Los dedos de Paloma y El Estilos se separan lentamente”. Jaime detiene un taxi y Paloma sube y cierra la puerta violentamente. Jaime se queda solo en la avenida. FIN.

EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y PROCESO DE CREACIÓN

Los caifanes se instala en la búsqueda de opciones para la producción de un cine casi artesanal, que supere en idea cinematográfica al cine industrial, como sucedió con la nueva ola francesa:

Antes de ser un estilo o una moral es un sistema de producción artesano, en decorados naturales, sin ‘vedettes’, con equipo mínimo, con película ultrarrápida, sin anticipo de distribución, sin autorización oficial, sin obligación ni servidumbre algunas (...) el punto de escape de ese asfixiante cerco de la industria pesada, de los presupuestos inauditos y del escalafón sin fin (Siclier, 1962, p. 15).

Sin embargo, en el caso de *Los caifanes*, la realidad de producción limitó aún más lo planeado en el guion. Ayala Blanco recuerda que la película se había filmado “en condiciones que salen fuera de lo que se considera normal dentro de la producción filmica mexicana” (1968, p. 354). Eso nos muestra que la película se convirtió en tributaria del contexto de producción, como señala Francis Vanoye:

Desde las dudas de Chaplin hasta los complejos *scripts* surtidos de *storyboards* de Hitchcock —que, según decía, podrían rodarse sin él—, desde los equipos de guionistas hollywoodenses hasta el solitario Jean Eustache, pasando por todas las combinaciones posibles (como los célebres *tándems* del cine: Aurenche y Bost, Prévert y Carné, Spaak y Feyder), la escritura del guion, su forma y su función, siguen siendo tributarias de los contextos de producción, de las condiciones específicas de cada rodaje o de las personalidades comprometidas en la elaboración del filme en proyecto [o en curso de realización] (1996, p. 18).

Desde principios de 1946, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPCRM) detentaba el control de los largometrajes, mientras el Sindicato de Técnicos de la Industria Cinematográfica (STIC) atendía las producciones de cortometrajes y filmes en episodios, como fue el caso de *Los caifanes*.

Cuando decimos que en esta película se enfrentan dos mundos, no solo es por el hecho del encuentro entre clases sociales, sino por la propuesta de un cine de calidad estética confrontada con el anquilosado esquema de producción industrial.

Con *Los caifanes* se dio la irrupción de nuevos talentos. Desde la participación de Juan Ibáñez, sus asistentes egresados del CUEC, Pepe Estrada y Jorge Fons; hasta recurrir para la interpretación, para cuatro de los seis protagonistas, a estudiantes de la Compañía de Teatro Universitario y del Instituto Nacional de Bellas Artes. Por esto y otras características, esta película fue un reto. Sorteó el contexto de producción, que modificó en parte la propuesta de los autores del guion, pues en la realización se dejan de lado, por cuestión de recursos económicos más no de creación, personajes y episodios

que la hacían una obra de mayor alcance expresivo. En el filme, el personaje de El Rostro desaparece; sus parlamentos son agregados en su mayoría al El Estilos; los pasajes de los sueños en la Plaza de Santo Domingo y en la funeraria son eliminados. Además de otros integrados, como el Santa Claus caracterizado por Carlos Monsiváis, en el pasaje del primer convite, cuando El Estilos recita, con guitarra en mano, “El brindis del bohemio”.

EN MEDIO DE TODO, LA CIUDAD

En *Los caifanes*, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez recuperan la Ciudad de México de mediados de los años sesenta, animada por una generación de jóvenes en continua búsqueda de libertad. Por su parte, José de la Colina habla sobre el trabajo de aprehensión de la vida citadina que hacen los escritores del guion:

Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, los autores del film, no han querido caer en las tentaciones del ‘mensaje’ o de la crítica social (...) Siguiendo las fórmulas probadas de Fellini, han preferido hacer cine poético, persiguiendo lo insólito y lo pintoresco hasta sus más escondidas madrigueras, o inventándolo allí donde no lo encontraban. Nadie ignora que un payaso en un cabaret es por sí solo poético, pero si el payaso es asesinado, si su enharinado rostro se ve surcado de sangre, y si una serie de prostitutas pintarrajeadas guardan un conmovido silencio en torno suyo, la poesía alcanza entonces su *desiderátum*. En la misma línea, basta hacer llegar un coche de pompas fúnebres a la Plaza de la Constitución y hacer pasear por ella a una vieja prostituta “ojerosa y pintada”, para que el film se cargue de una prestigiosa simbología. (1967, p. 13).

De esta manera, los escritores pretendieron crear un cine poético, en que existiera un control magistral del tono. *Los caifanes* revela varias preocupaciones clave ya observadas en la cinematografía de Fellini: el tono agridulce, los personajes marginales e itinerantes y los interludios musicales.

El guion está permeado por premisas *fellinescas* que atienden a la observación de ambientes y a los personajes, como

Los inútiles (*I vitelloni*, Federico Fellini, 1953), niños crecidos que eluden la responsabilidad y la realidad. Los caifanes se abandonan a la suerte, al igual que los artistas de *Luces de variedad* (*Luci del varietà*, Federico Fellini, 1950), que sueñan con huir de las provincias y marchar a la gran ciudad. Aunque en *Los caifanes*, a manera de un *road movie* que recorre el norte y el sur de la Ciudad de México, no deja de recrear un ánimo de fuga de los personajes, estar “fuera del mundo”. *Los caifanes* recupera la influencia de la generación *beat*, la idea de que “la carretera es la vida”, como afirma el protagonista de *On the Road* (Kerouac, 1957). La travesía por la Ciudad de México que tanto fascinó a Carlos Fuentes está impregnada en su narrativa, como un personaje:

Mi relación con la ciudad [afirma Fuentes] es definitivamente afectiva. Es una relación de memoria. No es necesario haber vivido siempre en una ciudad para quererla. Yo quiero a muchas ciudades del mundo, pero ésta es mi ciudad, porque a ella le he dedicado más de mi imaginación y de mi afecto (Piemonte, 1992, p. 37).

En la ciudad de *Los caifanes*, coexisten diferentes esferas sociales. El inicio del guion describe a una de esas esferas, la de los ricos. Ese momento de la cinta recuerda el texto de la fotonovela *Lo que La Mafia se llevó*, que reseña una fiesta en la casa del matrimonio Carlos Fuentes y Rita Macedo, y que Armando Bartra retoma en un artículo para *Luna Córnea* (2003, pp. 210-211).

Los caifanes exigen para sí la mayoría de edad urbana, a la que apela Bartra para la Ciudad de México. Un recorrido de aventuras donde se manifiesta la crisis de los valores que el Desarrollo Estabilizador había ensalzado. Los personajes gritan la ruptura radical con el conformismo. Además, *Los caifanes* anuncia otro viaje espiritual tal como en *La dulce vita*, una estructura picaresca y trágica que permite a sus héroes itinerantes observar modos de vida alternativos y distintos sistemas de valores a través de encuentros y desencuentros.

Sucede en **Los caifanes** la revisión anatómica de la Ciudad de México, su interior, poblado de personajes. Incluso en su mera dimensión física y geográfica, los lugares dicen mucho más de lo que muestran. No son solamente contenedores de la narración, son también actores privilegiados.

Los autores del guion ponen en voz de El Azteca: “¡México es una laguna, y mi corazón echando clavados!”. La Ciudad de México sale al paso: Calle 2 de abril, Plaza de la Santa Veracruz, Iglesia de la Santa Veracruz, Hotel María Isabel, Avenida Hidalgo, Cine Chapultepec, Paseo de la Reforma rumbo a Las Lomas, Estadio de Ciudad Universitaria, Plaza de San Fernando, Bellas Artes y Monumento a la Madre. Autopista a Cuernavaca, Tres Marías. Ciudad de México, de regreso: “cuando amaneció, la ciudad estaba allí”. Insurgentes, monumento a Obregón, San Ángel, Avenida Universidad.

Uno de sus puntos álgidos es la travesura en la fuente de la Diana Cazadora, los caifanes ascienden al monumento en acto irreverente, juegan “Al toque de Diana...” en un símbolo de la ciudad que recorren, cuyo monumento desnudo enfrentó, por un momento, a las buenas conciencias de la sociedad capitalina. Ahora los jóvenes lo sellan con el beso del Azteca a los labios fríos de la cazadora, solo apurado por el pitazo del policía, que los lleva a otra de sus fugas.

Los hombres que marchan en sus aventuras y el espacio urbano de la Ciudad de México son dos entidades fuertemente estructuradas en el guion, cuya transcripción filmica acaba por configurar un programa narrativo condensado. Como apunta André Gardies: “Entre personaje y espacio —movimientos, miradas, esperar, percepciones interiores— se establece una verdadera topografía del relato” (Gardies, 1993, p. 108).

Los caifanes es una frenética marcha, a manera de un *road movie*, donde el grupo ríe de sus aventuras, mientras repasan la anatomía de la Ciudad de México. Después de otra de sus fugas, los caifanes llegan en carroza al ombligo de la Ciudad de México, el Zócalo, seguidos de la música-tema “Fuera del mundo”.

Los autores del guion someten a los caifanes a la puertas abismales de la separación temporal, en una especie de

ruptura de cordón umbilical entre ellos, pues será en ese lugar donde partirán por distintos rumbos, a través de un encadenamiento de imágenes, toparán con sus sentimientos y una arquitectura del centro de la ciudad que parece distinta, pero que será testigo del descubrimiento del íntimo sentir entre un caifán pobre y la dama, donde antes resalta la liturgia del silencio encarnada con las imágenes de la prostituta, novia del Capitán Gato, abandonada en un zócalo vacío.

LOS ACTORES Y SUS PERSONAJES

Los intérpretes de **Los caifanes** son jóvenes egresados de la Compañía de Teatro Universitario: Sergio Jiménez (como el Capitán Gato) y Óscar Chávez (como El Estilos); o del Instituto Nacional de Bellas Artes: Ernesto Gómez Cruz (que desempeña el papel de El Azteca), y Eduardo López Rojas (como El Masacote). Del grupo de estos caifanes se subraya la conciencia de grupo por la necesidad, aparente, de un líder, condición otorgada al Capitán Gato. Si **Los caifanes** lo consideran su “líder espiritual”, abrigan también aspiraciones románticas: fue su cara, el gesto y la seguridad lo que le valió el papel. En el guion, Ibáñez y Fuentes confieren a Capitán Gato la calidad de presentador de sus compañeros, además de que en sus diálogos y gestos, todos definirán al gran personaje de la historia: el caifán, “una imagen hierática y siniestra”, como la de El Masacote; “el que las puede todas” de El Azteca; “reinstruido” como El Estilos, y todos miran al Capitán Gato, “como si esperaran instrucciones” del jefe.

La lección de Fellini de que los rostros eran el paisaje humano de las películas, se puede aplicar a Ernesto Gómez Cruz, quien interpreta a El Azteca, pues su rostro le valió el papel, como lo cuenta para la serie documental *Los que hicieron nuestro cine*:

Terminé mis estudios y lógicamente hice amigos. Uno de ellos era Sergio Jiménez, él me conocía, sabía de lo poquito que había participado en obras de la escuela y conocía lo que sabía

hacer. Fue él quien me recomendó con Juan Ibáñez para hacer una prueba. ...tuve tanta suerte que hasta las fotos feas que yo había hecho, feas porque era tan pobre, entonces no tenía para comprar los líquidos de revelado (...) y me quedé con el papel de El Azteca, gracias, afortunadamente, a la buena suerte y gracias a esas fotos (Pelayo, 1984).

El acudir a estudiantes de teatro, como lo hicieron Zavattini y Fellini, para llevar a cabo el proyecto de **Los caifanes**, no solo respondía a un criterio del contexto del presupuesto, sino a esa búsqueda de un estilo, que dominó el reparto y dio un tono distinto a sus personajes, condición llevada al extremo, en la medida que Juan Ibáñez se apoya en técnicas teatrales. En la misma serie documental de *Los que hicieron nuestro cine*, Jorge Fons, asistente de director, habla sobre el proceso de recreación del guion: “La misma formación de teatro de Juan traía la costumbre de ensayar muy largamente, con anticipación del rodaje, [**Los caifanes**] es una obra muy ensayada” (Pelayo, 1984).

Por su parte, Sergio Jiménez cuenta que los ensayos tenían lugar en el Teatro Caracol, información ampliada por Eduardo López Rojas:

Nos llevó a montar escenas en el escenario como si las fuera a filmar, sobre todo las que para él eran claves, que de alguna manera iban a plantear las características principales de cómo eran los personajes, cómo actuaban los personajes y cómo se relacionaban los personajes en contra de los otros personajes. El gran acierto fue la seguridad, que en determinado momento teníamos todos (Pelayo, 1984).

“¡QUÉ DIVINO HABLAN! HASTA PARECE OTRA LENGUA”

Los coguionistas extreman el énfasis en la comunicación entre los personajes, como una expresión definida por una frontera social, pues se topan con la incompreensión de los otros, al grado de confrontar al personaje de Jaime, quien se siente agredido por el carácter ritual de la comunicación privada de los caifanes e intenta contrarestar, sin lograrlo, cuando se dirige a Paloma en inglés.

El habla, el albur, la jerga, recuperados en otro momento por la narrativa de Fuentes en *La región más transparente*, son recreados en el guion como una esgrima dialógica en la que las palabras preparan el toque encendido de la gracia. Ibáñez habla sobre el rescate del albur en la obra cinematográfica:

Hemos querido desenterrar todo ese mundo riquísimo de formas de expresión. El albur, por ejemplo, no es un juego absurdo de palabras. Cuando alguien dice un albur trata de manifestar un especial estado de ánimo, una emoción o una reacción. Y eso que trata de manifestar es tan propio, tan de nuestro pueblo, tan de ese sujeto que inventa el albur en cualquier conversación de cervecería, que no existe cliché de ninguna especie que pueda servir. Para una emoción nueva es preciso contar con fórmulas inéditas. El universo del albur está siempre en formación, siempre naciendo del subsuelo de los personajes de nuestra picaresca (Reyes Navares, 1996, p. XVI).

Por su parte, Ayala Blanco abunda en torno al tema del albur en **Los caifanes**:

La dinámica del albur no se neutraliza en el insulto. Es una afrenta *boomerang* que se añade, metalenguaje cotidiano, mariposeo semántico, estructura gangrenada de la comunicación; el albur es una corriente alterna. Los caifanes viven aislados haciendo uso de un lenguaje engañoso que quizá sea lo único que les pertenece realmente, una expresión propia que los desgasta, los excita y que agota, en un juego de artificio miserable, toda su rebeldía (Ayala Blanco, 1968, pp. 364-365).

Pero en **Los caifanes**, la jerga y el albur no se agotan con los personajes principales, sino que está presente en una especie de coro, las voces *ad libitum* que Fuentes e Ibáñez hacen expresar en el cabaret Géminis a los caifanes, los invitados ricos y la concurrencia, lo constatan. [EXTRACTO DEL GUION 2]

La palabra no se inserta en la imagen como un componente realista, aunque sea pronunciada realmente por un personaje porque, como señala Bazin, “los momentos más conmovedores del filme son justamente aquéllos en los que el texto parece decir lo mismo que la imagen, pero lo dice de manera distinta” (1990, p. 146). [EXTRACTO DEL GUION 3]

Extracto del guion original 2
Primera parte: "Los caifanes".

Los caifanes se meten al relajo.

Algunos clientes intentan jalar a las exóticas.

VOCES AD LIBITUM: -¡Pasen las viejas!

-¡Pasajeros a Culiacán!

-¡Ya te la rompieron, papacito!

-¡No te la acabes, déjame la mitad!

Algunos clientes borrachos entran a la pista a patinar.

PALOMA ríe locamente.

Otros clientes se golpean.

Uno de los changos cae dentro del piano y hace un ruido espantoso.

VOCES AD LIBITUM: -¡Agarren al chango!

-¡Me prestas, arroooz!

Extracto del guion original 3
Primera parte: "Los caifanes".

JAIME y PALOMA llegan a la puerta del tocador.

PALOMA entra y JAIME permanece solo, frente a la puerta.

Al girar la cabeza, ve a una mujer chimuela acompañada de un CAIFAN.

Ambos miran agresivamente a JAIME:

MUJER II: -¿Y qué le cuidas, mi viejo? Ni que lo tuviera de oro y se lo fuera a robar.

CAIFAN: -A lo mejor es como las chinas...

MUJER II: -¿Cómo?

JAIME los oye sin entender.

CAIFAN: -¡Tú siéntate!

MUJER II: -Mejor te entierro en el panteón.

CAIFAN: -Me das miedo...

MUJER II: -Mejor te doy un dedo.

El CAIFAN, riendo, la pellizca.

JAIME los oye sin entender.

MUJER II: -¡Ay!

CAIFAN: -¿Hasta ahí?

LA CONFRONTACIÓN SOCIAL

En la aventura llamada **Los caifanes**, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez se adentran en el interior del ser mexicano: examinan mitos relativos a la vida del mexicano, el amor, la soledad, el sentimiento de inferioridad, la afrenta, la suerte y la muerte. Acuden a las categorías que estudia Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Es el caso de muestras del enamoramiento entre el caifán y la doncella: El Rostro (en la película es El Estilos) y Paloma. En defensa del caifán, dice el Capitán Gato: “¡Nadie le quita nada a una vieja, si ella no quiere darlo!”. Opina El Masacote: “Ya le dije: va bien acompañada. El Rostro sabe ocuparse de las viejas”. La unión de esos personajes revela a dos seres opuestos que se comunican con el mínimo de palabras, para dialogar a través de una gestualidad íntima y silenciosa. Paloma y El Rostro (El Estilos), revelador momento para pensarlo con Balló:

en el que el reconocimiento sentimental puede reunir seres que difícilmente se comunicarían de no ser a través de esta composición gestual. La intimidad y la ternura hacen funcionar el motivo en argumentos que tratan relaciones entre seres marginales, sea por su disposición monstruosa o por su diferencia de clase (2000, p. 57).

Así como lo dice El Rostro: “¡Hasta ahora había creído que para todo hay modo...! Pero con usted...”, mientras Paloma es incapaz de “romper sus propios límites”, se da una especie de “crueldad social”, la imposibilidad de entregarse, que se acentuará al final, cuando la pareja se despida, y sus dedos se despeguen con lentitud.

Los autores del guion vuelven a alimentarse de las enseñanzas de Federico Fellini y construyen una estructura picaresca de una minoría marginada, que permite a sus héroes ser itinerantes en una ciudad, para observar modos de vida alternativos y distintos sistemas de valores, a través de encuentros y desencuentros, valiéndose en mucho de su lenguaje para defenderse de un ambiente que, en momentos, les parece hostil.

“Este obstinado de querer ser distinto”, como dice Octavio Paz, choca con un complejo de inferioridad, herencia histórica del mexicano. La contradicción entre los caifanes y los jóvenes ricos, es acentuada por el personaje de Jaime: “¡Pobres infelices! ¡Solo satisfacen su complejo de inferioridad humillando a los demás! ¡Mugrosos! ¡Me dan asco sus olores, sus palabras, sus miradas! ¡Nunca saldrán del hoyo! ¡Ahí se morirán donde nacieron!”.

LA NOVIA DEL CAPITÁN GATO

La conjugación del guion con el contexto de producción dio como resultado el filme estrenado en agosto de 1967. Directamente del filme elegí una parte que considero de gran lirismo poético y servirá también para ilustrar este artículo homenaje. Los comentarios, como hasta el momento, serán enriquecidos con partes del guion original presentados entrecomillados.

El filme **Los caifanes** tiene una duración de 1 hora y 35 minutos. Las imágenes elegidas corresponden al episodio titulado “Las camas de amor eterno”. Inician a la hora, 13 minutos y 28 segundos y terminan a la hora, 18 minutos y 6 segundos. Cabe aclarar que de las secuencias seleccionadas solo presento algunos tomas, donde se pueden encontrar muchas ideas por plano, como gustaba decir François Truffaut.

Duración: 5 minutos, 18 segundos. Con emplazamientos de cámara ligados entre sí por corte directo, esta unidad dramática muestra desde el robo de la carroza fúnebre y el escape en ella, pasando por el encuentro con “el fantasma del correo” o, más concretamente, “la novia del Capitán Gato”, hasta el abandono del vehículo en la plancha del Zócalo, en el centro de la Ciudad de México con la enigmática mujer a bordo, quien desciende sola y se pierde en medio de la noche. [FIGURA 1] [EXTRACTO DEL GUION 4]

La ventana es una débil protección contra las inclemencias del exterior, pero significa que detrás de la ventana existe una

FIGURA 1. Encuentro con “El fantasma del correo” a través de la ventana.



Extracto del guion original 4
Encuentro con El fantasma del correo en
el episodio: “Las camas de amor eterno”.

EL CAPITAN GATO maneja con gran habilidad la carroza fúnebre.

Desde el punto de vista del CONDUCTOR, se acerca a la Plaza de San Fernando, y, de lejos, una extraordinaria figura recargada contra las rejas de un viejo cementerio.

EL CAPITAN GATO sonríe alegremente. La figura se acerca... Es una vieja prostituta pintada de blanco y morado que hace su ronda: EL FANTASMA DEL CORREO.

EL CAPITAN GATO detiene la carroza y le ofrece la mano.

Extracto del guion original 5
Encuentro del Capitán Gato con su novia.

CAPITÁN GATO: ¡Vente güera, vamos a dar un volteón en el coche de la negra!

La PROSTITUTA ríe, como si reconociera al CAPITÁN GATO y sube al auto, PALOMA la ve de cerca y se queda intrigadísima con la apariencia de la PROSTITUTA.



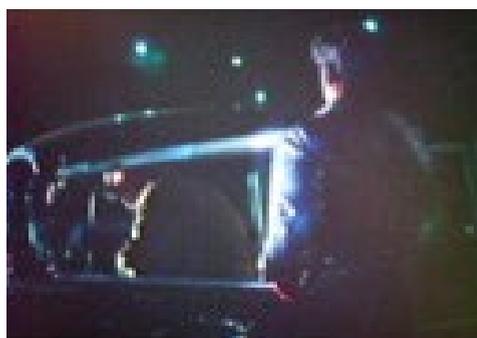
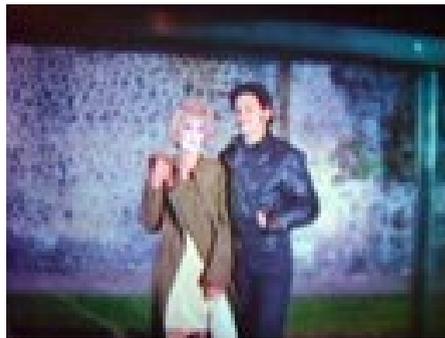


FIGURA 2. El Capitán Gato con su novia.

misteriosa realidad. 1) El Capitán Gato primero —desde la perspectiva de Jaime; 2) El Capitán Gato y Jaime después, y 3) Paloma, miran a través de la ventana a la misteriosa mujer. Paloma observa a través de la ventana de la carroza fúnebre cómo el Capitán Gato se acerca a “El Fantasma del correo”. Esa misteriosa mujer que permanece recargada en una añosa pared de un cementerio, en la noche, completamente sola; como si el espectro, el esperpento, hubiera salido de su tumba para dar un paseo por la ciudad. [EXTRACTO DEL GUION 5]

El Capitán Gato baja de la carroza y se aproxima a la delgada y madura mujer. Ella (Tamira Garina) está parada, recargada en una pared del cementerio. Oye la radio. Es una radionovela: “El vicio de quererte” en su capítulo 9034 (clara parodia). Lo ve aproximarse, lo ha reconocido, son y han sido cómplices. El Capitán Gato no le teme a la muerte. Cuando está cerca, ella le ofrece el radio para que él escuche. El Capitán Gato complacido se lleva el aparato más cerca del oído. Se lo regresa y la invita a subir. Lentamente los dos caminan hacia el vehículo y él cortésmente abre la puerta para que la mujer suba. El rostro de ella con una ligera mueca sonriente, entre melancólica y triste. Su mirada descubre a Jaime que viene en el asiento delantero. Detrás de ella, el Capitán Gato sube para que todos a bordo continúen con la aventura.

Es el encuentro con este personaje *fellinesco*, grotesco y bello al mismo tiempo, la mejor expresión del lirismo de toda la película. Espíritu poético propuesto por los escritores a lo largo del guion -sobre todo en las escenas de los sueños, mismas que no se incluyeron en el filme-, es en este pasaje de la película en donde finalmente se logra.

Es Fellini, sin duda, el cineasta que mejor tradujo el concepto de lo grotesco con ristra de demonios y fantasmas. Es el encuentro con “la novia del Capitán Gato”, La Catrina de José Guadalupe Posada reinventada.

Aquí prevalece el silencio de los personajes. El silencio convertido en verdadera liturgia, en situación de contrapunto con las imágenes.

Después de esa escena, ambos suben al vehículo. Para Paloma y Jaime la presencia de la misteriosa mujer causa extrañeza y admiración, y pasan el tiempo observándola, ahora con asombro, ahora con desconfianza.

Cuando llegan a su próximo destino (el zócalo de la Ciudad de México) todos bajan corriendo en distintas direcciones, menos la prostituta. La enigmática novia del Capitán Gato, en una secuencia posterior, baja del vehículo para perderse en la noche. [FIGURA 2]

REFLEXIONES FINALES

La historia de *Los caifanes* atendía a la premisa de la novela *On the Road*: “Todos estábamos encantados. Cumplíamos nuestra única función, movernos” (Kerouac, 1957). El viaje indefinido de *Los caifanes* al horizonte tiene un final. Llegan a orillas de la Ciudad Universitaria, a la altura del monumento a Obregón, lugar donde irrumpe la soledad del adiós por la separación, “héroes ambulantes” que se topan con un obstáculo final que cierra el paso a la huida sin fin. Los caifanes se separan de los ricos, El Rostro (El Estilos) de Paloma, y los ricos se separan a su vez: Paloma de Jaime.

Es preciso un obstáculo final que impida un recorrido tranquilizador hacia el horizonte, “que no convierta a los héroes rebeldes en nuevas versiones del final de Blancanieves y su príncipe, dirigiéndose, alegres, hacia la línea horizontal del mundo feliz” (Balló, 2000, p. 195).

El auto les ha servido de burbuja que los aísla hasta el final; de protección contra el mundo y el adiós. Paloma y Jaime bajan, lo hacen para subirse a otro auto, ella se lo impide, el cristal del taxi los separa: “PALOMA los mira con mezcla de ternura y desencanto finales”, a través de un cristal ambulante y frágil que sirve de refugio delante de cualquier forma de interrogación.

A *Los caifanes*, esos “héroes ambulantes” les queda lo sugerido por Jean Baudrillard: “Circular es una forma espectacular de amnesia. Todo por descubrir, todo por borrar”

(1987, p. 43). En un viaje de iniciación, ritual donde nada, después, va a ser igual. El final de **Los caifanes** condensa los sentimientos de soledad y decepción. El rasgurar de “Las golondrinas”; la despedida de Paloma y El Estilos; la mirada de Paloma, mezclada de ternura; y al final también, Jaime queda como imagen solitaria en la avenida.

La influencia de Fellini sobre la obra de Fuentes e Ibañez no es de sorprender. Hay un hecho. Detrás de cada nueva ola de los sesenta existía una plataforma crítica que la amparaba y definía. De modo que, dimensionar la fuerza de la crítica sin seguir al pie de la letra sus acrobacias, orientaciones pontificias y ajustes, permitió sincronizar el cine con un movimiento mucho más vasto en el seno de la historia de las ideas.

El logro particular de los creadores de **Los caifanes** consiste en un control magistral del tono, crean una historia cómica y, a la vez, conmovedora e, incluso, trágica; que deja a la cinematografía mexicana un personaje: el caifán, que aún sirve de sobrenombre al cantante Óscar Chávez, El Estilos.

Fue así como Carlos Fuentes y Juan Ibañez hilvanaron una trama mágica del viaje de los caifanes con sus opuestos, e irrumpieron por distintos ámbitos de la Ciudad de México. **Los caifanes**, señera obra filmica de búsqueda y propuesta en el cine mexicano de los sesenta, recordada aquí como homenaje en su 50º Aniversario. 🍷

Cartel de **Los caifanes** (Ars-Una Publicitas, 94 x 69 cm, 1966). En: Felix Romandía C.F., y Larson Guerra, J. (1987).

El cartel cinematográfico mexicano. México: Cineteca Nacional, p. 61.



Bibliografía

- AYALA Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano: 1931-1967*. México: Ediciones Era.
- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- BARTRA, A. (2003). Lo que la mafia se llevó. *Luna Córnea* (26), 210-211.
- BAUDRILLARD, J. (1987). *América*. Barcelona, España: Anagrama.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp.
- DE LA COLINA, J. (3 de septiembre de 1967). I Caiffanni. De cómo el espíritu felliniano desciende sobre Los caifanes. *El Heraldo Cultural*, p. 13.
- DELEUZE, G. (1987). *Foucault*. Barcelona, España: Paidós.
- FANON, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. Nueva York, EE.UU.: New Grove Press.
- FÉLIX Romandía, C. F. y Larson Guerra, J. (1987). *El cartel cinematográfico mexicano*. México: Cineteca Nacional.
- FELLINI, F. (1996). *Fellini on Fellini*. Nueva York, EE.UU.: Penguin.
- FONT, D. (2000). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona, España: Paidós.
- FUENTES, C. (2004). *La región más transparente*. México: Planeta de Angostini.
- FUENTES, C. y Ibáñez, J. (1966). *Guion de Los caifanes*. Colección Cineteca Nacional.
- GARCÍA Espinosa, J. (1976). *Por un cine imperfecto (Vol. 2)*. Madrid, España: Castellote.
- GARDIES, A. (1993). *L'espace au cinéma*. París, Francia: Klincksieck.
- GETINO, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, Vol. 1* (pp. 29-62). México: Fundación Mexicana de Cineastas.
- GONZÁLEZ Casanova, M. (1961). *¿Qué es un cine club?* México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Imprenta Universitaria.
- KEROUAC, J. (1957). *On the Road*. Nueva York, EE.UU.: Penguin.
- METZ, C. (1974). *Language and cinema*. La Haya, Países Bajos: Walter de Gruyter.
- PAZ, O. (1972). *El signo y el garabato*. Barcelona, España: Seix Barral.
- PAZ, O. (1993). *El laberinto de la soledad* (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- PIEMONTE, N. (12 de marzo de 1992). Dos charlas con Carlos Fuentes. *Macrópolis*, (1), 37.
- REYES Nevares, B. (1996). Juan Ibáñez habla de Los caifanes. *Siempre!*, (251), XVI.
- ROCHA, G. (1965). La estética del hambre. *Arte en Revista: años 60*, 15-17.
- Manifiesto del Grupo Nuevo Cine (1988). *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, Vol. II* (pp. 33-35). México: Fundación Mexicana de Cineastas.
- SICLIER, J. (1962). *La nueva ola*. Madrid, España: Rialp.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, España: Paidós.

Filmografía

- TRUFFAUT, F. (1998). Una cierta tendencia del cine francés. *Nickel Odeon*, (12), 17-27.
- VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- WHITMAN, W. (1969). *Hojas de hierba*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.

- FELLINI, F. (Director) y Lattuada A. (Productor). (1951). ***Luces de variedad*** [*Luci del varietà*]. Italia: Capitolium.
- FELLINI, F. (Director) y Bar J., De Vecchi, M. & Pegoraro, L. (Productores). (1953). ***Los inútiles*** [*I vitelloni*]. Italia: Cité Films & Peg-Films.
- FELLINI, F. (Director) y Amato, G., Magli, F. & Rizzoli, A. (Productores). (1960). ***La dolce vita***. Italia: Riama Film, Cinecittà & Pathé Consortium Cinéma.
- GODARD, J. L. (Director) y Beauregard, G. (Productor). (1960). ***Sin aliento*** [*À bout de souffle*]. Francia: Les Films Impéria, Les Productions George de Beauregard & Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).
- GUERRERO, J. (Director) y Guerrero, J. (Productor). (1967). ***Mariana***. México: STPCRM, Estudios San Angel Inn.
- IBÁÑEZ, J. (Director) y Pérez Gavilán, J. F. & Walerstein, M. (Productores). (1967). ***Los caifanes***. México: Cinematográfica Marte S.A. y Estudios América.
- PELAYO, A. (Director) y Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECA) (Productora). (1984). *Los que hicieron nuestro cine (segunda parte): 1964. Primer Concurso de Cine Experimental* [Serie de televisión]. México: Secretaría de Educación Pública, Televisión Educativa.
- RESNAIS, A. (Director) y Dauman A. & Halfon, S. (Productores). (1959). ***Hiroshima, mi amor*** [*Hiroshima, mon amour*]. Francia: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment & Pathe Overseas Productions.
- TRUFFAUT, F. (Director y Productor) (1959). ***Los cuatrocientos golpes*** [*Les quatre cents coups*]. Francia: Les Films du Carrosse & Sédif Productions.v

VIRGINIA MEDINA ÁVILA (México) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Profesora e Investigadora Titular de la FES Acatlán UNAM. Principales líneas de investigación: Cine, Cine y Literatura, Comunicación Política y Espacio Público; y Análisis del fenómeno radiofónico. Sus publicaciones más recientes son: *Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta* (2018), *Homo Audiens II* (2017), *La magia del inalámbrico. Historia e imágenes de la radio en México* (2016), y el artículo académico “Radio y buen humor. Dos experiencias en la radio latinoamericana: *La Luciérnaga* en Colombia y *El Weso* en México” (2017). CONTACTO: virginiamedinaavila9@gmail.com.

Santa sangre, influencias del giallo en la producción íalo-mexicana

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN
*Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad
Xochimilco, México*

RESUMEN / El *giallo* es un género cinematográfico nacido en Italia a finales de la década de los sesenta, vinculado con el suspenso y el terror. Dentro de esta tendencia destacan realizadores como Mario Bava, Dario Argento y Lucio Fulci, entre otros cineastas. Ante todo, el *giallo* es un género que se distingue por poseer una serie de peculiaridades técnicas y narrativas, así como un conjunto de arquetipos distintivos, mismos que lo convirtieron en un importante referente cinematográfico de la época en que nació. En el presente artículo se aborda cómo la influencia del *giallo* se hace presente en México a través de la producción íalo-mexicana **Santa sangre** (Alejandro Jodorowsky, 1989), esto a través de la identificación de características estilísticas, técnicas y narrativas compartidas entre este filme y la tendencia italiana.

PALABRAS CLAVE / Santa sangre, Alejandro Jodorowsky, giallo, cine italiano, cine mexicano, géneros cinematográficos.

ABSTRACT / The *giallo* is a cinematographic genre that was born in Italy at the end of the 60's. It is linked to the suspense and the horror. This trend includes directors such as Mario Bava, Dario Argento, and Lucio Fulci. First of all, the *giallo* is a genre that is distinguished by having a series of technical and narrative peculiarities, as well as a set of distinctive archetypes, which made it an important cinematographic referent of the era in which it was born. The present article addresses how the influence of the *giallo* exposes itself in Mexico through the Mexican-Italian production **Santa sangre** (Alejandro Jodorowsky, 1989). This through the identification of shared stylistic characteristics between this film, and the Italian trend.

KEYWORDS / Santa sangre, Alejandro Jodorowsky, giallo, Italian Cinema, Mexican Cinema, film genres.

El uso de guantes negros y armas punzocortantes son algunas de las constantes del *giallo*. Fotograma de *El pájaro de las plumas de cristal* (Dario Argento, 1970).



A MANERA DE INTRODUCCIÓN

El *giallo* es un género cinematográfico —también considerado en ocasiones como subgénero del suspenso o del terror— que nació en Italia a finales de los años sesenta. El cineasta Mario Bava es considerado como el fundador de esta tendencia, la cual fue seguida, perfeccionada y trabajada en los años y décadas siguientes por reconocidos cineastas italianos como Dario Argento, Lucio Fulci, Lamberto Bava, entre otros.

Lo que inició como un género o una expresión cinematográfica propiamente italiana fue traspasando las fronteras en las que nació para sembrar su influencia —tanto técnica como estilística y narrativa— en diferentes filmografías de diversas partes del mundo, siendo el caso norteamericano el más relevante. “Durante su apogeo, las películas *giallo* gozaron de una popularidad sustancial no sólo en Europa, sino también en los Estados Unidos, donde, dobladas y recortadas, se presentaban regularmente en auto-cinemas y *grindhouses*” (Olney, 2013, p. 104). De esta manera, esta tendencia italiana terminó impactando fuertemente en este país y se convirtió en un antecedente directo del *slasher*¹.

En el caso mexicano, el filme de Alejandro Jodorowsky, *Santa sangre* (1989) cuenta con numerosos elementos estilísticos característicos de este género italiano, pudiendo hablar de la existencia de un nexo o hilo conductor entre ambas cinematografías. En el

¹El *slasher* es un subgénero cinematográfico del terror que se caracteriza por el uso de armas blancas dentro de la trama. Generalmente, en estos filmes, se cuenta con un grupo de personas —jóvenes en su mayoría— que deberán sobrevivir ante la presencia de un asesino serial, siendo, generalmente, pocos los sobrevivientes.

presente artículo se realizará una identificación de los elementos comunes entre el filme de Jodorowsky y el *giallo*, considerando tanto los aspectos técnicos y narrativos que comparte esta producción ítalo-mexicana con esta vertiente cinematográfica.

Para esto, se procederá a presentar como contexto una breve historia del surgimiento del *giallo* en Italia, destacando sus principales aportes y características, así como las figuras más representativas de esta corriente cinematográfica. Posteriormente, se confrontará directamente el contenido —tanto estilístico como narrativo— del filme *Santa sangre* para señalar e identificar estos puntos de conexión y poder demostrar, así, cómo el *giallo* —o algunos elementos de éste— se encuentran presente en esta producción mexicana.

EL GIALLO, HACIA UNA EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA PROPIA

En la actualidad, se considera a la cinematografía italiana como una de las más productivas y reconocidas a nivel internacional, siendo el semillero de grandes cineastas como Federico Fellini, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci o Giuseppe Tornatore; todos ellos, cineastas que se enmarcaron en producciones vinculadas con el neorrealismo o corrientes cinematográficas relacionadas de algún modo con éste.

A diferencia de lo que ocurría en la cinematografía estadounidense o en la británica, dentro de las producciones italianas no se había forjado un cine de género —a excepción de la comedia— pudiendo identificar un predominio dramático proveniente del movimiento neorrealista (Sala, 1998, pp. 35-36).

Sería a finales de la década de los cincuenta cuando comenzaría a desarrollarse el cine fantástico y de terror italiano, siendo ambos, expresiones genéricas bastante peculiares a diferencia de lo presentado en otras filmografías extranjeras que se ciñeron al canon hollywoodense².

²Tal es el caso de lo ocurrido, por ejemplo, en Inglaterra, donde los géneros de ciencia ficción y de terror siguieron los pasos de las producciones estadounidenses en lo que se refiere a la construcción de los géneros. En los años

En palabras de Loris Curci, resulta posible que la “falta de raíces fantásticas de algún modo condicionara y facilitara el nacimiento de un género casi autóctono” (1998, p. 12). El primer filme de terror italiano fue *I vampiri* (Riccardo Freda, 1956), una obra que “es un ejemplo excelente de lo que va a ser una característica del terror o *giallo*: pocos medios, gran sentido del espectáculo y una ausencia casi absoluta de lógica cinematográfica” (Curci, 1998, p. 12). Con respecto a esta idea de “lógica cinematográfica” planteada por Curci, se entiende que este género llega a romper con convenciones clásicas del cine como lo puede ser la misma lógica de que, al filmar, se debe comenzar con planos abiertos para pasar, paulatinamente, a otros más cerrados o, quizás, una fragmentación inusual del cuerpo humano representado. Éstas son algunas de las convenciones o atentados contra la “lógica cinematográfica” que abundan en la tendencia italiana.

Tras este filme que fungió como primer impulso para encaminar a las producciones italianas hacia géneros y campos antes no explorados, comenzaron a presentarse diferentes experimentos cinematográficos, donde destacan el *spaghetti western* y el *giallo*. Las temáticas del cine italiano adquirieron direcciones muy diversas a lo acostumbrado.

Cuando Argento (uno de los principales exponentes del *giallo*) está preparando su primer trabajo como director, Sergio Leone ya había dado una sacudida al género *western* con su *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968), disertación cínica, aunque muy poética, sobre los lugares comunes del mito americano. Umberto Lenzi realiza *Orgasmo* (1968), una provocación partiendo ya del propio título (...) El medio está en efervescencia y hay muchas ganas de transgredir las leyes del negocio dictadas por Hollywood (Curci, 1998, p. 16).

50 se produjo un auge de estos filmes bajo el sello de los estudios Hammer, los cuales recuperaron a los personajes clásicos del terror estadounidense —provenientes de los estudios Universal—, así como los esquemas similares en lo que se refiere a la narrativa y recursos genéricos, aunque fue evidente un aumento en el nivel de violencia y sexualidad presentados en estas cintas (Muir, 2013).

En lo concerniente directamente al *giallo*, el nombre de este género cinematográfico se deriva de una colección de libros de bolsillo con temática policial cuya portada era de color amarillo —*giallo* significa “amarillo” en italiano. Muchas de las producciones filmicas enmarcadas dentro de este género tuvieron, inicialmente, como base para su argumento el contenido de estas novelas editadas por Mondadori (Olney, 2013, p. 106)³.

Este género quedaría inaugurado, formalmente, por el filme ***La muchacha que sabía demasiado*** (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963), dirigido y escrito por Mario Bava, quien anteriormente había participado en varios filmes de carácter cómico y algunos *péplums*⁴. Se trata de una producción que

³Cabe señalar que el *giallo* es un género que, realmente, ha sido poco abordado (de manera directa) desde el campo académico. Entre los principales textos en español que abordan este cine destacan la obra editada por Antonio José Navarro, *El giallo italiano: la oscuridad y la sangre* (2001) y el libro editado por Loris Curci (entre otros), *Cine fantástico y de terror italiano: del giallo al gore* (1998).

⁴Se conoce como *péplums* a los filmes en donde se lleva a cabo una recreación de carácter histórico de la antigua Roma. También son conocidos como filmes de sandalias.

fungiría de incentivo para comenzar una nueva ola de producciones que cambiarían por completo la producción de *thrillers* italianos (Curci, 1998, p. 14).

El hilo iniciado por Bava sería continuado por varios cineastas italianos, siendo Dario Argento, Lucio Fulci y Lamberto Bava —el hijo de éste— algunos de los principales impulsores del *giallo*. Es en Argento en quien recae gran parte del desarrollo y perfeccionamiento de este género cinematográfico. Con ***El pájaro de las plumas de cristal*** (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), el género naciente comenzaría a hacerse notar dentro y fuera de Italia como una nueva tendencia que adquiriría gran fuerza (Curci, 1998, p. 11).

Las obras posteriores de Argento terminarían de constituir lo que puede ser considerado como el manifiesto del *giallo*. Con ***El gato de las nueve colas*** (*Il gatto a nove code*, 1970) y ***Cuatro moscas sobre terciopelo gris*** (*4 mosche di velluto grigio*, 1971) se completaría la trilogía con títulos zoofílicos de este realizador romano, filmes que tienen como misión establecer los cánones del género (Curci, 1998, p. 20; Sala, 1998, p. 57).



Gianna Maria Canale en ***I vampiri*** (1957) de Riccardo Freda.



David Hemmings encarna a un pianista que se convierte en detective amateur en **Rojo oscuro** (Dario Argento, 1975).

El *giallo* alcanzaría su máxima expresión con el filme **Rojo oscuro** (*Profondo rosso*, Dario Argento, 1975), convirtiéndose en la producción perteneciente a este género que alcanzó mayor éxito en el resto del mundo y que serviría de inspiración para realizadores norteamericanos como John Carpenter y Brian De Palma, entre otros (Curci, 1998, p. 20). Gracias al papel que ocupó Argento en el desarrollo de la vertiente italiana, Ángel Sala señala que “el *giallo* como género ha tenido una vida paralela a la evolución de Argento como cineasta” (1998, p. 59). Por lo tanto, podría asegurarse que la década de auge y de las mejores producciones enmarcadas en esta tendencia es la de los setenta.

La vigencia del *giallo* fue muy corta, en gran medida esto se debe a la sobreexplotación del género, conduciendo a la caída en sitios comunes y situaciones monótonas y repetitivas. “Directores menos acostumbrados a la temática se acercan al género con el no muy noble arte del reciclaje” (Curci, 1998, p. 17). Las técnicas y peculiaridades que Bava y Argento brindaron al *giallo* se convirtieron en el manual de instrucciones a seguir para quienes incursionaran en el género, dando pie a una verdadera ola de explotación que condujo a la pérdida

de popularidad entre los espectadores y entre los mismos productores.

Loris Curci marca la década de los años noventa como la extinción definitiva del *giallo* tras varios años de una continua decadencia y agonía (1998, p. 24). Sin embargo, se trata de un género que dejó una amplia huella en la historia del cine, no solo en Italia, sino en otras grandes potencias cinematográficas. “El *giallo* marcó un hito en el cine de género, así por ejemplo encontramos el desarrollo del *slasher* americano tras el *boom* que cosechó el género italiano la década anterior” (Melcón Benítez, 2016, p. 1).

En cierto modo, el *slasher*, descendiente del *giallo*, contribuyó a la desaparición de su progenitor imponiéndose en la agenda cinematográfica de los ochenta:

A finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta, surge un nuevo modo de montar el esqueleto en los filmes del género. Siguiendo la estela de **Halloween** (John Carpenter, 1978) o **Viernes 13** (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980), la década de los ochenta se llena de producciones con explotación directa en videoclub o películas que se convierten en éxitos de taquilla. Con la aparición de este género, la explo-

tación italiana comenzó a perder fuerza a favor de las nuevas y viscerales historias que llegaban desde el continente americano. ... (Sin embargo, la extinción del *giallo* llegaría con la renovación del) cine de terror americano a principios de la década de los noventa (...) (A diferencia del *giallo*), el *slasher* va dirigido al público joven y/o adolescente. ... Los personajes no alcanzan una definición ni profundidad suficiente, el asesino siempre oculta su identidad bajo un disfraz llamativo que se convierte en su distintivo (Melcón Benítez, 2016, pp. 40-41).

En la actualidad, varias obras del *giallo* se han convertido en piezas de culto cinematográfico aclamando, ante todo, el perfeccionismo visual que caracteriza a estas producciones. En cierto modo, se podría considerar que se trata de un género que “no ha encontrado la vía adecuada para su refundación” (Sala, 1998, p. 59-60), permaneciendo como una expresión del pasado.

Tras este breve recorrido por el nacimiento, desarrollo y extinción del *giallo*, es preciso presentar cuáles son sus principales características estéticas y narrativas. Para esto se tomarán en cuenta tres grandes bloques distintivos del género: 1) elementos visuales, 2) construcción de la narración o de la diégesis (focalización) y 3) arquetipos propios del *giallo* o puntos de fijación⁵.

Dentro de los elementos visuales, destaca el papel que juega la cámara, sus estrategias y sus respectivos movimientos. En cierto modo, pareciera que “la cámara nos sumerge en el terrorífico escenario del crimen de forma macabra y muy visual” (Melcón Benítez, 2016, p. 8). La representación de asesinatos explícitos son una constante en los filmes pertenecientes al *giallo*, llegando a formar parte de lo que se conoce como *gore* debido a la abundancia de sangre y de violencia física. El mismo Ignacio Melcón Benítez señala que el este género se distingue por su “alta expresividad dramática a través de la violencia no censurada” (2016, p. 9).

⁵Se considera “punto de fijación” a un “problema o fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series filmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción” (Sorlin, 1985, p. 196).

Asimismo, otro de las características o puntos diferenciadores del *giallo* es la presencia de la cámara subjetiva. Los crímenes y asesinatos que comete el antagonista son presentados al espectador a través de este recurso técnico. El asesino permanece invisible durante gran parte del metraje, ocultando su identidad y haciéndose presente a través de una súbita aparición del plano subjetivo. En cierto modo, los ojos del antagonista se convierten en los del espectador.

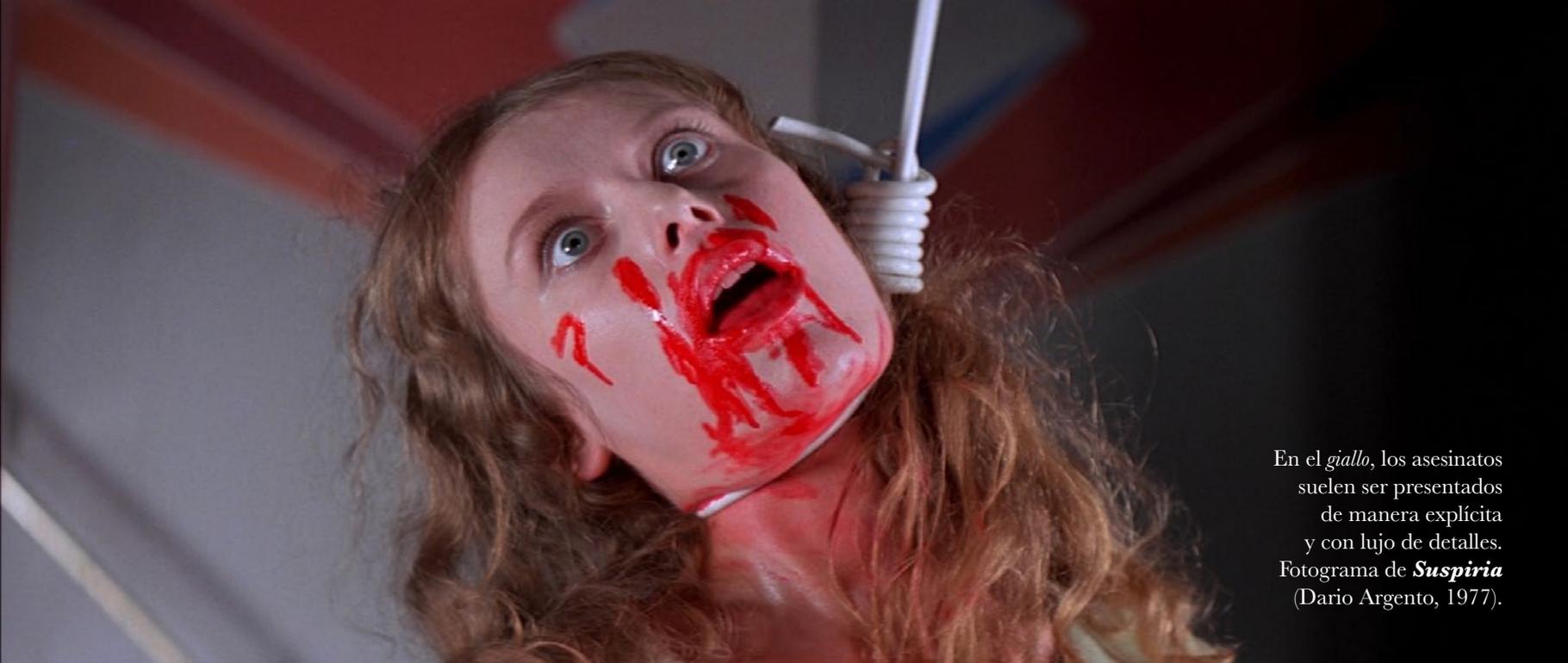
Aunado a este detalle, en el *giallo* es frecuente el uso de un *zoom* excesivo, así como la presencia de numerosos *travellings* y planos-secuencia. Otro aspecto relevante es la paleta de colores utilizada por los cineastas enmarcados en este movimiento. Ésta se distingue por el uso de colores brillantes y llamativos hasta el grado de poder ser considerados como irreales u oníricos (predominan los rojos, azules y verdes).

Pasando al ámbito narrativo, la focalización presente en las películas *giallo* corresponde a la del tipo interna; es decir, el espectador, igual que el protagonista —o protagonistas— desconoce la identidad del asesino y, en cierto modo, lo acompaña en la trayectoria para llegar a la verdad y al desenmascaramiento del antagonista del filme.

Por otra parte, se puede identificar como una constante de los filmes *giallo* la existencia o el predominio de una única trama o hilo narrativo, toda la acción se centra en el protagonista y en la investigación que tiene lugar para descubrir la identidad del asesino⁶. “Apenas hay tramas secundarias de romance, el amor está muy poco marcado. En su lugar aparece el deseo y la obsesión” (Melcón Benítez, 2016, p. 9).

Finalmente, para que una película pueda ser considerada como una obra perteneciente al *giallo*, es necesario contar con la presencia de varios requisitos o “elementos clave, como son la existencia de personajes tocados por extrañas locuras y/o obsesiones, psicópatas traumatizados por recuerdos de

⁶Bajo la estructura narrativa característica de la novela detectivesca del *whodunit*, en donde el lector, el espectador en el cine, “acompañan” al personaje o personajes principales del relato en la travesía que los llevará a resolver un crimen y averiguar quién es el culpable de éste, pudiendo llegar a dudar a lo largo del proceso (Leitch, 2002, pp. 1-17).



En el *giallo*, los asesinatos suelen ser presentados de manera explícita y con lujo de detalles. Fotograma de *Suspiria* (Dario Argento, 1977).

infancia, perversos e incluso ambiciosos personajes que traman sangrientas redes de exterminio sobre los demás” (Sala, 1998, p. 55). Estos elementos clave terminarán convirtiéndose en los arquetipos o en los puntos de fijación que distinguen a una obra cinematográfica de este tipo.

Así como en otros géneros cinematográficos se esboza todo un esquema en torno a cómo debe ser la caracterización y el actuar de un personaje —ocurriendo esto con la *femme fatale* en el cine negro, por ejemplo—, en el *giallo*, Mario Bava y Dario Argento se encargaron de dejar sentadas las bases de cómo debía ser construido el personaje del antagonista. De acuerdo a lo mencionado en el párrafo anterior, es frecuente que éste se encuentre afectado por algún trauma de la infancia u otra situación que remita a su pasado lejano. El actuar del asesino, en cierto modo, cuenta con un fundamento psicológico.

Por otra parte, el asesino siempre ocultará su identidad a los demás personajes y al espectador mismo —utilizando la cámara subjetiva como estrategia narrativa—, se ocultará entre las sombras, ataviado con ropas que oculten su identidad exponiendo, únicamente, unos característicos guantes negros que evitarán la presencia de huellas dactilares en la escena del crimen. Asimismo, el asesino se encuentra obligado a utilizar un arma blanca o algún utensilio para estrangular como lo pueden ser cuerdas o medias de mujer. No figuran

en la mayoría de los filmes el uso de armas de fuego por parte del antagonista.

En lo que se refiere a la contraparte, el papel del héroe es ocupado en la mayoría de los casos por civiles que, de alguna manera, se ven involucrados con el primer crimen cometido por el asesino, e intentan averiguar, por su cuenta, la identidad de éste. Además, en la mayoría de los casos, el motivo de los crímenes se encuentra íntimamente vinculados con ellos, siendo éstos el último objetivo del antagonista.

El llamado a la acción del civil protagonista se debe, en la mayoría de los casos, por la presentación de los representantes de la ley como agentes ineptos e incapaces de solucionar los casos. “Los cuerpos de la ley y el orden son vistos a través de la lente del escepticismo y la crítica. La policía actúa con dureza, con excesiva rigidez y con incommensurables trabas burocráticas” (Melcón Benítez, 2016, p. 9).

La construcción de la escenografía o la selección de las locaciones también es un elemento característico y distintivo del *giallo*. De manera similar al cine negro, se representa a las ciudades como estructuras vacías, oscuras, alumbradas por tenues luces y, sobre todo, vacías y habitadas únicamente por los personajes involucrados en la trama, transmitiendo cierto sentimiento de vulnerabilidad. Melcón Benítez señala que los filmes tienen lugar, en su mayoría, en “ciudades italianas,

normalmente en reductos casi suburbanos o periféricos, calles oscuras y estrechas, edificios antiguos en estado deplorable. En estos espacios, la muerte se manifiesta durante la madrugada” (2016, p. 9).

Finalmente, resulta importante mencionar como elemento importante de los filmes *giallo*, la presencia de muñecas, juguetes infantiles o maniqués como símbolos de inestabilidad o como conexiones que remontan al pasado o a la infancia traumática de los antagonistas.

Como conclusión de este primer apartado, podría decirse que el *giallo* fue un género cinematográfico que logró marcar una escisión y un cambio dentro de la cinematografía italiana. Distinguiéndose de otras tendencias internacionales, como señala Riccardo Freda, por haber planteado un horror sutil o psicológico que demuestra que no es necesaria la presencia de seres fantásticos para causar terror, sino que éste puede nacer de lo simple y de lo cotidiano. “El monstruo más aterrador es el vecino que degüella a su esposa” (Bruschini, 1996, p. 15).

SANTA SANGRE, UN FILME ATÍPICO DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA

A finales de la década de los ochenta el cine mexicano se encontraba ampliamente polarizado y se enfrentaba a una crisis considerable que amenazaba con la posible extinción de la industria filmica mexicana. Para Leonardo García Tsao, esta situación:

tocó fondo durante los 80, tras el desastre significado por la administración de José López Portillo —quien confió a su hermana Margarita la anulación sistemática de la industria, muy bien representada por la destrucción física de la Cineteca original—, aunado a la indiferencia del gobierno de Miguel de la Madrid. El cine mexicano de calidad se volvió, entonces, una especie enrarecida en un panorama dominado por el producto más ignominioso de la iniciativa privada; calculado para exprimirle ganancias a la vulgaridad y la estulticia mediante la menor inversión posible (2006, p. 9).

Por una parte el Estado mexicano apoyaba el desarrollo del denominado cine de ficheras —término que nació con la película *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1975)— y terminó derivando en un bloque filmográfico conocido como “sexicomedia”. Se trata de una tendencia que dominaba la escena en la época y que se inició como:

un cine comercial y privado de bajo presupuesto, de locaciones en cabarets reales (fotografía directa) y de manufactura rápida para su venta, pues las producciones son al vapor para su pronta realización y salida al mercado, sin los cuidados artísticos de la puesta en escena y factura de los filmes, pues lo que más importaba era la eficaz recepción de la película a través de cuerpos de mujeres bellas, desnudas y semidesnudas, albures y una cultura popular que veía su ascenso y radiografía en los filmes de ficheras, con albures y las también llamadas encueratrices (Cabañas, 2016, p. 315).

En contraparte, durante esta década, poco a poco fue surgiendo el cine independiente mexicano con directores como Jaime Humberto Hermosillo, Gabriel Retes, Ariel Zúñiga, entre otros, siendo varios de ellos egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, quienes, en cierto modo, fueron los encargados de mantener viva la cinematografía de calidad en México (“Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo”, 2014). Como bien lo menciona Alejandro Pelayo, “justo en medio de este negro panorama resurgió el cine independiente, que instrumentó una nueva etapa del sistema de producción en cooperativa, un mecanismo especial para épocas de crisis” (2012, p. 73). Directores como Juan Antonio de la Riva, Alberto Cortés, María Novaro, Raúl Busteros, Busi Cortés y el mismo Alejandro Pelayo se enmarcaron en la denominada *generación de la crisis*, una generación de cineastas independientes que apostaron:

por proyectos muy personales que encontraron eco en productores, técnicos y actores entusiastas que apoyaron, desde la marginalidad y el cine no industrial, arriesgadas historias filmicas de un país en difícil trance e inanición cultural, con viejas

salas de cine que se caían en pedazos, un público sin interés alguno en el cine nacional, fascinado ante la *modernidad* tecnológica representada por los formatos caseros *betamax* y VHS, sin faltar una producción privada de cine mexicano que alcanzaba cuotas cada vez más bajas y deprimentes (Aviña, 2012, p. 17).

Asimismo, durante los ochenta ciertos temas comenzaron a formar parte de la agenda mexicana, como lo fueron el narcotráfico y la migración hacia los Estados Unidos, comenzaron a hacerse presentes en el cine y en otras manifestaciones culturales. En el caso del narcotráfico, destacan películas como **Lola la trailera** (Raúl Fernández, 1983) y **El secuestro de Camarena** (Alfredo B. Crevenna, 1985). En cuanto a la migración, se “revivió el tema de los braceros que igualmente invadió al cine y a la música. Las protagonistas femeninas, desde Lucía Méndez hasta la *India* María, parecieron gustar también del tema” (Pérez Montfort, 2015b, p. 266), lo que se aprecia en cintas como **La ilegal** (Arturo Ripstein, 1979) y **Ni de aquí ni de allá** (María Elena Velasco, 1988).

De manera más concisa en lo que respecta al cine de terror y de suspenso mexicano, las principales producciones pertenecientes a estos géneros fueron estrenadas entre las décadas de los sesenta y ochenta. En cuanto al terror, destacan **Hasta el viento tiene miedo** (1968), **El libro de piedra** (1969), **Más negro que la noche** (1975) y **Veneno para las hadas** (1984), las cuatro dirigidas por Carlos Enrique Taboada. Se trata de producciones que reflejan el estilo peculiar y particular del director en torno al manejo del género —llegando a ser considerado por algunos como terror gótico— mediante la recuperación de las características esenciales de éste y que, a la vez, destacan el talento del cineasta para crear obras de calidad con un presupuesto limitado o reducido.

Por otra parte, resulta importante mencionar los filmes **Cementerio del terror** (Rubén Galindo Jr., 1985), **Vacaciones de terror** (René Cardona III, 1988) y **Ladrones de tumbas** (Rubén Galindo Jr., 1989); todas ellas producciones de bajo presupuesto que buscaban hacer eco en México de

la tradición *slasher* que se encontraba en auge en los Estados Unidos desde inicios de la década.

En el ámbito del suspenso destacan los numerosos filmes protagonizados por Santo, El Enmascarado de Plata, que siguen, la mayoría de ellos, la estructura característica de las novelas policiacas del *whodunit*. Asimismo, resulta importante destacar la cinta **Terror y encajes negros** de Luis Alcoriza (1985) como un exponente importante del suspenso y del *thriller* mexicano.

Es en este contexto cinematográfico mexicano en donde nace la cinta **Santa sangre** del realizador chileno Alejandro Jodorowsky, quien desde los años setenta había tenido una importante presencia en el teatro mexicano⁷ con expresiones oscilantes entre la contracultura, el intelectualismo y una mordaz crítica a la sociedad (Pérez Montfort, 2015a, pp. 231-232).

De manera anterior, Jodorowsky había dirigido en México los filmes **Fando y Lis** (1968), **El topo** (1970) y **La montaña sagrada** (1973)⁸; obras que se distinguen por apartarse por completo de la convencionalidad cinematográfica mexicana imperante en la época y por ser propuestas con una profunda inclinación hacia lo transgresor. Después de dirigir la película francesa **Tusk** (1980), el chileno regresa a México para filmar la coproducción ítalo-mexicana **Santa sangre**, misma que se estrenará en 1989⁹.

La idea original del filme proviene directamente de Jodorowsky; sin embargo, intervinieron otras dos personas en el proceso de la adaptación y de la creación del guion. El primero de estos individuos es Roberto Leoni, un guionista italiano que ha participado en diversas producciones y

⁷Jodorowsky es reconocido por haber creado el movimiento artístico conocido como *Pánico* que buscaba hacer llegar algunos elementos del surrealismo al teatro, al cine y a otras manifestaciones artísticas.

⁸Una coproducción México-Estados Unidos.

⁹Existen varios textos que estudian el peculiar estilo y la filmografía de Alejandro Jodorowsky. Entre ellos figuran *Zoom, Back, Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky* (2009) de Andrea Chignoli y el libro *Alejandro Jodorowsky* (2012) de Diego Moldes.

adaptaciones. El segundo, es Claudio Argento, hermano del reconocido director de *giallo* con quien colaboró en numerosos filmes a manera de productor¹⁰. En el caso de ***Santa sangre***, Claudio Argento fungió tanto como guionista como productor. La intervención del hermano del célebre director italiano permite entender, en cierto modo, la presencia de numerosos elementos estilísticos y narrativos del *giallo* en esta producción.

En lo referente al elenco, figuran actores de diferentes nacionalidades. Por un lado participan los hijos de Alejandro Jodorowsky, interpretando al protagonista del filme — Fénix— en diferentes momentos de su vida, Axel y Adán Jodorowsky. La actriz mexicana Blanca Guerra ocupa el papel de la madre del protagonista y el actor estadounidense Guy Stockwell el del padre. Asimismo, destaca la presencia de la vedette y actriz argentina Thelma Tixou haciendo el papel de la mujer tatuada. Como se puede apreciar, en ***Santa sangre*** —tanto en el elenco como en los miembros de la producción— se conformó un equipo internacional.

Pasando directamente al contenido de ***Santa sangre***, este filme se encuentra dividido en dos grandes bloques. El primero de ellos se centra en la infancia de Fénix (Adán Jodorowsky), el hijo de dos artistas circenses. Sin embargo, conforme transcurren los minutos, el espectador va dándose cuenta de la severa problemática que se presenta en el “Circo del gringo” (nombre que recibe). Orgo (Guy Stockwell), el padre del protagonista es un hombre alcohólico, infiel, mujeriego y tiene un número en el espectáculo dedicado al hipnotismo y al lanzamiento de cuchillos. Por otra parte se encuentra Concha (Blanca Guerra), la madre de Fénix. Se trata de una mujer que es trapezista y, paralelamente, forma parte de una comunidad religiosa que adora a Santa Lirio, una joven mujer que murió martirizada y violada por dos hombres que le cortaron ambos brazos.

¹⁰Cabe señalar que en vísperas de la producción de ***Santa sangre*** se dio una ruptura entre Dario y Claudio Argento, lo que podría explicar la presencia del segundo en México colaborando con Jodorowsky.

La vida de la familia de Fénix y de los miembros del circo cambiará drásticamente después de que Concha descubra la infidelidad de su esposo con la mujer tatuada (Thelma Tixou). Tras una violenta discusión, Orgo corta los brazos de su esposa a semejanza de Santa Lirio y termina suicidándose con uno de sus cuchillos. Todo esto ocurre frente a un impotente Fénix. La mujer tatuada huye junto con Alma (Faviola Elenka Tapia), una amiga sordomuda de la infancia del protagonista.

La segunda parte de ***Santa sangre*** tiene lugar varios años después. Fénix (Axel Jodorowsky) se encuentra recluido en un hospital psiquiátrico donde fue internado como consecuencia del trauma de su infancia. En una excursión con otros pacientes, el protagonista se encuentra con la mujer tatuada, quien parece dedicarse ahora a la prostitución. Después de este fugaz encuentro se presenta en Fénix un despertar del letargo en el que se encontraba.

Al día siguiente, Fénix escucha a su madre que lo llama desde el exterior del hospital psiquiátrico. El protagonista logra escapar y reunirse con Concha. Durante la noche, Alma (Sabrina Dennison) —la antigua amiga sordomuda del personaje principal— escapa de la casa de la mujer tatuada, debido a que ésta quería prostituirla. En la madrugada, una extraña persona irrumpe en la casa de la mujer tatuada y la asesina utilizando un cuchillo. Alma regresa en la mañana y se encuentra con el cadáver.

El tiempo pasa y Fénix debuta en el teatro de burlesque con un espectáculo en conjunto con su madre, donde él le “presta” sus manos a Concha mientras ella recita algunas composiciones o breves relatos poéticos. No obstante, la influencia de Concha va creciendo peligrosamente en su hijo, obligándolo —a través del control que ejerce sobre sus brazos— a asesinar a toda mujer cerca de él, entendiéndose, así, que él fue el culpable de la muerte de la mujer tatuada.

Alma logra reunirse con Fénix después de cierto tiempo y descubre que su antiguo compañero de la infancia vive atormentado por el recuerdo de su madre. Concha intenta

convencer a su hijo de que acabe con la vida de la sordomuda, pero éste logra hacerle frente y termina liberándose de su yugo y poniendo fin al control que ejercía sobre él.

En los últimos minutos del filme se revela que Concha murió el día en que fue atacada por Orgo en el circo. Por lo tanto, Fénix ha sido víctima de alucinaciones y de alteraciones mentales que tienen como base la cruda experiencia a la que fue sometido durante su infancia. ***Santa sangre*** concluye con una imagen del protagonista alzando sus brazos y sonriendo por haberlos recuperado librándose de todo aquello que lo oprimía.

Para finalizar este apartado, resulta importante abordar cómo fue recibida ***Santa sangre*** al momento de su estreno. A pesar de que el filme fue terminado en 1989, su estreno se presentó hasta 1990 en vísperas del décimo Foro Internacional de la Cineteca Nacional (Leal, 1991). La presentación de la obra de Jodorowsky —debido a su crudeza— trajo consigo diversas controversias y dificultades que se manifestaron al momento de su estreno: “Ante el temor de que la proyección de ***Santa sangre*** provoque trifulcas durante su presentación, (...) las autoridades de Cinematografía adoptarán las medidas pertinentes de seguridad” (“Jodorowsky: ave de las tempestades”, 1990).

Santa Sangre recibió comentarios diversos. En algunos casos se le identificó como la historia más accesible que el cineasta chileno había llevado a la gran pantalla, se le reconoció la presencia de numerosos momentos poéticos, así como la presencia de varias referencias cinematográficas, teatrales y literarias (Carro, 1990).

Asimismo, el contraste entre el filme de Jodorowsky y otras producciones cinematográficas mexicanas se hizo evidente, destacando lo variable y fuera de lo convencional que era esta producción ítalo-mexicana. Se llegó a considerar esta obra como un “filme insólito, ardiente y bohemio, insoportable y admirable, desagradable y atractivo” (Muñoz, 1990) y también como “un *performance* que lapida a la armonía, que harta, que hostiga visceralmente a los sentidos del espectador” (Lara, 1991).

Sin embargo, el filme también llegó a decepcionar a varios espectadores, sobre todo durante su presentación en la V Muestra de Cine Mexicano en la ciudad de Guadalajara en donde varios grupos de personas abandonaron la sala durante la proyección (“Jodorowsky y su Santa Sangre”, 1990). En contraparte, ***Santa sangre*** fue la película ganadora del Gran Premio de Cine Fantástico de París y del Primer Premio del Festival de Madrid. Asimismo, formó parte de la selección oficial a presentarse durante el Festival de Cannes (Návar, 1991).

SANTA SANGRE, EL GIALLO EN EL CINE MEXICANO

En este último bloque se confrontarán, directamente, los elementos característicos y estilísticos del *giallo* presentados en el primer apartado con lo representado en el filme ***Santa sangre***, con el objetivo de demostrar la presencia de este género cinematográfico en esta producción ítalo-mexicana. Para esto, se recuperarán las tres categorías mencionadas con anterioridad: 1) los elementos visuales, 2) la narración y 3) los arquetipos o puntos de fijación propios del *giallo*.

En el filme de Jodorowsky, los cinco asesinatos que se presentan son explícitos a la usanza del *giallo*; es decir, no se presentan cortes o elipsis de contenido, sino que se presentan estos actos en la cámara llegando a algunos puntos propios del *gore*, tal y como ocurre en la tendencia italiana.

Del mismo modo, la cámara subjetiva se encuentra presente en ***Santa sangre*** de manera fiel a la tradición italiana. Ésta figura en dos momentos concretos. El primero de ellos tiene lugar en las primeras escenas en donde, a través de los ojos de un halcón, se lleva al espectador al que será el escenario de la primera parte del filme: el “Circo del gringo”. De manera similar, el cineasta romano Dario Argento presenta en su película ***Ópera*** (1987) una escena similar en donde la cámara se ubica desde la perspectiva de un cuervo que vuela dentro de un teatro.



Concha (Blanca Guerra) ordena a su hijo asesinar a varias mujeres. Fotograma de *Santa sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989).

El segundo momento tiene lugar durante el tercer asesinato del filme —correspondiente al de la mujer tatuada—, en donde se apela, nuevamente, a los cánones del *giallo* posicionando la cámara desde la perspectiva del asesino (cámara subjetiva) que se aproxima a su víctima mediante un largo *travelling*. En este caso, la escena se asemeja por completo a lo acostumbrado por Dario Argento y el mismo Mario Bava en gran parte de sus filmes enmarcados en este subgénero.

Relacionado estrechamente con esto último, en *Santa sangre* se presenta cierto rompimiento con la idea del *giallo* que establece que el asesino debe permanecer en el completo anonimato a lo largo del filme, revelándose —comúnmente— su identidad hasta los últimos momentos del metraje del filme. En el caso del filme de Jodorowsky esto se aprecia únicamente en la escena referida en el párrafo anterior, en donde se hace uso de la cámara subjetiva para ocultar la identidad del asesino. No obstante, unos cuantos minutos después se revelará que Fénix, siguiendo las órdenes de Concha, es el culpable de la muerte de la mujer tatuada. Es factible que se haya desechado la idea de mantener en el anonimato la identidad del asesino buscando, en su lugar, facilitar el entendimiento de lo que estaba ocurriendo con el protagonista y la influencia de su madre.

El uso de *zooms* excesivos también se encuentran presentes en *Santa sangre*, sobre todo en las escenas de los asesinatos; no obstante, su uso es bastante más moderado que lo

presentado en varios filmes del *giallo*. Incluso, como contraste, podría hablarse de una predilección hacia tomas bastante abiertas —planos generales en su mayoría— en donde el escenario y el entorno ocupan un papel relevante.

Por otra parte, es posible encontrar una gran influencia de los colores predilectos por el *giallo* —sobre todo con influencia de Dario Argento— dentro de la producción ítalo-mexicana. Los rojos y azules irreales e incluso oníricos hacen acto de presencia en diferentes momentos del filme, sumiendo a los diferentes personajes en un mundo extraño que podría asemejar a una pesadilla.

En síntesis, podría concluirse que en aspecto visual, el filme de Jodorowsky se enmarca en muchos elementos y características del *giallo*. Esto hasta el punto de poder hallar numerosas similitudes, en concreto, con la obra cinematográfica de Dario Argento, situación que, posiblemente, se deba a la intervención de Claudio Argento en el equipo de producción.

En el ámbito narrativo, en *Santa sangre*, resulta evidente un manejo similar a la tradición del *giallo* en lo referente a la focalización del tipo interna. En todo momento, el espectador y Fénix comparten la misma perspectiva de los hechos que son representados en el filme. Como máximo exponente de esta tipología de focalización, durante el final del largometraje, la verdad es revelada —de manera simultánea— para el protagonista y el espectador, dándose cuenta ambos de qué

había ocurrido realmente con Concha y entendiendo, así, lo que ocurría con Fénix.

Anteriormente, se había mencionado que las películas enmarcadas bajo el género del *giallo* se distinguían por presentar una única línea narrativa que se centraba en el protagonista y en la debida resolución del misterio y en el descubrimiento de la identidad del asesino. En ***Santa sangre*** se respetan, en cierto modo, estos puntos. La trama principal es la correspondiente a Fénix y a su lucha por liberarse del control de su madre. Muy por debajo es posible identificar una línea narrativa secundaria y poco desarrollada que se centra en los personajes de la mujer tatuada y de Alma.

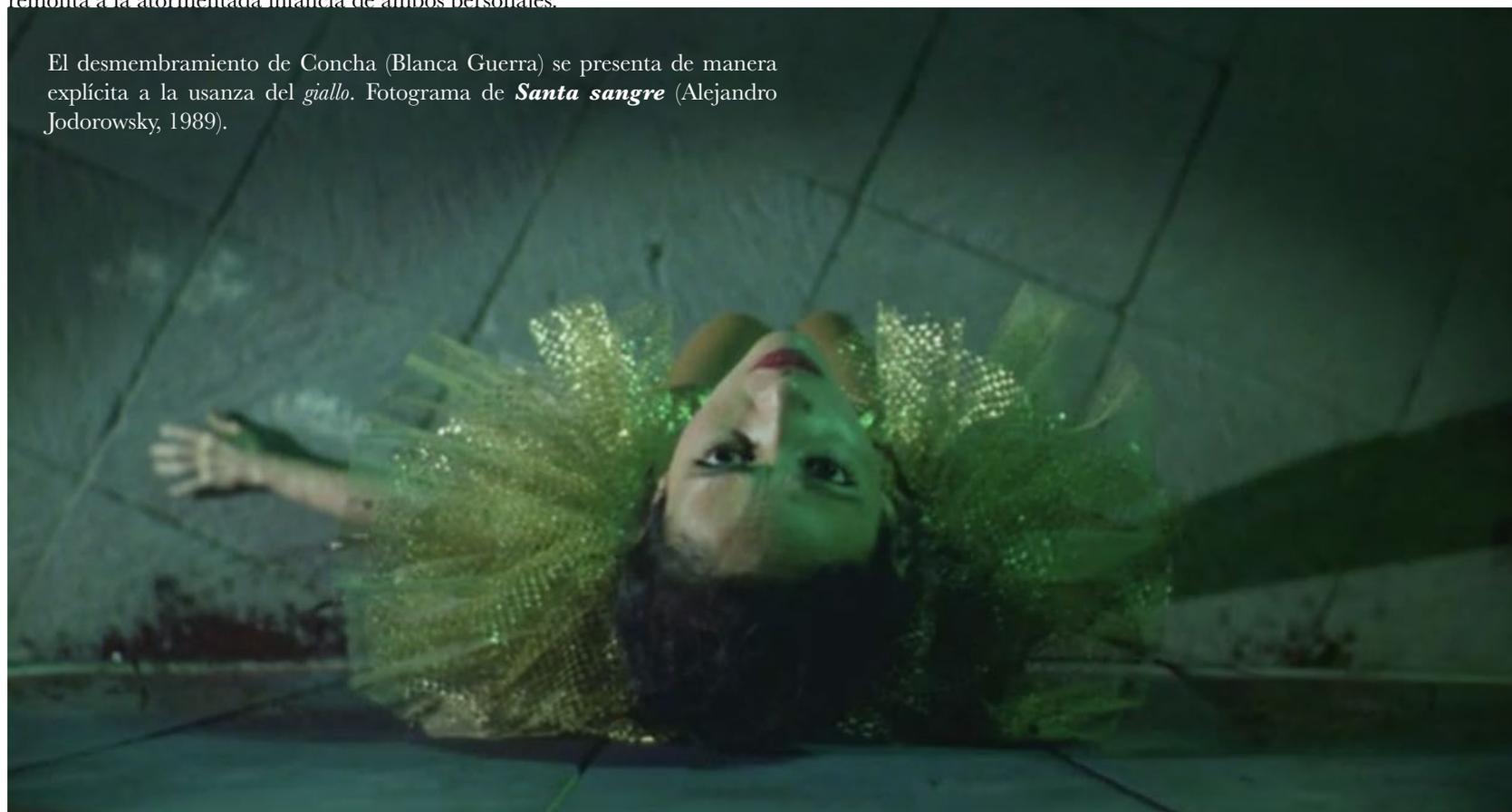
Por otra parte, en el largometraje de Jodorowsky no se desarrollan tramas o líneas narrativas de carácter romántico, sino que todo llega a centrarse en la relación entre Fénix y su madre¹¹. Resulta importante señalar que en ***Santa sangre*** también se encuentra en desuso la narración del *whodunit*, esto debido al hecho de que la identidad del asesino se revela

con prontitud al espectador y a que no está teniendo lugar una investigación de carácter policiaca dentro de la diégesis. En lo referente a la recuperación de arquetipos y puntos de fijación propios del *giallo*, se identifican numerosas similitudes y conexiones entre ***Santa sangre*** y las producciones italianas de este género. Uno de los primeros aspectos en los que es posible construir estos nexos o puentes gira en torno a la construcción del antagonista o del asesino. En este caso, este papel se encuentra interpretado por el protagonista del filme, Fénix, quien fue víctima de un trauma infantil que desarrolló en él ciertas afecciones psicológicas que lo llevaron a cometer los crímenes representados en esta producción.

En este mismo punto, se presenta una variación importante del esquema presentado en gran parte de los *giallo*. En estas producciones, el pasado traumático de los asesinos es, generalmente, resumido en someros diálogos o escenas que ocupan un papel casi insignificante dentro del metraje de las cintas. En contraparte, en ***Santa sangre*** se dedica más de una tercera parte de la duración del largometraje para

¹¹Es importante aclarar que existe un fuerte vínculo entre Fénix y el personaje de Alma; sin embargo, éste no puede ser considerado, propiamente, un romance. En su lugar, podría hablarse de una profunda amistad que se remonta a la atormentada infancia de ambos personajes.

El desmembramiento de Concha (Blanca Guerra) se presenta de manera explícita a la usanza del *giallo*. Fotograma de ***Santa sangre*** (Alejandro Jodorowsky, 1989).



explicar el pasado del asesino/psicópata en que se ha convertido Fénix¹² tras presenciar la nociva relación entre Concha y Orgo, así como la muerte de ambos personajes.

El estereotipo físico-visual del asesino también es alterado dentro del filme de Jodorowsky con fines narrativos. Anteriormente, se había hecho mención de que los antagonistas de los *giallo* —sobre todo los de Argento— se distinguían por la representación de los asesinos como figuras con vestimentas oscuras y que portaban guantes negros. En el caso de Fénix, este personaje rompe por completo con el esquema italiano. Durante la escena del asesinato de la mujer tatuada —en donde se respetan los principios del *giallo* para la representación de las muertes—, Fénix no porta la indumentaria característica; en su lugar, en varios momentos llegan a verse dentro del cuadro unas manos masculinas adornadas con uñas postizas con esmalte rojo. Podría entenderse que se dio prioridad

¹²La presentación de todo este contexto sirve para sentar las bases de la compleja relación entre Fénix y su madre, una relación que podría ser vista desde una perspectiva psicoanalítica.

a la representación de este elemento que juega como un elemento identificativo dentro de la trama —incluso como un *leitmotiv* visual— que vincula este elemento, directamente, con el personaje de Concha y el control que ejerce sobre Fénix.

Otro elemento característico de los asesinos del *giallo* es el uso de artefactos punzocortantes como armas. En *Santa sangre* se cumple con este elemento canónico mediante la utilización de cuchillos, dagas e, incluso, una espada durante los diferentes asesinatos que tienen lugar en la cinta. Inclusive, de manera algo irónica, dentro de la trama, el padre del protagonista tenía un espectáculo en el circo arrojando cuchillos. En ningún momento se hace uso —o mención— de armas de fuego.

Un elemento que se encuentra ausente de *Santa sangre* debido a la misma estructura del relato es la presencia de un civil como protagonista que busque resolver el crimen por sí mismo ante la ineptitud o ineficacia de las autoridades concernientes, situación que se debe al hecho de que el protagonista es el asesino. Asimismo, la representación de



La actriz mexicana Blanca Guerra interpreta el papel de la madre de Fénix. Fotograma de *Santa sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989).

los detectives o agentes de la policía se encuentra ausente del filme debido a la inexistencia de una trama de carácter policial.

No obstante, dentro de la representación de las locaciones y de los escenarios es posible encontrarse con varias similitudes con la tradición del *giallo*, sobre todo en la segunda parte de la cinta. La ciudad¹³ es representada como un sitio decadente en donde abundan los vicios, en específico la pobreza, la prostitución y el alcoholismo. La oscuridad reina durante gran parte del filme y se convierte en el escenario de todos los asesinatos presentados en la obra de Jodorowsky.

Sin embargo, resulta posible encontrar un elemento diferenciador entre *Santa sangre* y las características del *giallo* en lo referente a la representación de los espacios urbanos. Mientras que el género italiano opta por la presentación de una ciudad silenciosa en donde sólo coexisten el asesino, el protagonista o la víctima; en la cinta de Jodorowsky se aprecia lo contrario mediante la presentación de una ciudad en continuo movimiento en donde abundan las fiestas y el jolgorio.

Anteriormente, se había hecho mención a la presencia de muñecas, juguetes infantiles o maniqués como elementos característicos del *giallo*. En el caso de *Santa sangre* se respetan estos puntos de fijación, al mismo tiempo que se incorporan ligeras variaciones en este ámbito. En varios momentos de la cinta —tanto en exteriores como en interiores— es posible encontrar calaveras de cartón, como si se tratara de un guiño por parte de Jodorowsky hacia el hecho de que la historia se desarrolla en México¹⁴. Por otra parte, los maniqués tienden a ser reemplazados en el filme por una abundante presencia de iconografía religiosa (como lo pueden ser la figura de Santa

Lirio o la misma figura articulada a manera de muñeco de ventrílocuo de Concha).

En lo referente a los arquetipos y puntos de fijación propios del *giallo*, podría decirse que *Santa sangre* se enmarca, casi en su totalidad, en ellos. Sin embargo, en algunas excepciones se presentan ciertas adecuaciones al esquema, las cuales pueden deberse a la misma construcción del relato cinematográfico y a la inserción en un contexto de producción ajeno al italiano como lo es el mexicano.

Una vez realizada esta confrontación de las características del *giallo* italiano y lo presentado en el filme *Santa sangre* se puede concluir lo siguiente:

- A pesar de las sutiles diferencias, variantes o adecuaciones que se han exaltado, la influencia del género nacido en Italia en la cinta de Alejandro Jodorowsky es evidente y clara, esto hasta el grado de poder considerar a la producción como perteneciente a éste, a pesar de haber sido realizada en México.
- Es posible identificar coincidencias tanto a nivel visual, estéticas, técnicas, narrativas y arquetípicas entre el *giallo* y la cinta *Santa sangre*.
- Alejandro Jodorowsky llega a desprenderse de algunos elementos característicos del *giallo* por motivos vinculados con el mismo relato y la historia que busca ser contada en *Santa sangre*. Es decir, a pesar de ser un filme enmarcado en el género italiano, llegan a mostrarse ciertos puntos flexibles. Estas variantes podrían deberse, en gran medida, por el contexto social de producción mexicana (lo cual llega a evidenciarse por las mismas relaciones intertextuales que se construyen en la cinta) y el mismo estilo cinematográfico de Jodorowsky.
- Resulta evidente la influencia, en concreto, del cineasta romano Dario Argento en el filme ítalo-mexicano, situación que posiblemente se deba a la intervención de Claudio Argento —hermano de éste— como guionista y productor.

¹³Cabe señalar que *Santa sangre* fue filmada en la Ciudad de México.

¹⁴*Santa sangre* es una cinta que hace uso de numerosas estrategias intertextuales, presentando alusiones (indirectas) a otros filmes como lo pueden ser *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), entre otros. Inclusive, la intertextualidad llega a hacerse evidente en la misma música presente en el filme, en donde se cuenta con una versión bastante peculiar de la canción de Cri-Crí *El rey de chocolate*, así como el uso de la famosa canción (instrumental) *Perfidia* durante un ensayo circense.

A manera de conclusión, a través de este texto se ha podido apreciar cómo una tendencia genérica cinematográfica, que nació bajo determinado contexto y situaciones de la industria filmica italiana, logró superar las fronteras geográficas para insertarse en el filme ítalo-mexicano ***Santa sangre*** dirigido por Alejandro Jodorowsky en 1989; siendo, quizás, la única manifestación del *giallo* en México. 🍷

Se hace uso de la técnica de cámara subjetiva, al estilo del *giallo*, para mostrar el asesinato de la mujer tatuada (Thelma Tixou).
Fotograma de ***Santa sangre*** (Alejandro Jodorowsky, 1989).



Bibliografía

- AVIÑA, R. (2012). Prólogo. En A. Pelayo, *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta* (pp. 11-17). México: IMCINE.
- BRUSCHINI, A. (1996). *Bizarre Sinema! Horror all'italiana 1957-1979*. Florencia, Italia: Glittering Images.
- CABAÑAS, J. (2016). Cuerpo e imagen en la mujer nocturna del cine mexicano: de la mujer caída a la fichera. En A. de los Reyes García-Rojas (Ed.), *Miradas al cine mexicano. Volumen 1* (pp. 300-319). México: IMCINE.
- CARRO, N. (1990). Santa sangre. Jodorowsky vuelve al ataque. *Tiempo libre*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- CHIGNOLI, A. (2009). *Zoom, Back, Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Santiago, Chile: Uqbar.
- CURCI, L. (1998). ¡Giallo! Los maestros del thriller italiano. En C. Aguilar, L. Curci, J. A. Molina, J. Palacios y Á. Sala (Eds.), *Cine fantástico y de terror italiano: del giallo al gore* (pp. 11-24). San Sebastián, España: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- GARCÍA Tsao, L. (2006). Los años del resurgimiento. En C. González Vargas (Coord.), *Rutas del cine mexicano: 1990-2006* (pp. 8-25). México: Landucci.
- Jodorowsky: ave de las tempestades. (24 de mayo de 1990). *El Nacional*, p. 12.
- Jodorowsky y su Santa Sangre causaron decepción. (31 de marzo de 1990). *El Nacional*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- LARA, H. (13 de octubre de 1991). Santa sangre. *La Afición*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- LEAL, A. (18 de junio de 1991). “Santa sangre” arremete contra la solemnidad. *El Universal*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- LEITCH, T. (2002). *Crime Films*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo. (15 de diciembre de 2014). *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp>
- MELCÓN Benítez, I. (2016). *El giallo: la estética del terror* (Tesis de grado). Recuperado de http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/3967/TFGUEX_2016_Melcon_Benitez.pdf
- MOLDES, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid, España: Cátedra.
- MUIR, J. K. (2013). *Horror Films FAQ: All That's Left to Know About Slashers, Vampires, Zombies, Aliens, and More*. Milwaukee, EE.UU.: Applause.
- MUÑOZ, R. (1990). Santa sangre. *Revista de Revistas*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.

- NÁVAR, J. (12 de abril de 1991). Delirios de erotismo y canonizada belleza. *El Nacional*, p. 17.
- NAVARRO, A. J. (Ed.). (2001). *El giallo italiano: la oscuridad y la sangre*. Madrid, España: Nuer.
- OLNEY, I. (2013). *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington, EE.UU.: Indiana University Press.
- PELAYO, A. (2012). *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta*. México: IMCINE.
- PÉREZ Montfort, R. (2015a). De la cultura del 68 a la Colina del Perro. En R. Pérez Montfort (Coord.), *México contemporáneo 1808-2014: Tomo 4: La cultura*, (pp. 225-254). México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ Montfort, R. (2015b). Los estertores del nacionalismo, la inmersión en la globalización y el resurgimiento aparente del regionalismo. En R. Pérez Montfort (Coord.), *México contemporáneo 1808-2014: Tomo 4: La cultura*, (pp. 254-284). México: Fondo de Cultura Económica.
- SALA, Á. (1998). El fantástico, un género a la italiana. En C. Aguilar, L. Curci, J. A. Molina, J. Palacios y Á. Sala (Eds.), *Cine fantástico y de terror italiano: del giallo al gore* (pp. 35-63). San Sebastián, España: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía

- ALCORIZA, L. (Director) y Escobar, G. (Productor). (1985). **Terror y encajes negros**. México: Conacite 2 & IMCINE.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. (Productor). (1970). **El pájaro de las plumas de cristal** [*L'uccello dalle piume di cristallo*]. Italia: Seda Spettacoli & CCC Filmkunst.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. (Productor). (1971). **El gato de las nueve colas** [*Il gatto a nove code*]. Italia: Seda Spettacoli, Terra Filmkunst & Labrador Film.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. (Productor). (1971). **Cuatro moscas sobre terciopelo gris** [*4 mosche di velluto grigio*]. Italia: Seda Spettacoli & Universal Productions France.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. & Iacono, A. (Productores). (1975). **Rojo oscuro** [*Profondo rosso*]. Italia: Seda Spettacoli & Rizzoli Film.
- ARGENTO, D. (Director y Productor) y Cecchi Gori, M. & Cecchi Gori, V. (Productores). (1987). **Ópera** [*Opera*]. Italia: ADC Films, Cecchi Gori Group & RAI Radiotelevisione Italiana.

- BAVA, M. (Director) y De Rita, M. (Productor). (1963). ***La muchacha que sabía demasiado*** [*La ragazza che sapeva troppo*]. Italia: Galatea & Coronet.
- CARDONA III, R. (Director) y Galindo, P. & Galindo, E. & Galindo S. (Productores). (1988). ***Vacaciones de terror***. México: Casablanca Producciones S.A. & Grupo Galindo.
- FREDA, R. (Director) y Carpentieri, L. & Donati, E. (Productores). (1956). ***I vampiri***. Italia: Titanus Produzione & Athena Cinematografica.
- GALINDO JR., R. (Director) y Galindo, R. (Productor). (1985). ***Cementerio del terror***. México: Dynamic Films & Producciones Torrente S.A.
- GALINDO JR., R. (Director) y Galindo, R. (Productor). (1989). ***Ladrones de tumbas***. México: Producciones Torrente S.A.
- JODOROWSKY, A. (Director) y López, J. & Viskin, R. (Productores). (1968). ***Fando y Lis***. México: Producciones Pánicas.
- JODOROWSKY, A. (Director) y López, J. (Productor). (1970). ***El topo***. México: Producciones Pánicas.
- JODOROWSKY, A. (Director) y Klein, A. & Jodorowsky, A. & Viskin R. (Productores). (1973). ***La montaña sagrada***. México, Estados Unidos: Producciones Zohar & ABKCO Films.
- JODOROWSKY, A. (Director) y Rochat, É. (Productor). (1980). ***Tusk***. Francia: Yang Films & Les Films 21.
- JODOROWSKY, A. (Director) y Argento, C. (Productor). (1989). ***Santa sangre***. México, Italia: Productora Fílmica Real, Produzioni Intersound.

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN (México) es estudiante del Doctorado en Humanidades en la UAM Xochimilco. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Comunicación y en Historia. Escribe semanalmente en el sitio web de análisis semiótico-musical *El analista de canciones*. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos y el cine histórico. Ha publicado varios artículos en revistas científicas y coordinado algunos libros sobre el séptimo arte. CONTACTO: alfonsoortman@gmail.com

Radiografía del cine cubano: condiciones para la promulgación de una política cinematográfica

SUSADNY GONZÁLEZ
RODRÍGUEZ
*Universidad de
Guadalajara, México*

RESUMEN / Con la entrada al siglo XXI se produjo una efervescencia legislativa sin precedentes en el audiovisual latinoamericano. Sin embargo, y a pesar de haber sido una de las primeras naciones de la región en contar con el apoyo del gobierno, Cuba no ha actualizado su ley de cine, vigente desde 1959. Este trabajo se perfila como una radiografía del cine cubano y la institucionalidad que lo respalda, para poner en perspectiva la urgencia de un nuevo marco regulatorio, demandado por la comunidad cinematográfica de la Isla. Para responder este objetivo se empleó la propuesta histórica-estructural, con el fin de dar cuenta de las múltiples determinaciones mediadoras (económicas, políticas, culturales, tecnológicas) que habilitan/construyen el desarrollo del cine cubano, el cual ha perdido su liderazgo en el continente como consecuencia de formas organizativas desfasadas que condicionan el proceso industrial, marcado a su vez por el desarrollo tecnológico y la emergencia de nuevos actores independientes que producen bienes simbólicos sin amparo legal.

PALABRAS CLAVE / cine cubano, política cinematográfica, Estado.

ABSTRACT / With the commencement of the 21st century there was an unprecedented legislative effervescence in the Latin American audiovisual environment. However, despite having been one of the first nations in the region to have the support of the Government, Cuba has not updated its cinematography law, enforced since 1959. This work is emerging as a radiography of Cuban cinema and the institutionality that supports it, to put in perspective the urgency of a new legal framework demanded by the film community in the Island. To respond to this objective, the historical-structural proposal was used, with the goal to shed some light on the multiple mediating determinations (economic, political, cultural, and technological) that enable/constrain the development of Cuban Cinema today, which has lost its leadership in the continent as a consequence of outdated organizational forms that condition the industrial process, marked in turn by technological development and the emergence of new independent actors that produce symbolic goods without legal protection.

KEYWORDS / Cuban cinema, cinematographic policy, State.



Santa y Andrés (Carlos Lechuga, 2016).

Los primeros 15 años del siglo XXI en América Latina están signados por una mutación legislativa sin precedentes en materia de políticas de comunicación¹ y del audiovisual en general. Con razón dicha efervescencia suele calibrarse como un cambio de paradigma en la política cultural de la región (Radakovich, 2012), en un contexto de recomposición de la institucionalidad estatal a partir de sucesos que determinaron cierta estabilidad política: la sucesión de procesos democráticos que llevó a la silla presidencial a gobiernos de izquierda moderada o centroizquierda (sobre todo en el Cono Sur)². Asimismo, comenzó a fraguarse una voluntad de integración regional que tuvo su correlato en la creación del Mercosur (a mediados de los 90) —hecho que coincidió en el tiempo con la reactivación de la producción cinematográfica de Brasil y Argentina, a raíz

¹Tal y como corroboran las leyes de medios sancionadas en Venezuela (2000, 2004), Uruguay (2008, 2014), Argentina (2009), Bolivia (2011), Ecuador (2013).

²Comenzó en Brasil con el fundador del Partido de los Trabajadores, Luiz Inácio Lula da Silva, en 2003, secundado por Dilma Rousseff en 2011 (manteniendo al PT 13 años en el poder); le siguió un dirigente aymara en Bolivia (Evo Morales en 2006), una mujer en Chile (Michelle Bachelet en 2006). En Ecuador se posicionó el único mandatario que concluyó su periodo sin ser derrocado, a la usanza (Rafael Correa en 2007). A partir de 2007 Cristina Fernández de Kirchner continuó en Argentina el legado de su esposo, mientras en Uruguay asumió en 2010 uno de los más carismáticos y sencillos jefe de Estado del continente: José Mujica.

de sus legislaciones— y el posterior alineamiento entre las naciones a través de bloques como la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA) y la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR), los cuales funcionan también como un espacio donde se gestionan acuerdos a favor del audiovisual. Esta voluntad expresa de integrar las potencialidades de nuestros países constituye un síntoma de inspiración histórica que en el pensamiento comunicacional latinoamericano se remonta a los setenta (Santander, 2014), teniendo como uno de sus principales impulsores al periodista boliviano Luis Ramiro Beltrán.

En el caso específico del cine, a partir del 2000 fueron aprobadas o reformuladas en América Latina 13 políticas cinematográficas³. A pesar de haber sido una de las primeras naciones de la región en contar con el apoyo estatal en función de un cine renovador y de vanguardia, Cuba no ha actualizado su legislación (Ley 169 de creación del ICAIC) vigente desde 1959.

Inmersa en la transición de su modelo económico-estado-céntrico, la Isla buscó unirse al debate regional en virtud de formular demandas y diseñar políticas como una competencia de los actores sociales emergentes, mediante la constitución de un pequeño colectivo de cineastas, autodenominado g-20, que en representación del gremio inició en mayo de 2013 los debates públicos a favor de la promulgación de un marco regulatorio que ordene y proteja la actividad cinematográfica en función de las dinámicas actuales.

³Dentro de las leyes de cine sancionadas a partir de esta fecha están las de Colombia (2003); Chile (2004); Ecuador (2006); Uruguay (2008); Nicaragua (2010); República Dominicana (2010) y Panamá (2012). Por su parte las de México (1992); Argentina (1994); Venezuela (1994) y Perú (1994) han sufrido modificaciones a partir del nuevo siglo. Países como Cuba (1959); Bolivia (1991) y Brasil (1993) quedan al margen de la etapa aludida. Al igual que otros territorios cuyas normativas no son consideradas por la literatura especializada como ley de cine *strictu sensu*, si bien la página web del Programa Ibermedia las incluye en la lista de legislaciones cinematográficas por países: es el caso de Puerto Rico (Ley de Incentivos Económicos para la Industria Filmica No. 37, aprobada en 2011 y enmendada en 2017, Belice (modificó en 2000 su Ley del Cinematógrafo) o Costa Rica (Ley de Creación del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica). Precisamente el sitio digital no contempla a Cuba en este recuento.

El presente trabajo forma parte del capítulo contextual de mi tesis de maestría, donde abordo la experiencia participativa del g-20⁴, diluido después de tres años de interlocución-conflicto con las autoridades gubernamentales. Sin embargo, en estas páginas intento reflexionar en torno a las condiciones de un cine nacional que exige una reestructuración donde se tomen en cuenta, entre otros factores, la creación de un fondo de fomento, una comisión filmica, un registro del creador audiovisual y reconozca a los nuevos actores independientes que producen bienes simbólicos sin amparo legal, propuestas esgrimidas por el mencionado colectivo, y, aunque colegiadas, aguardan por la voluntad del único actor responsable de las decisiones públicas en Cuba: el Estado omnipotente.

Responder al objetivo anunciado supuso una articulación compleja de las instituciones, las biografías y las estructuras sociales, de acuerdo con los presupuestos metodológicos del enfoque histórico-estructural, una forma de aproximación dialéctica al estudio de la sociedad con una gran tradición investigativa dentro de las ciencias sociales en el continente. En este trabajo se sitúa al cine dentro del marco de las industrias culturales —dada la consabida relación entre cultura-economía de la cual hace parte el sector audiovisual como una de las expresiones más dinámicas—. Como parte de la “lógica de construcción” del objeto de estudio busco desenrañar sus múltiples dimensiones, descritas a diversos niveles (meso-micro) y escalas espacio-temporales, y conectadas con el contexto latinoamericano. De ahí que me permito reparar en las “asincronías” que se producen dentro de la historia y dibujan una coyuntura específica como la que expondré para el caso del cine cubano, destacando las circunstancias heredadas que configuran hechos y relaciones sociales cristalizadas en instituciones (Sánchez Ruiz, 1991). Para ello propongo una de serie de *determinaciones mediadoras* (económicas, políticas, culturales, tecnológicas) interconectadas

⁴*Participar a contracorriente: la herejía del g-20 en Cuba. Lo público no estatal y los actores sociales en función de la promulgación de una ley de cine* (González Rodríguez, 2016).

mutuamente que dan cuenta de las rupturas y continuidades del cine cubano, y habilitan/construyen hoy su desarrollo, el cual merece valorarse desde su permanencia en el horizonte de *Nuestra América*⁵.

A pesar de su retroceso, tampoco hay que ignorar la influencia del cine cubano y sus principales hacedores en la consolidación, por ejemplo, de la estética del movimiento del 60, que hizo brillar a no pocos cineastas del continente; o la condición de anfitrión de las instituciones paradigmáticas del séptimo arte a nivel regional, que han regido una parte imprescindible de la imagen audiovisual de Cuba y América Latina: el Festival Internacional de Cine Latinoamericano, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión.

De tal manera que el resultado de este artículo —elaborado a partir de una revisión bibliográfica, de entrevistas semiestructuradas con miembros del g-20, y de un análisis de los documentos generados por estos, así como de las legislaciones cinematográficas aludidas— se perfila como una radiografía de las condiciones actuales del cine cubano y de su Instituto. Dado el carácter inamovible y la concepción burocrática de las estructuras involucradas dentro de este campo cultural, algunos investigadores creerán propicio hablar de la permanencia por más de una década de estas “condiciones actuales”, que ponen en perspectiva la urgencia de una política cinematográfica en un marco temporal completamente distinto, donde el Estado, imposibilitado de articular el funcionamiento de los nuevos actores que conforman la dinámica audiovisual, apela a las prohibiciones y censuras en zonas sensibles de la producción y el consumo del arte, al decir del propio g-20 (2015).

Un ejemplo fehaciente de esas estructuras obsoletas y disfuncionales, es el Instituto Cubano de Arte e Industria

Cinematográfica (ICAIC). El primogénito de las políticas culturales sancionadas con la Revolución, fue creado apenas 82 días después del triunfo de 1959. Con la venia y la firma de Fidel Castro, su entrañable amigo Alfredo Guevara, principal promotor del proyecto, redactó junto a los cineastas Julio García Espinosa, Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea y el abogado Humberto Ramos, la ley que hasta hoy rige, donde, al decir de la realizadora Rebeca Chávez, se asumía que las películas eran parte de la dinámica cultural cubana y el cine debía funcionar como un sistema monopólico que integraba toda la actividad y respondía a una política cuyo centro era el ICAIC (Chávez, 2014).

A partir de entonces, el cine cubano comenzaría a rodar el maremoto social generado después del 1 de enero de 1959; condenado a la instrumentalidad (el arte al servicio de la política) que le impuso el contexto de configuración del nuevo sistema sociopolítico del que devino “rehén o gustoso confirmador de dictados políticos vinculados con la supervivencia de la emancipación y la dignidad conquistadas por la Revolución” (Del Río, 2013, p. 41).

La autoridad productora por excelencia (ICAIC) se regiría por el “por cuanto” que encabeza el marco legal: “El cine es un arte”, lo cual no excluía la concepción dual de industria, comprometida con la reeducación del gusto medio “seriamente lastrado por la producción y exhibición de filmes concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos” (Ley no. 169 de creación del ICAIC, 1959, parr. 4). Se comenzó a fraguar así una narratividad un tanto excluyente que desconoció el cine prerrevolucionario. Verbos como “negar e ignorar” fueron legalizados, para desde ese *corpus* jurídico “borrar la primera tentativa de cine social en la historia del cine cubano” (Castillo, 2013, p. 75), idea esta que coincide con el rol del Estado de celoso cancerbero de la imagen de la nación, lo cual implicó protección y de manera paralela, una vigilancia hacia la libertad creativa.

⁵Tomo en cuenta esta demarcación martiana (José Martí) de *Nuestra América*, la cual comprende desde el Río Bravo hasta la Patagonia argentina -América del Norte (1), Centroamérica (7), Sudamérica (13)-, uniendo a esto el Caribe insular (21 países), según *Latin American Network Information Center*.

EL ICAIC “ENTRE CICLONES”⁶: LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA Y LOS INDEPENDIENTES

A pesar de las crisis de desarrollo que ha sorteado el ICAIC, de las continuas etapas de transición y reconfiguración,⁷ unido a las altisonantes confrontaciones ideológicas y estéticas⁸ en torno a la libertad de creación, o frente a expresiones dogmáticas (que recuerdan el “fantasma del estalinismo” a la usanza europea) instituidas en el campo cultural cubano, desde sus inicios hasta la actualidad ha mantenido su dominio sobre las estructuras de producción, exhibición, distribución, promoción y cuidado del patrimonio nacional que lo consolidan como:

la más importante productora de cine en Cuba, quien programa, exhibe y distribuye los filmes en la Isla, el sitio que guarda el patrimonio cinematográfico cubano, el lugar desde donde se organizan casi todos los eventos de cine que se realizan en Cuba, la promoción internacional del cine cubano tanto de los autores, como de sus obras. Es quien establece además vínculos internacionales muy fuertes, principalmente con América Latina, con el comité de cineastas. (Molina citada en Polanco, 2010, parr. 3).

El ICAIC permanece bajo la dependencia del Ministerio de Cultura, remedo de la concepción administrativa-burocrática asumida a partir de la década de los setenta, lo cual obliga a

⁶*Entre ciclones* (Enrique Colinas, 2003) una comedia que muestra la efervescencia y el caos de la vida cotidiana al punto de erigirse, al decir de la crítica, cual testimonio social, político y sentimental.

⁷Durante el Periodo Especial, una época de depresión económica como resultado del colapso de la Unión Soviética, que condujo a un urgente proceso de rediseño de la política económica, de reconversión industrial y transformación estructural de la gestión productiva que determinó carencias materiales. En esa etapa la dinámica de producción cinematográfica entró en crisis.

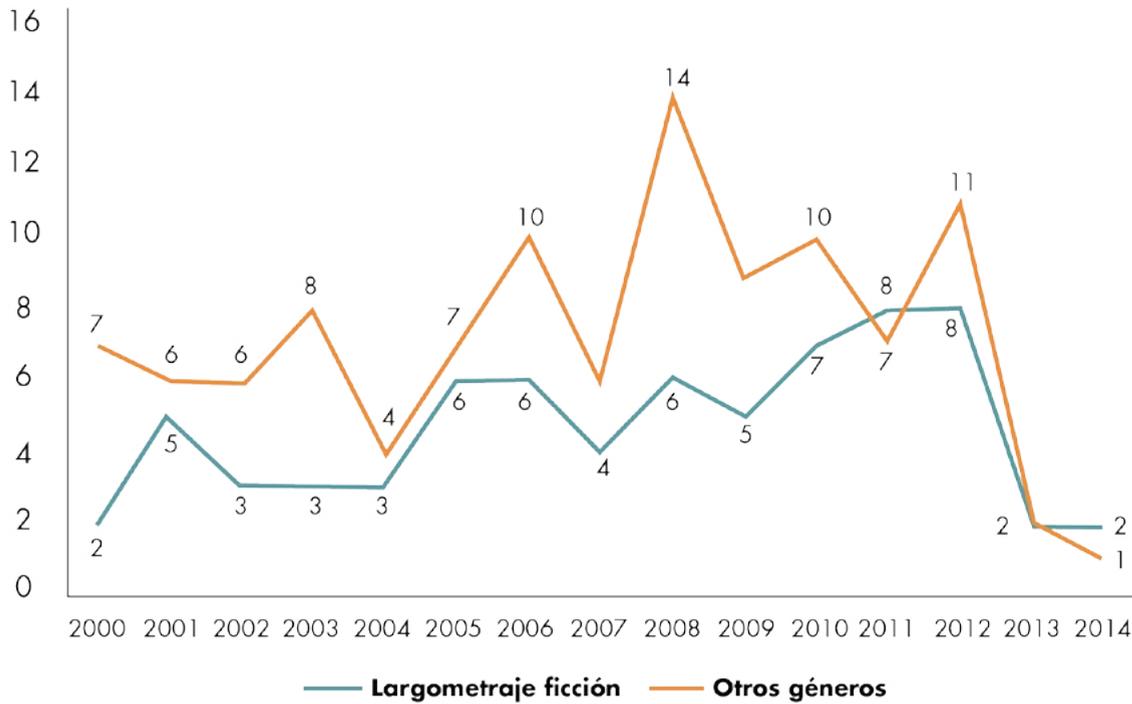
⁸Entiéndase las polémicas que corroboraron las fricciones entre la intelectualidad y el poder, generadas en el campo del cine a partir de la exhibición de filmes como *PM* (Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961), *Cecilia* (Humberto Solás, 1982) o *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991), por citar las más conocidas.

“sortear estructuras cuando lo que se necesita es libertad de movimiento”, como afirma el destacado cineasta Fernando Pérez (citado en Rivero, 2014, parr. 38). Según da cuenta el investigador Juan Antonio Borrero en su ensayo *Cine cubano post-68: los presagios del gris*, Alfredo Guevara lamentó la pérdida de la autonomía relativa —incluso transmitió su frustración a Fidel en una carta— y predijo el carácter vertical de ese sistema institucional en que quedarían entrampados y en el que todo fluye de manera unidireccional, donde los sujetos —advirtió Guevara entonces—, al asumir roles al interior de esa estructura devienen en expresiones micro de los intereses del sistema, que en el caso de la cultura son esencialmente políticos e ideológicos (Borrero, citado en Fernández, 2013, p. 11).

Atrincherados entre el institucionalismo y sus fórmulas caducas, la reestructuración del cine y del ICAIC está condicionada por una serie de factores a tomar en cuenta. El primero, de tan obvio, suele ignorarse: me refiero al modo de nombrar la producción cinematográfica, donde el término “audiovisual” —cuyo origen de hecho está en el cine— podría constituir un concepto globalizante que dinamite parcelas subjetivas, ya que alude al significado resultante de la interrelación entre lo sonoro y lo visual. Por otro lado, tampoco se puede olvidar que dicha producción cultural colectiva genera bienes materiales simbólicos, lo cual implica repensar los medios desde las consecuencias de la mercantilización y desde la atipicidad que supone (para cada país) los procesos de esta industria creativa (producción, comercialización, exhibición y consumo cultural).

Una mirada a la producción nacional del siglo XXI contrasta con aquellas primeras décadas de actividad cinematográfica bajo el amparo de la Revolución⁹. En los primeros 20 años del ICAIC se contabilizaron unas 2000 obras (120 largometrajes, 820 documentales, 12 medimetrojes y casi 1200

⁹En términos industriales la producción de películas en Cuba se remonta a la década del 50, cuando se estableció como uno de los países de mayor actividad en la región, con una media de seis películas al año, superando a naciones con mayor población y mercado como Venezuela, Colombia, Perú y Chile, y solo por debajo de México, Brasil y Argentina (Getino, 2012, p. 161).



noticieros latinoamericanos), según refiere Octavio Getino (2012, p. 161). En la actualidad es notable cierta carencia de un diseño de realización, secuela de un aparato de producción grande e ineficaz —como lo describe en su artículo Yanelis Abreu (2014)—, diseñado para asumir unos doce largometrajes de ficción anuales (cuatro de manera simultánea). A la fecha apenas puede con dos a la vez, esto con encomiable esfuerzo e imaginación por la situación técnica de la industria: la obsolescencia del equipamiento, con una sobreexplotación de más de 25 años, y las dificultades para su compra. Los altos costos y erogaciones financieras, unido a la rapidez con que la tecnología se moderniza, obliga al Instituto a subarrendar los servicios (transporte ligero y pesado, plantas generadoras, cámaras y accesorios, iluminación y procesos de laboratorio). Más de la mitad de la subvención que se recibe del Estado (55%) se emplea en el pago de salarios, incluidos los derivados de la contratación artística, y la mayor parte de los ingresos proviene de los servicios que se brindan a las producciones extranjeras y a la venta de derechos o *royalties*. En los últimos años el ICAIC ha destinado una parte de sus ingresos a una modesta renovación en áreas de iluminación, cámaras y en la

recuperación de su laboratorio, si bien sigue arrastrando con un parque de elevado consumo energético, departamentos con grandes gastos por concepto de mantenimiento o reparaciones constantes.

La GRÁFICA A¹⁰ ilustra la producción cinematográfica cubana hasta 2014. La página digital de donde fueron recopilados los datos consigna en su catálogo, sin distinción, los audiovisuales de factura independiente y los producidos por el Instituto, de ahí que la cifra sea más alta.

Lamentablemente no se contempla información de los últimos cuatro años, pero se estima que la producción de 2015 ascendió a más de nueve largometrajes de ficción, y al menos seis de otros géneros, a juzgar por la presencia de filmes nacionales en competencia durante la edición anual del Festival de La Habana (Castañeda, 2015). Lo mismo para 2016, cuyos números superan los siete largometrajes, contabilizando películas como *Santa y Andrés* (Cuba, Colombia,

¹⁰Con “otros géneros” me refiero a largometrajes documentales, medimetros documentales, cortometrajes documentales, documentales, y largometrajes animados, tomando en cuenta la ficha técnica que ofrece el sitio.

Periodo		Promedio LM. Ficc.	Promedio Otros géneros	Promedio producción en gral.
1980 -1989		4.2	8.8	13
1990 -1999		2.4	3.7	6.6
15 años	2000 -2014	4.6	7.2	11.9

Francia, 2016)¹¹, coproducción independiente dirigida por Carlos Lechuga y censurada por el Gobierno cubano —privada a última hora de su presentación en el Havana Film Festival New York—.

Desde una perspectiva comparativa más abarcadora, el CUADRO 1 muestra el promedio de la producción cubana anual en una década, comenzando por 1980. A simple vista da cuenta del declive experimentado en los noventa —tomando como referencia el decenio anterior—, una etapa signada por los embates de la crisis tras el derrumbe del campo socialista que resintió a la cinematografía, privada de la subvención estatal, al punto que sacó del aire al mítico *Noticiero ICAIC Latinoamericano*¹². En esa etapa se produjo una contracción económica y la consecuente reconfiguración de la industria del cine, huérfana de socios comerciales y forzada a sustituir las producciones nacionales por coproducciones. España (principalmente) se convirtió en la tabla de salvación del cine cubano. Ningún largo de ficción rodado entre 1999 y 2003 lleva el sello ciento por ciento cubano (Hernández Morales, 2007)¹³. Sin perder su esencia, en cierta medida el ICAIC

¹¹En su periplo por los festivales internacionales más prestigiosos se ha agenciado varios premios por su guion y actuaciones.

¹²Con su edición semanal desde 1960 devino un reservorio de imágenes de la convulsa realidad nacional e internacional. Su principal inspirador, Santiago Álvarez, impuso una “manera de hacer” innovadora que sentó precedente en la realización audiovisual en la Isla. El 19 de julio de 1990 se ponía fin a su emisión consecutiva número 1490. Sus negativos integran desde julio de 2010 el registro Memoria del Mundo de la UNESCO.

¹³Antes de los noventa también se habían hecho otras coproducciones. En los sesenta en menor medida, con directores europeos, destinadas a agasajar el flamante proceso revolucionario. En los ochenta fueron con Latinoamérica, aunque casualmente las dos coproducciones de mayor éxito en esa

dejó de ser un proyecto intelectual, en opinión de muchos realizadores. Se disolvió la generación nueva que debió aflojar y la que quedó debió batallar en medio de las estrategias de supervivencia de esos años críticos.

Pero el nuevo milenio insufló otros aires a la deprimida industria. Una serie de factores define esta etapa y permite entender la remontada de casi el doble en el promedio de la producción en general (en todos los formatos) por año entre el 2000 y el 2014: 11.9 filmes, respecto al 6.6 anterior, despunte sostenido en el último decenio.

A pesar de “esa maldita circunstancia del agua por todas partes”, diría el poeta Virgilio, los embates de la globalización han quebrado el enclaustramiento que impone nuestra insularidad —certeza que se refleja en la ansiedad por el consumo, la anomia o el individualismo de la sociedad caribeña, y todo un repertorio de valores y prácticas alejados de aquella cultura política que promovió la Revolución del 59—.

Los años 2000 del cine cubano no escaparon a la irrupción de la tecnología. Aunque no es el espacio para extenderme en esta reflexión, tampoco es posible ignorar el peso de la mediación tecnológica, ni siquiera en Cuba con sus claras limitaciones de acceso tecnológico y conectividad¹⁴.

época fueron realizadas con España: la mítica *Cecilia* (Humberto Solás, 1981) y *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989), tal como recuerda (Hernández Morales, 2007).

¹⁴Cuba tiene uno de los porcentajes de penetración de Internet más bajos de América Latina y el Caribe: por debajo del 30%, según el Anuario Estadística de Cuba (ONEI, 2015). El Gobierno ha limitado la red a “un uso social”, con acceso solo a instituciones, empresas, y un pequeño grupo de poco más de 100 mil personas, entre ellos intelectuales y científicos. Como parte de la reforma interna, a partir de 2013 se inauguraron 154 salas de navegación pública y en septiembre de 2016 se comenzó el establecimiento

El nuevo ecosistema donde habita el séptimo arte como industria cultural obliga a problematizar en torno a ¿cómo influye en la cadena de valor¹⁵ del cine las posibilidades de acción-creación y participación que nos brinda la digitalización de los medios, la multimedialidad, la transmediación¹⁶, la horizontalidad de la web 2.0¹⁷, o la innovación tecnológica en sentido general? Las oportunidades de interacción inéditas que consintió el advenimiento de la web 2.0 y el desarrollo del aparato cinematográfico, han roto desde una dimensión simbólica con la visión romántica del hombre detrás de la cámara y han ido modificando el acto de filmar¹⁸. El salto del celuloide al digital le abrió las puertas de la industria a millones de personas, contribuyendo con la explosión del cine independiente en América Latina, un síntoma de la transición digital que ha propiciado la entrada a creadores en su mayoría jóvenes, con equipos de estándares internacionales. Esta tendencia se ha vuelto notable en Cuba, como veremos a continuación, a pesar de las limitaciones arriba mencionadas, y de los vacíos legales que existen para reconocer este segmento de realizadores al margen de la productora estatal.

Los medios no constituyen ya una barrera en el contexto de democratización tecnológica —sin dejar de pensar en las brechas—. Hace veinte años ningún joven podía insertarse en la industria. Hoy las posibilidades de acceder a una cámara de video o de utilizar la propia computadora para hacer un filme, constituyen constantes para el desarrollo del cine autónomo.

de zonas wifi en todo el territorio nacional, que en la actualidad ya suman más de 600. En 2017 comenzó un experimento piloto en algunas provincias escogidas, para llevar el Internet a los hogares (servicio Nauta Hogar).

¹⁵Procesos coordinados y articulados entre sí dentro de la industria audiovisual, y que incluyen actividades y agentes vinculados a la producción, distribución, exhibición, promoción y consumo, cada uno con una función específica.

¹⁶Contenidos y relatos que atraviesan diversos soportes (Jenkins, 2008).

¹⁷Diseño descentralizado, enfocado en el usuario y la colaboración en la *World Wide Web*.

¹⁸En 2015, *Tangerine*, uno de los éxitos del cine independiente norteamericano, se rodó íntegramente con dos teléfonos iPhone 5s (Galdon Clavell y De Vicente, 2016).

La irrupción de nuevas herramientas generó equipos más flexibles e inclusivos que imponen una brecha entre la institución y aquellos que no pertenecen a esta, ese síntoma indiscreto conocido como “independientes”: fruto de la precariedad financiera, de una sobreproducción imaginativa y del aporte formativo de las dos escuelas de cine del país. La mayoría de sus egresados se nuclean en productoras alternativas, ocupando un lugar tras el declive o fallecimiento de influyentes creadores, y empiezan a pujar contra las estructuras arcaicas con un discurso generacional contrastante.

De la misma manera que la estatuilla de bronce otorgada por la Academia Española en 1995 a *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), legitimó a la institución responsable, otro Goya a la Mejor película iberoamericana (*Juan de los muertos*, Alejandro Brugués, 2011) vindicó a la más notoria de las entidades paralelas a las políticas icaicentristas: Producciones 5ta Avenida, y a la producción independiente cubana de manera general. Un inventario realizado por el diario *Nuevo Herald* a raíz del premio en el foro de coproducción del Festival de San Sebastián otorgado al proyecto *El acompañante* (estrenada en 2015 bajo la dirección de Pavel Giroud), reparaba en la ausencia de filmes cubanos en festivales de primer nivel, vacío que han venido a llenar títulos del cine independiente en su trayecto triunfal por circuitos de prestigio (el caso más reciente el de *Santa y Andrés*).

Los fracasos comerciales del ICAIC en los últimos años, los límites de un presupuesto que no necesariamente se acomodan a la historia, las condiciones de trabajo o el sistema de venta y distribución limitada, han motivado a Miguel Coyula, uno de los cineastas más talentosos de la Isla, a sugerir que solo es posible crear un verdadero cine revolucionario fuera del ICAIC, aun cuando esto no debe traducirse con estar en “contra” del aparato industrial (citado en Ramos, 2013). En palabras del investigador Julio Ramos se reconocen por lo menos tres condiciones históricas de posibilidad comentadas

por los protagonistas del “movimiento” y por los pocos investigadores dedicados a estudiar este proceso:

1) La innovación del aparato cinemático como efecto de la gradual entrada de la nueva tecnología digital que comienza a reemplazar el cine de “estudio” o el modelo industrial-estatal ya en los años noventa; 2) las reformas económicas y las nuevas políticas (muy híbridas) del mercado, y las reformas laborales implementadas por Raúl Castro desde el 2008; y 3) la condición de lo que Marx llamaba una “inteligencia general” que en Cuba se transforma en nuevas formas de capital. Me refiero a la sofisticación del saber y de la cultura general en el campo del cine con que la propia sociedad cubana, con apoyo internacional, ha dotado a muchos de los cineastas independientes de hoy, educados ya sea en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio o el Instituto Superior de Arte de La Habana. No cabe duda de que el ICAIC ha sido clave para el estímulo y el ordenamiento de esa inteligencia general cinematográfica (Ramos, 2013, parr. 11).

En Cuba el cine independiente no solo debe su desarrollo a la tecnología digital, sino también a la falta de acceso a fondos estatales que usualmente el Instituto ha destinado para sus propias producciones, lo cual obliga a los que quedan fuera de esta estructura a tener que ingeniárselas y buscar los recursos de otras maneras, explica la joven y experimentada productora Claudia Calviño (citada en Ramos, 2013). En este contexto las coproducciones y la diversificación de los mecenas han tomado relevancia. No se toca ya solamente a la puerta de los españoles¹⁹.

¹⁹Las relaciones en materia de cine entre Cuba y España se intensificaron en la década del noventa por una serie de factores que superan los puramente económico, según analizan en su libro Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (2007). Los motivos que mantienen el interés de coproducir con Cuba se pueden rastrear en el prestigio de su cinematografía, en su infraestructura técnica, su personal altamente cualificado, incluyendo el talento y prestigio histriónico. No resulta menor el hecho de contar con uno de los festivales más antiguos y prestigiosos de la región, el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y su sede, la Fundación homónima, desde donde se tejen ciertas influencias hacia el resto del continente (Hernández Morales, 2007).



La película *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011) legitimó con su Goya a la producción independiente en Cuba. Foto: La Zanfoña Producciones.

Como resultado de lo anterior se desprenden “distintos modos de intersección entre las producciones de los usuarios y los circuitos institucionales e industriales de la cultura” (Árdevol, 2013, p. 7); nuevos temas, estéticas y formas de narración digital: como el relato transmedia²⁰, y otras fórmulas para el financiamiento de producciones independientes mediante sistemas de mecenazgo y micropagos conocidos como *crowdfunding*²¹. En Cuba cineastas como Miguel Coyula (**Corazón azul**), Rigoberto Jiménez (**Al borde del río**), Jessica Rodríguez (**Espejuelos oscuros**), Enrique Álvarez (**Venecia**)²², y otros, ya han probado suerte²³. Experimentos de este tipo han demostrado las ventajas de esta modalidad más flexible como alternancia a los métodos tradicionales, asumidas por el cine independiente, que en opinión de Enrique Álvarez:

ha venido a oxigenar, complejizar y democratizar a nuestra producción cinematográfica, ensayando estrategias de producción mucho más pragmáticas y coherentes con nuestras posibilidades económicas. No somos un país que puede darse el lujo de mantener una gran productora; el modelo de los estudios de Hollywood o Mosfilm siempre fueron inoperantes para nosotros. Nuestra economía no da para superproducciones; deberíamos aprender a ser más modestos y a ser creativos desde una conciencia plena de nuestra condición (comunicación personal, 14 de diciembre de 2013).

²⁰Los relatos transmedia se va construyendo con los aportes de los consumidores, devenidos productores, a través de múltiples plataformas y medios, aprovechando las ventajas que brinda cada espacio.

²¹Financiación colectiva de un proyecto e iniciativa en una plataforma de Internet, donde las personas ofrecen recursos.

²²Para la realización de su largometraje **Venecia**, Enrique Álvarez recaudó en la plataforma 4 mil 030 euros de los 3 mil 500 solicitados con el propósito de costear algunos aspectos del rodaje. Anteriormente, su filme **Jirafas** había nacido, según declaró a la autora en una entrevista, “de la calidad de la imagen digital que se podía obtener con una cámara de fotos” (comunicación personal, 14 de diciembre de 2013). A partir de entonces Álvarez apostó por un “régimen de colectividad cooperativa” mediante aportes de personas del equipo y un acuerdo de remuneración a largo plazo según el recorrido comercial que tuviera la cinta.

²³En 2015 el director cubano Roberto Figueredo salió a recorrer las calles habaneras en una suerte “*crowdfunding* analógico” para su documental **Juan sin nada**, una adaptación bastante ingeniosa de esta modalidad de financiamiento colectiva que respondía a las difíciles condiciones de acceso a Internet en Cuba. Recaudó el equivalente a 200 dólares aproximadamente.

Más allá de la producción debemos convenir en que la irrupción del cine digital ha convertido las copias en 35mm en una rareza, haciendo de la exhibición un punto dramático. Esta realidad trae a colación la necesidad de un fondo de desarrollo para el cine que apueste también por iniciativas concretas no solo a favor de aspectos culturales y artísticos, sino técnicos, industriales y comerciales, entre ellos las salas de exhibición y “sus modos de explotación, capacidad, calidad de los equipos de proyección y sonido, confort y ornamentación”, tal como defiende en su ensayo el director y guionista Manuel Iglesias (2015).

En 1976 las salas de cine dejaron de pertenecer al ICAIC y pasaron al Poder Popular, bajo la jurisdicción de los Gobiernos provinciales de cultura y los centros provinciales de cine, aunque a juzgar por el deterioro que sufrieron, tal parece que fueron dejadas en las manos de Dios, diría el guionista Senel Paz (2015). Datos reunidos por Getino (2012) permiten deducir una brusca caída en el número de salas en todo el país, de 700 en 2003, a menos de 200 al momento en que se publicó su informe, muy pocas con condiciones de climatización y un considerable atraso tecnológico. Sin embargo, el referido ensayo de Iglesias planteaba una realidad todavía más alarmante al contrastar la relación de los cines existentes en La Habana en 1959: 132, frente a los 12 que en 2015 quedaban en la capital cubana.

Aunque no se puede ignorar el loable esfuerzo de algunos territorios por recuperar estos espacios —el caso de Camagüey, Pinar del Río o Santiago de Cuba—, lo más complicado resulta lograr una proyección de calidad. Se intenta que al menos en las capitales de provincia haya una sala de cine con un rango tecnológico promedio. A su cargo el ICAIC tiene seis salas en La Habana, pertenecientes al “Proyecto 23”, cuatro de ellas ya presumen de modernos proyectores digitales —el céntrico cine Yara estrenó en 2016 un novedoso sistema de enfriamiento por agua— mientras se promueve la modernización progresiva del resto.

La política cultural de la Revolución ha sostenido como premisa mantener un precio asequible al pueblo, simbólico, diríamos: 2 pesos moneda nacional (equivale a 0.10 centavos de dólar). Pero en los últimos años los cines han devenido una suerte de estadios de transmisión de competencias deportivas, incluso foráneas (Copa Mundial de Fútbol), donde miles de hinchas enardecidos frente a la gran pantalla desatan su pasión a expensa del local. Igual ocurre en conciertos de los más diversos géneros. El entretenimiento y derecho a disfrutar de famosos eventos han nublado la objetividad a los autores de tan altruista iniciativa, que a la larga podría ser lamentable. Por otra parte, aquellos entrañables cines de barrio que constituyeron todo un suceso social para nuestros padres²⁴ solo son motivo de nostalgia.

En un intento por aprovechar el margen que dio el Estado para realizar actividades por cuenta propia, muchos emprendedores invirtieron en confortables salas de proyección 3D, las cuales fueron cerradas de un día para otro por disposición gubernamental. Si bien la Constitución prohíbe la privatización de la exhibición cinematográfica como parte de la estrategia para la educación del espectador, convengo con Abreu (2014) cuando sugiere valorar la figura privada como una alternativa en el ámbito de la proyección, mediante un equilibrio entre lo comercial y un espacio para obras con otras intenciones artísticas.

Otro aspecto apremiante es el patrimonio, resentido en la década del noventa por la falta de fluido eléctrico (los llamados apagones) que aceleraron su deterioro. Actualmente la Institución está en proceso de restauración de las edificaciones para lograr que la estructura arquitectónica y de refrigeración llegue a un nivel óptimo. En colaboración con la Junta de Andalucía se trabaja para recuperar las capacidades de

²⁴“Y eran grandes cines muchos de ellos. El cine San Francisco, en Lawton, era uno de los diez cines en Cuba que tenían más de mil asientos. Había cines enormes en La Habana, y años más tarde tuvimos el Blanquita, el teatro más grande del mundo en su época, por encima incluso de los de Nueva York”, recuerda el periodista Ciro Bianchi Ross (2014).

almacenaje que demanda la cinta filmica. Quizás podamos tener la tranquilidad de que nuestro patrimonio cinematográfico puede ser salvado, a juzgar por las palabras del cuarto presidente que ha tenido la institución cinematográfica, Roberto Smith:

Con los míticos *Noticieros ICAIC* ocurrió algo diferente, porque encontramos una propuesta muy valiosa del Instituto Nacional del Audiovisual de Francia, que nos propuso trabajar de manera conjunta en la restauración de los mil 492 números del Noticiero, bajo el esquema de que su comercialización beneficiara a las dos instituciones, sin que el ICAIC perdiera la propiedad de esos materiales (citado en Leyva, 2014).

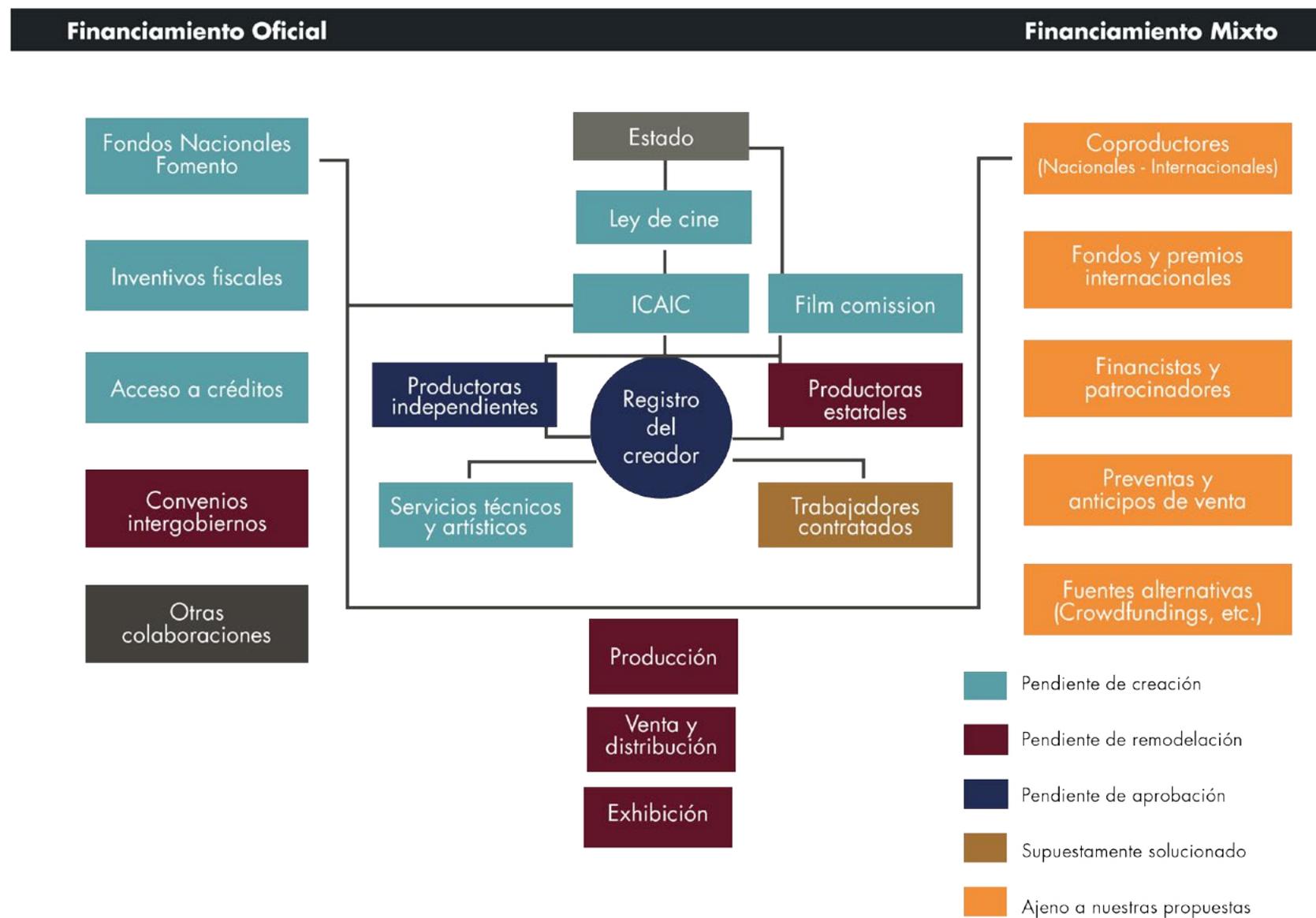
UNA LEY CINEMATOGRÁFICA ¿PARA QUÉ?

Frente al panorama descrito, una legislación cinematográfica se vislumbra como la herramienta capaz de armar un sistema y hacer funcionar todas sus partes. Desde hace varios años el Estado dejó de ser el mecenas que podía asumir toda la producción del país. De ahí la necesidad apremiante de regular en un marco legal el funcionamiento de un fondo de fomento a la producción y la distribución de los recursos, regido por una comisión filmica, y alimentado con presupuesto estatal e incentivos fiscales que promuevan el apoyo de patrocinadores privados y conciban al cine de manera sistémica, y que a su vez establezca una diferenciación entre cine nacional (desgravación fiscal a empresas cubanas o extranjeras radicadas en Cuba) y las producciones extranjeras que lleguen al país en pos de servicios audiovisuales.

Si bien resulta impensable el desarrollo de la actividad cinematográfica sin el espaldarazo del Estado, hay que reconocer, como lo hace el sociólogo Roque González (2015) que el espíritu neofomentista —un énfasis marcado exclusivamente en la producción a expensas de otros procesos de la cadena de valor del cine— que ha distinguido el rol estatal y que se refleja en las políticas cinematográfica sancionadas en América Latina a partir de los 2000, no ha contribuido con

CUADRO II. Mapa del cine cubano.

Fuente: Elaboración de Pavel Giroud (director de cine cubano).



un cine sustentable a pesar del crecimiento cuantitativo. La región manifiesta una gran dependencia de los presupuestos gubernamentales. De hecho, muchos de los fondos destinados hoy a la actividad cinematográfica existen gracias a las respectivas leyes de cada país. Por ejemplo, el posicionamiento del cine chileno, ecuatoriano o uruguayo, es resultado en gran medida de estos incentivos estatales. Una dependencia que está anclada a la salud de la economía nacional, y allí tenemos el caso de Ecuador, donde el cine que se produce depende absolutamente de un fondo público concursable. En 2016 la caída del precio del petróleo determinó el recorte más grande del presupuesto destinado al cine ecuatoriano (60%). La convocatoria anual para acceder al fondo fue suspendida.

Sin embargo, la revisión de otras leyes revela la intención por promover la inversión de capitales privados y extranjeros mediante la exención fiscal a empresas y personas interesadas en invertir en la industria o la devolución del monto invertido en rodajes y logística, con el objetivo de que la recaudación se revierta sobre la producción nacional. Colombia, Chile, Brasil, República Dominicana y otras naciones desandan esos caminos todavía lejanos para Cuba, cuyo sector añora contar con un instrumento legal que permita establecer medidas tributarias y arancelarias, funciones, deberes y derechos de las partes estatales e independientes.

Precisamente, una de las principales demandas de los cineastas cubanos es la aprobación del Decreto Ley para el reconocimiento del Creador Cinematográfico y Audiovisual y su correspondiente Registro del Creador y Registro de Productoras²⁵, lo cual significaría la naturalización y reconocimiento oficial de la producción autónoma, que sobrevive en la orfandad jurídica como “grupo de creación” más que como empresa, asida a la Resolución No. 72 del año 2003, que solo reconoce la actividad profesional del productor cinematográfico.

²⁵El Ministerio de Justicia de Cuba tiene en su poder un borrador del reglamento para las productoras independientes, que aguarda por su implementación hace más de dos años.

En uno de los tantos debates entre los cineastas cubanos, estos dieron cuenta del número de obras realizadas por el cine joven que no encuentra un espacio de exhibición en las salas de cine y en la televisión, “por considerarlas incómodas y políticamente incorrectas” (Armas Fonseca y Gómez Chacón, 2014).

Cabe destacar que las aspiraciones del gremio a favor de una ley de cine coherente con la práctica universal, no están necesariamente encaminadas a la desarticulación del Instituto, al cual de hecho, reconocen “como el organismo estatal rector de la actividad cinematográfica cubana” (g-20, 2013, p. 16), una distinción importante que se contrapone a los prejuicios y acusaciones de quienes consideraron al g-20 como un “movimiento anti-ICAIC”. Esta premisa está plasmada en el *Mapa del cine cubano* [CUADRO II], donde el director Pavel Giroud ofrece su visión sistémica y totalizadora de la estructura que debiera primar. Posición que refrendó Fernando Pérez cuando se pronunció a favor de un organismo rector. “Tiene que haberlo, en todos los países hay un instituto de cine. Pero tiene que desempeñar ese papel en función del presente y no desde perspectivas limitadas ya pasadas, vencidas, ya inorgánicas; sin reconocer lo que hay fuera de sus paredes” (citado en Rivero, 2014, parr. 34).

Al propio tiempo que reconocen al ICAIC como pieza crucial (al centro del mapa, en rojo) y sus funciones internacionales, patrimoniales, estructurales y culturales, los cineastas dan cuenta de otros actores y proyecciones que necesitan ser tomados en cuenta en función del diseño de un sistema del cine y el audiovisual nacionales mucho más horizontal y efectivo, con el resto de los entes que ahora sostienen el mayor peso de la producción nacional. Como aseguraba en su texto²⁶ el director Enrique Álvarez, el cine cubano ya no empieza en el ICAIC ni termina en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano:

²⁶Se trata del texto *El árbol, el verbo y el cine cubano* (Álvarez, 2012), que indagaba sobre el presente y el futuro del cine cubano, y que motivó luego la famosa *Carta abierta a los cineastas cubanos* (Álvarez, 2013) que se reconoce como el alegato que desencadenó año y medio después, el proceso de debate y constitución del g-20.

no podemos suponerle un recorrido tan corto y mucho menos un único recorrido; la discusión, creo, debía ser otra que pase por una reflexión sobre el cine que se está produciendo, en qué condiciones y para qué se hace, su interacción social, sus aspiraciones creativas, sus estrategias productivas y comerciales, su preservación, su finalidad cultural (Álvarez, 2012, parr. 16).

Asimismo, la nueva ley postergada en el tiempo, está impedida a apostar por un sistema de ventanilla única reconocido por todas las instituciones del país con vista a las producciones, a saber: permisos de rodaje, importación temporal o definitiva de material, trámites migratorios para el personal extranjero que se desplace a Cuba a trabajar. A raíz de sus respectivas leyes varios países del área ya sacan partido a este mecanismo. Panamá —sancionó su ley en 2012— tramita de forma expedita permisos de uso de locación; Bolivia —busca reformular su ley aprobada en 1991— estipula un tratamiento arancelario para la importación de equipamiento destinado a la producción. Nicaragua y República Dominicana exigen a las producciones foráneas un porcentaje mínimo de participación de técnicos nacionales.

Cuando se sabe de los obstáculos que sufre el gremio en Cuba para hacer frente a la burocracia cubana en cuestiones de permisos de rodaje²⁷, me vienen a la mente las escenas apocalípticas del malecón habanero atestado de zombis, un mérito de **Juan de los muertos** —la primera película independiente autorizada por el Gobierno—. Sobre la “conquista” que fue cerrar una de las principales avenidas de la capital durante cinco días de filmación, su director, Alejandro Brugués, me comentó en una entrevista tras el estreno: “Llegaba allí cuando empezaba a amanecer y me sentaba en medio de la calle. Me sentía el tipo más feliz del mundo, realizado, como si fuera el patio para jugar. Cuando vi el Capitolio

²⁷En marzo de 2014, un mes antes del VIII Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, magno evento cultural donde las autoridades dieron la espalda a la idea de una ley de cine, los cineastas del g-20 firmaron una declaración en la que declaran que las obras artísticas solo pueden ser aprobadas por el ICAIC, en alusión a las condiciones (sujetas a discreción y voluntad) establecidas por el Ministerio del Interior para otorgar permisos de filmación.

cerrado para mí y otra serie de locaciones, y me dijeron ¿qué hacemos?, dije, destrúyanlo todo”²⁸ (comunicación personal, 9 de diciembre de 2012). Según confiesa Claudia Calviño, una de las productoras del mencionado filme, “se ha vuelto muy difícil para las producciones independientes filmar, y que los productores puedan acceder a las autorizaciones que solo se dan a través de las instituciones oficiales” (comunicación personal, 14 de julio de 2015).

También bajo el amparo de las políticas fiscales de exención impositiva se promueven los territorios como escenarios exóticos para atraer rodajes. Colombia²⁹, Chile, Puerto Rico se unieron a Brasil y han devenido en locaciones paradisiacos que atraen producciones internacionales multimillonarias. La ley sancionada en 2010 convirtió a República Dominicana en una suerte de “zona franca cinematográfica” gracias a los servicios de producción que ofrece y los estudios especializados de última generación —uno de ellos el Pinewood Republic Studios, conocido por su tanque acuático—. En 2016 llegó **xXx: Reactivado** (*xXx: Return of Xander Cage*, D.J. Caruso, 2017), con un presupuesto aproximado de 17,5 millones de dólares para ser gastados allí.

La Mayor de las Antillas comienza a incursionar en esta experiencia. Tras la normalización de relaciones con Estados Unidos (diciembre de 2014), Hollywood no demoró en desembarcar en Cuba, devenida “un gigantesco plató de bajo costo”³⁰, lo cual justifica el denominado fenómeno “Hawanawood”. La octava parte de **Rápido y furioso** rodó lite-

²⁸En el filme se muestra una escena donde un helicóptero se estrella contra el Capitolio habanero.

²⁹En 2012 se aprobó la Ley 1556 que promueve el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas foráneas.

³⁰“Hollywood aspira convertir a Cuba en un gigantesco plató de bajo coste”, titular de una noticia aparecida en el sitio *El Boletín*. Tras el restablecimiento de relaciones con Estados Unidos, *House of Lies* fue la primera serie televisiva de ficción en anunciar su rodaje en la Isla. El conocido presentador Conan O’Brien grabó varios episodios de su programa en la capital. Mientras que los productores de la franquicia taquillera **Misión imposible** manejan la posibilidad de filmar su sexta entrega en La Habana. Netflix también ha anunciado sus planes de lanzar un servicio de *streaming* en el país, a pesar de la mala conectividad a Internet.

ralmente sus autos por el malecón habanero por más de dos semanas, fechas en las que se orquestó un aparatoso despliegue de escenografía y cierre de arterias. Ante el anuncio del rodaje —las imágenes de La Habana dieron para poco más de 20 minutos en pantalla— no se hicieron esperar opiniones como las de la revista *Variety* cuando aludió a las ventajas de rodar en Cuba. Así las replicó en su blog el cineasta Manuel Iglesias:

Cuba tiene una variedad de incentivos que podrían atraer a los cineastas, desde sus playas a sus montañas tropicales, así como carreteras, líneas de ferrocarril e infraestructura de transporte. El país también tiene una industria del entretenimiento y del cine muy sólida, y sets artificiales o naturales, además de contar con profesionales muy capacitados. La comida es barata y la mano de obra es sustancialmente menos costosa de lo que sería en los Estados Unidos (Iglesias, 2016).

La superproducción de la Universal Pictures fue calificada por el ICAIC como un servicio a la producción cinematográfica extranjera, algo que según declaró el presidente de la institución, suele realizarse cada año con alrededor de 15 proyectos foráneos. A la fecha no se han publicitado las utilidades que dejó el rodaje³¹, y su destino, como el de otros proyectos, podrían quedar en la nebulosa si no son regulados por alguna normatividad que respalde las declaraciones de un funcionario cuando alega que las ganancias permitirán el fortalecimiento de la capacidad industrial del cine cubano (Fonticoba Gener, 2016).

Por otra parte, la devenida condición de Cuba como “plató de bajo costo” nos obliga a pensar en el colonialismo cultural que amenaza todavía más en las nuevas circunstancias que colocan al país como “una enorme *maquila*: paisajes, técnicos, seguridad ciudadana y trabajadores a los que se pueden pagar bajos salarios es lo que podemos ofrecer. En el único momento en que la realidad cubana aparece, está deformada hasta lo

³¹“Se dice que *Rápidos y furiosos 8* dejó a la economía cubana una cifra que rondaría los 20 millones de dólares. Ello resumido en el pago por derechos de imagen al país, varios miles usados para poner a punto zonas vehiculares y áreas de locación, más salarios pagados a alrededor de mil cubanos empleados durante esas jornadas” (Reyes, 2016, parr. 8).

grotesco”³² (Arango, 2016, parr. 6). Convengo con Arturo Arango cuando argumenta que la resistencia al colonialismo cultural debe construirse de muchas formas: “una de ellas debería ser la promulgación en Cuba de una Ley de Cine que, por su naturaleza, no sería solo un instrumento jurídico sino sobre todo una vía para hacer política cultural” (2016, parr. 14). Una que de paso regule también la distribución y exhibición, y sobre todo respalde la presencia de nuestro cine en las salas, o atraiga esos rodajes foráneos y otorgue empleo con salarios decorosos a técnicos nacionales calificados. Por otra parte, es vital pensar en las coproducciones, que demandan el requisito de la nacionalidad de los países para las obras, otorgamiento que debe estar definido y regulado para beneficios y obligaciones.

EPÍLOGO

Tras la recomposición de la institucionalidad de los Estados latinoamericanos —luego de un periodo neoliberal que dejó al cine a su suerte— la efervescencia legislativa de cara al audiovisual vino a confirmar el interés de los Gobiernos por tener presencia dentro del mapa cinematográfico de la región, tomando a la producción como medidor de calidad de las cinematografías nacionales (Corado López, 2010). Y refrendó a su vez que el desarrollo del cine nacional está indexado al apoyo estatal, siendo esta una de las industrias culturales que mayor proteccionismo ha suscitado a lo largo de su historia.

A pesar de mostrar temprano interés por el fomento y apoyo al desarrollo de la actividad cinematográfica, el proyecto cultural de vanguardia que fue el cine revolucionario³³ ha quedado a la zaga, y va perdiendo el liderazgo que lo distinguía en el continente. Todo esto como reflejo de los múltiples factores mencionados que se suceden en medio de

³²Alude aquí el autor especialmente a otras producciones audiovisuales (Arango, 2016).

³³Entiéndase aquel cine producido a partir de 1959, bajo la égida y las políticas culturales fundadas por la Revolución cubana.

la “accidentada mutación” del sistema cubano —a partir de la reforma estructural—, la cual, entre otras cosas, echa de menos instrumentos jurídicos y reglas de acceso al aparato estatal, que también influyen en el desarrollo de la cinematografía y establece los límites para la concreción de una ley que ordene esta actividad.

En tiempos de preeminencia de la imagen, nuevos retos delimitan un horizonte opuesto a aquel de donde emanó la primera ley cultural que dio vida al ICAIC y a la cinematografía que se ha venido gestando desde entonces. El envejecimiento de la industria nacional y sus formas de organización desfasadas, que junto al ineficiente manejo de los subsidios han determinado la contracción de la producción, dejan entrever los rezagos del modelo regulatorio de la cultura, así como el papel del Estado y de sus instituciones. Panorama matizado por la emergencia de nuevos actores-productores de contenidos con dinámicas más flexibles y participativas que abogan por el reconocimiento, en un ecosistema marcado por la convergencia y la transición digital que trastoca todos los procesos industriales del cine y sus formas de consumo.

Si bien este trabajo no ha reparado expresamente en el papel del g-20, cuya extinción se concretó en enero de 2016,

me permito retomar las palabras de Arango, uno de los miembros imprescindibles dentro de ese grupo de representación, para hacer notar el desamparo del cine cubano. La disolución del colectivo pro ley, afirma el guionista, no solo “dejó sin interlocutor a los organismos que deben ocuparse del cine: ya no tienen forma efectiva, real, de relacionarse con los artistas del audiovisual”. Frente a este vacío la esperanza de celebrar la aprobación de un marco legal ha dado paso al más duro escepticismo, mientras la crisis del sistema del cine cubano se prolonga, quién sabe hasta cuándo, en tiempos en que la cultura nacional se ve asediada por nuevos modos coloniales (Arango, 2017).

Más allá de sus falencias, las políticas de fomento al cine constituyen una fórmula imperativa para salvaguardar las cinematografías latinoamericanas. Desconocer esta realidad implica condenar la imagen de un país, dejar a las fuerzas del mercado que nos arrebatan la posibilidad de representar en la gran pantalla esas miradas diversas de nuestra cotidianidad que por suerte —como se evidencia cada diciembre en el festival habanero— todavía movilizan a un público fiel al cine “*made in Cuba*”. 🇨🇺

Fresa y chocolate
(Tomás Gutiérrez Alea y
Juan Carlos Tabío, 1993).



Bibliografía

- ABREU, Y. (2014). La producción audiovisual cubana en la encrucijada: La reestructuración del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). *AACA digital*, (28). Recuperado de <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1003>
- ÁLVAREZ, E. (5 de enero de 2012). El árbol, el verbo, y el cine cubano [Entrada en blog]. Recuperado de <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2012/01/05/kiki-alvarez-el-arbol-el-verbo-y-el-cine-cubano/>
- ÁLVAREZ, E. (24 de abril de 2013). Carta abierta a los cineastas cubanos [Entrada en blog]. Recuperado de <http://molinatron.blogspot.com.es/2013/04/carta-abierta-los-cineastas-cubanos.html?zx=8ed60a9a1c780595>
- ARANGO, A. (18 de enero de 2016). Un gigantesco plató de bajo costo. *OnCuba*. Recuperado de <http://oncubamagazine.com/cultura/un-gigantesco-plato-de-bajo-costo/>
- ARANGO, A. (5 de mayo de 2017). ¿Adiós al G-20? o “¿Qué dios detrás de Dios...? *El cine es cortar* [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2017/05/05/adios-al-g20-o-dios-detras-de-dios/>
- ÁRDEVOL, E. (2013). Cultura digital y prácticas creativas. Tientos etnográficos en torno a la Cultura Libre. *IN3 Working Paper Series*, (13). Recuperado de <http://in3-working-paper-series.uoc.edu/in3/ca/index.php/in3-working-paper-series/article/download/n13-ardevol/1817-5657-2-PB.pdf>
- ARMAS Fonseca, P. y Gómez Chacón, C. (2014). Los medios deben repensarse de acuerdo a los tiempos actuales. *La Jiribilla*, (674). Recuperado de <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7426/los-medios-deben-repensarse-de-acuerdo-a-los-tiempos-actuales>
- BERTHIER, N. & Seguin, J. C. (Eds.). (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, España: Casa de Velázquez.
- BIANCHI, C. (2014). Los cines de barrio. Recuperado a partir de <http://www.cuba-contemporanea.com/specials/aquellos-viejos-cines-de-barrio>
- CASTAÑEDA, M. (20 de noviembre de 2015). La cinematografía cubana está representada con nueve largometrajes. *Granma*. Recuperado de <http://www.granma.cu/cultura/2015-11-20/la-cinematografia-cubana-esta-representada-con-nueve-largometrajes>
- CASTILLO, L. (2013). El cine cubano en tiempos de definiciones. En A. Pérez Padrón (Ed.), *Memorias del XVIII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica* (pp. 54–75). Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- CHÁVEZ, R. (2014). El ICAIC... en el río de Heráclito. *La Jiribilla*, (678). Recuperado de <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7517/opiniones>

- CORADO López, C. E. (2010). *Diagnóstico sobre las políticas de fomento a la industria cultural del cine en Latinoamérica* (Tesis de maestría). Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador.
- DEL RÍO, J. (2013). Los grises años setenta y las trampas del realismo (socialista). En A. Pérez Padrón (Ed.), *El cine, el crítico y el espectador que vino a cenar. Memorias del XVIII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica* (pp. 28–42). Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- FERNÁNDEZ, H. (2013). Crítica de cine e institucionalidad medial en Cuba: ¿Cómo cambiar las reglas del juego? *La Gaceta*, (4), 10–14.
- FONTICOPA Gener, O. (11 de mayo de 2016). Rápido y furioso, tras su carrera por La Habana. *Cubadebate. Contra el periodismo mediático*. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/noticias/2016/05/11/rapido-y-furioso-tras-su-carrera-por-la-habana-video-y-fotos/>
- g-20. (2013). Acta de nacimiento. *La Gaceta*, 16–17.
- g-20. (1 de junio de 2015). Declaración emitida por los cineastas cubanos. La Ley de cine a que aspiramos [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2015/06/01/declaracion-emitida-por-los-cineastas-cubanos/>
- GALDON Clavell, G. y De Vicente, J. L. (28 de octubre de 2016). Y la tecnología lo cambió todo. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477583214_738265.html
- GETINO, O. (coord.). (2012). *Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*. La Habana, Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Recuperado de <http://cinelatinoamericano.org/assets/docs/Cuaderno%207%20WEB.pdf>
- GONZÁLEZ, R. (2015). *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- GONZÁLEZ Rodríguez, S. (2016). *Participar a contracorriente: la herejía del g-20 en Cuba. Lo público no estatal y los actores sociales en función de la promulgación de una ley de cine*. (Tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, México.
- HERNÁNDEZ Morales, S. L. (2007). *Cine cubano: el camino de las coproducciones* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, España.
- IGLESIAS, M. (28 de mayo de 2015). Sin un fondo de fomento cinematográfico posiblemente La Habana se quede sin cines [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2015/05/28/sin-un-fondo-de-fomento-cinematografico-la-habana-posiblemente-se-queda-sin-cines/>

- IGLESIAS, M. (26 de junio de 2016). La insoportable levedad de la nueva ley de cine en Cuba [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2016/06/26/la-insoportable-levedad-de-la-nueva-ley-de-cine-en-cuba/>
- JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Ley no. 169 de creación del ICAIC (1959).
- LEYVA, A. I. (2014). En la génesis de la política cultural revolucionaria, el cine. *La Jiribilla*, (678). Recuperado de <http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7522/en-la-genesis-de-la-politica-cultural-revolucionaria-el-cine>
- OFICINA NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMACIÓN. (2015). *Anuario Estadístico de Cuba*. La Habana, Cuba: ONEI
- PAZ, S. (2015). “Nuestra lógica ha sido el diálogo, la negociación, la participación y la responsabilidad compartida”. *Cubapossible*. Recuperado a partir de <https://cubapossible.com/senel-paz-nuestra-logica-ha-sido-el-dialogo-la-negociacion-la-participacion-y-la-responsabilidad-compartida-2-aa5-aa2-aa4-3-aa2/>
- POLANCO, Y. (2010). Diálogo coral a medio siglo del surgimiento del ICAIC. *La Jiribilla*, (469). Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n469_05/469_15.html
- RADAKOVICH, R. (coord.). (2012). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. Uruguay: PRODIC-CSIC-FIC-UDELAR.
- RAMOS, J. (2013). Las paradojas del cine independiente en Cuba: entrevistas a Fernando Pérez, Dean Luis Reyes y Claudia Calviño. *Imagofagia*, (8). Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/439/377>
- REYES, D. L. (19 de mayo de 2016). Es la ideología, estúpido. *OnCuba*. Recuperado el 16 de diciembre de 2017, a partir de <http://oncubamagazine.com/cultura/es-la-ideologia-estupido/>
- RIVERO, M. (2 de mayo de 2014). Fernández Pérez: Nosotros queremos una Ley de cine. *Progreso semanal*. Recuperado de <http://progresosemanal.us/20140502/fernando-perez/>
- SÁNCHEZ Ruiz, E. (1991). Apuntes sobre una metodología histórico-estructural (Con énfasis en el análisis de medios de difusión). *Comunicación y Sociedad*, (10–11), 11–49.
- SANTANDER, P. (2014). Nuevas leyes de medios en Sudamérica: enfrentando políticamente la concentración mediática. *Convergencia*, 21(66), 13–37. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352014000300001&lng=es&tlng=es

Filmografía

- BRUGUÉS, A. (Director) y Iglesias, G., Herrera, I. & Calviño, C. (Productores). (2011). **Juan de los muertos**. Cuba-España: La Zanfoña Producciones, Producciones de la 5ta Avenida, ICAIC, Canal Sur, Televisión Española.
- CABRERA Infante, S. & Jiménez Leal, O. (Directores). (1961). **PM**. Cuba
- COLINA, E. (Director) y Segura, M. (Productora). (2003). **Entre ciclones**. Cuba: Audiovisuales ICAIC.
- DÍAZ Torres, D. (Director) y Hernández, H. (Productor). (1991). **Alicia en el pueblo de Maravillas**. Cuba: ICAIC.
- GUTIÉRREZ Alea, T. & Tabío, J.C. (Directores) y Mendoza, M. & Vives, C. (Productores). (1993). **Fresa y chocolate**. Cuba-España-México: ICAIC, IMCINE; Tabasco Films, TELEMADRID, SGAE.
- LECHUGA, C. (Director y Productor) y Calviño, C. (Productor). (2016). **Santa y Andrés**. Cuba-Colombia-Francia: Producciones de la 5ta Avenida, Igolai Producciones, Promenade Films.
- ROJAS, O. (Director) y Pérez, J. R. (Productor). (1989). **Papeles secundarios**. Cuba: ICAIC, Televisión Española S.A.
- SOLÁS, H. (Director) y Hernández, H. (Productor). (1982). **Cecilia**. Cuba: ICAIC, Impala S.A.

SUSADNY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (Cuba) es Maestra en Ciencias Sociales. Actualmente cursa el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Guadalajara. Dentro de sus intereses investigativos destacan las políticas cinematográficas, el papel del Estado y la participación de los actores sociales en la concreción de estos procesos legislativos. Su publicación más reciente es la ponencia “El Estado en escrutinio. Una mirada a través de las políticas cinematográficas de América Latina”, presentada en el Séptimo Foro Internacional de Análisis Cinematográfico. CONTACTO: susygr@gmail.com

Representaciones fílmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional

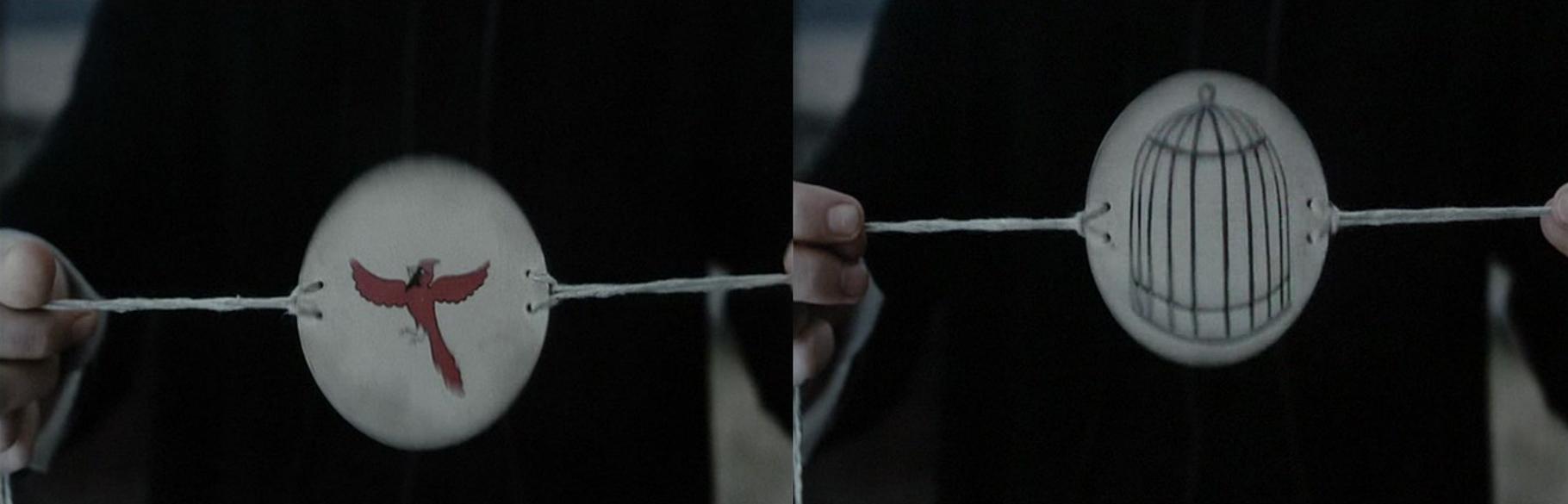
ROCÍO GONZÁLEZ
DE ARCE ARZAVE
*Universidad
Iberoamericana, México*

RESUMEN / El presente trabajo busca responder cómo se ha relacionado el cine con aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores a la invención del cinematógrafo. Para dar respuesta a esta pregunta se realizó el rastreo de la aparición de cámaras oscuras, espectáculos de sombras, linternas mágicas, panoramas, filoscopios, taumatropos, fenaquistoscopios, zoótropos, praxinoscopios, teatros ópticos y otros artefactos y espectáculos ópticos en 70 películas de distintos países producidas entre 1903 y 2017. Además se efectuó el microanálisis formal de secuencias de cinco casos de estudio para estudiar la función retórica y simbólica que desempeñan en estos filmes dichos aparatos y espectáculos. Los resultados obtenidos permiten concluir que las representaciones fílmicas de aparatos y espectáculos ópticos anteriores al cine se concentran principalmente en películas de ficción producidas en Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido e Italia; que dichas representaciones se intensifican a partir de los años sesenta del siglo pasado y se disparan en los años ochenta; que el cine se imagina a sí mismo más vinculado con espectáculos de sombras y linternas mágicas que con otros aparatos ópticos; y que las representaciones de estos artefactos y espectáculos tienen generalmente un carácter metaficcional que permite al cine reflexionar sobre su propia naturaleza y sus propias condiciones de posibilidad.

PALABRAS CLAVE / pre-cine, juguetes y espectáculos ópticos, microanálisis fílmico.

ABSTRACT / This paper seeks to answer how cinema has related itself to devices, toys and optical spectacles that preceded the invention of the cinematograph. To answer this question we tracked the appearance of dark cameras, shadow shows, magic lanterns, panoramas, flip books, thaumatropes, phenakistoscopes, zoetropes, praxinoscopes, optical theaters and other artifacts and optical spectacles in 70 films from different countries produced between 1903 and 2017. In addition to this, we carried out the formal microanalysis of sequences of five case studies in order to study the rhetorical and symbolic function that these devices and shows perform in these films. The results obtained allow us to conclude that the filmic representations of optical devices and shows that preceded cinema are mainly concentrated in fiction films produced in the United States, France, Germany, the United Kingdom and Italy; that this representations increase during the sixties and rise significantly as from the eighties; that cinema imagines itself more linked to shadow shows and magic lanterns than to other optical devices; and that the representations of these artifacts and shows generally have a metafictional character that allows cinema to reflect on its own nature and on its own conditions of possibility.

KEYWORDS / pre-cinema, optic toys and spectacles, filmic microanalysis.



INTRODUCCIÓN

*Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece.*

*Fragmento de **Primero Sueño**,
Sor Juana Inés de la Cruz, 1692*

Espectáculos de sombras, cámaras obscuras y lúcidas, mundos nuevos, linternas mágicas, panoramas, dioramas y cosmoramas, praxinoscopios, fenaquistiscopios, zoótropos, taumatropos, teatros ópticos, fantasmagorías, filoscopios, mutoscopios, cronofotografías y kinetoscopios son sólo algunos de los muchos aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores a la aparición del cine que han sido estudiados desde ámbitos disciplinarios tan diversos como la Física, la Filosofía, la Historia, la Sociología y la Cultura Visual.

En la mayoría de los casos, las investigaciones a este respecto se han concentrado en mapear la historia tecnológica de los aparatos y rastrear la morfología y metamorfosis de los espectáculos ópticos. Tal es el caso de los trabajos de Milner (1982); Liesegang (1986); Hecht (1993); Tosi (1993); Zotti Minici (1998); Mannoni (2000); Robinson, Herbert y Crangle (2001); Wade (2004); Enticknap (2005); Heard (2006) y Bottomore (2008).

En otros casos, los trabajos en esta línea de investigación se han ocupado de los modos y las transformaciones de los ritos de la visión popular en los siglos que precedieron a la invención del cine o del desarrollo iconográfico e iconológico del lenguaje visual desde la invención de la cámara oscura hasta la aparición del cinematógrafo. Ejemplos de estos estudios son los realizados por Millingham (1945), Frutos (1996), Bordini (2009); Oubiña (2009) y Brunetta, (2009), entre otros.

En cuanto a la historia en México de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine, las investigaciones son contadas y, sobre todo, tendientes a reconstruir la historia de su llegada a nuestro país y de su propagación por el territorio nacional. Entre los trabajos más sobresalientes se encuentran los de la Filmoteca UNAM, Instituto Nacional de Bellas Artes y Secretaría de Educación Pública (1982); Nieto Sotelo, Rodríguez y Miquel (2003); Leal, Flores y Barraza (2005) y Rodríguez (2009).

Una rápida revisión de los estudios hasta aquí mencionados revela que, hasta hace poco menos de dos décadas, la mayor parte de los investigadores definía a estos

artefactos, juguetes y espectáculos como “pre-cinematográficos” al considerarlos parte de una línea tecnológica progresiva que culminó en la invención del cine (El-Nouty, 1978; Hecht, 1993; Frutos, 1996 y Zotti Minici, 1998). En años recientes, sin embargo, esta postura historicista ha sido fuertemente cuestionada por quienes proponen el estudio de artefactos y espectáculos ópticos anteriores al cinematógrafo en sus propios términos y no como precursores del cine (Toulmin y Popple, 2005 y Bottomore, 2008). Rodríguez (2009, p. 18), por ejemplo, refiere que ya en el *Primer seminario sobre los antecedentes y orígenes del cinema*, celebrado en Girona en 1999, se concluyó que el término «precinema» “era ya obsoleto y carecía de sentido, en tanto que la *historia de la visualidad* anterior al cinematógrafo era mucho más amplia que sólo hechos que llevaron a su creación”.

Pero ¿qué tiene que decir el cine respecto de esta polémica? Considerando que ninguna de las investigaciones realizadas hasta el momento ha abordado este debate desde la perspectiva del análisis fílmico, resulta pertinente e innovador plantear la siguiente pregunta: ¿De qué manera se ha representado cinematográficamente aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine?

Dar respuesta a esta pregunta ofrece la posibilidad de acercarse desde otro enfoque a la manera en que el cine se ha relacionado con los artefactos y espectáculos ópticos que lo antecedieron; y permite, además, entender las funciones simbólicas y retóricas que las representaciones de dichos espectáculos y tecnologías desempeñan dentro de los filmes.

A manera de hipótesis explorativa es posible plantear que las representaciones fílmicas de juguetes, aparatos y espectáculos ópticos anteriores al cinematógrafo cumplen una función metaficcional, a través de la cual el cine reflexiona sobre sus propias condiciones de posibilidad en momentos de la historia en que las rupturas de paradigmas cinematográficos, las innovaciones técnicas y la aparición de nuevos medios audiovisuales de comunicación cuestionan la ontología del cine y sus posibilidades de subsistencia.

Si bien la comprobación o refutación de esta hipótesis no dirimirá la controversia historiográfica en torno a la relación del cine con juguetes y espectáculos ópticos que le precedieron, ni permitirá responder a preguntas de tipo ontológico como qué es el cine y qué son los aparatos y juguetes ópticos anteriores al cinematógrafo; sí permitirá acercarse al discurso que el cine ha construido sobre sí mismo en función de las tecnologías y espectáculos anteriores a su invención; es decir, permitirá aventurar una respuesta a la pregunta: ¿Qué es el cine para el cine?

CORPUS FÍLMICO Y METODOLOGÍA

Para contestar las preguntas planteadas por esta investigación se rastrearon en bases de datos y plataformas digitales (IMDb, FilmAffinity, YouTube, Vimeo) películas en las que aparecieran aparatos, juguetes o espectáculos ópticos anteriores a la invención del cinematógrafo. Se trabajó con un total de 70 películas, incluyendo cortos, medios y largometrajes¹ documentales y de ficción producidos en diferentes países y estrenados entre 1903 y 2017. Esta muestra se analizó estadísticamente en términos de países y años de producción, tipos de metraje y artefactos o espectáculos ópticos representados.

Puesto que la mayoría de las películas donde tienen presencia juguetes, aparatos y espectáculos ópticos son metrajes de ficción, se decidió estudiar más a detalle ese subgrupo de filmes. Así, un segundo proceso de selección, utilizando como criterio que aparatos y espectáculos aparecieran de forma reiterada en la película o que tuvieran un peso decisivo en la trama, permitió elegir cinco metrajes como casos de estudio: ***La linterna mágica*** (*La lanterne magique*, Georges Méliès, 1903), ***Carta de una desconocida*** (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948), ***El amigo americano*** (*Der amerikanische Freund*, Wim Wenders, 1977), ***No te mueras sin decirme adónde vas*** (Eliseo Subiela, 1995) y ***La leyenda del jinete sin cabeza*** (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999).

¹Consideramos cortometraje a toda película con una duración menor a los 30 minutos; un medimetraje a los filmes que duran entre 30 y 60 minutos, y a largometrajes a las películas que duran más de 60 minutos.

El estudio de la representación de artefactos y espectáculos ópticos en las películas arriba citadas se llevo a cabo aplicando el método que Zunzunegui (1996) ha denominado *microanálisis*. De acuerdo con la propuesta de este autor, es posible dividir un filme en “pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las cuales se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme de donde se extirpan” (p. 15).

Este método descansa en el principio de fractalidad de lectura que, de acuerdo con Zavala (2014, p. 153), permite “considerar a un texto como fragmentario, o bien que puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene”. Con base en este principio, la secuencia puede considerarse un fractal, en tanto que “elemento narrativo que, aun conservando su autonomía formal, reclama la pertenencia a una totalidad de la que es parte y a la cual representa metonímicamente” (Zavala, 2005b, p. 203). Es justo la representatividad metonímica de la secuencia, la que posibilita el análisis filmico situado entre “las miradas «cercana» y «distante»” que propone el microanálisis de Zunzunegui (1996) y que aplicamos en esta investigación².

Las secuencias elegidas para el microanálisis cinematográfico fueron justamente aquellas en que aparecen artefactos y espectáculos ópticos anteriores al cine. De este modo, fue posible analizar la representación filmica de linternas mágicas, panoramas móviles, zoótropos y taumatropos. Cada una de las secuencias seleccionadas se analizó formalmente en términos de los cinco componentes del discurso cinematográfico, esto es, imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración, tal como propone en su modelo Zavala (2003, pp. 42-47).

A partir de este análisis formal, se estudió la manera en que artefactos y espectáculos ópticos cumplen una función metaficcional³ en los filmes seleccionados, al evidenciar “en el interior de una ficción, los dispositivos que la hacen posible (...) mostrando

su proceso de producción como un conjunto de recursos técnicos y humanos” (Zavala, s.f.). Más específicamente, se analizó la manera en que aparatos, juguetes y espectáculos ópticos permiten “la intrusión del universo narrado en el universo” del espectador, haciendo del “acto de ver o crear cine” el tema de la película (Zavala, s.f., pp. 1-2). Esta tematización corresponde a un tipo específico de metaficción que se conoce como metalepsis (Zavala, s.f.).

RESULTADOS

Artefactos y espectáculos ópticos anteriores al cine en números

De las 70 películas en que se detectó la presencia de artefactos y espectáculos ópticos anteriores a la invención del cine (ver TABLA 1), el 70% corresponde a metrajes producidos por un sólo país y el 30% a coproducciones de varios países. En total, son 23 las naciones involucradas en la producción de estas películas, y cinco las que acumulan el mayor número de producciones: Estados Unidos (27), Francia (14), Alemania / Alemania del Oeste (9), Italia (8) y Reino Unido (8). [GRÁFICA A]

Llama poderosamente la atención que los primeros cinco países sean precisamente aquellos que han reclamado históricamente la paternidad del cine al considerar que efectuaron o contribuyeron a su invención: Estados Unidos con el Mutoscopio de Herman Casler, el Fantascopio de Charles Francis Jenkins, el Vitascopio del mismo Jenkins y de Thomas Armat y el Kinetoscopio de Thomas Alva Edison; Francia con el Teatro Óptico de Charles-Émile Reynaud, la cámara-proyector de un lente de Louis Le Prince, el Fonoscopio de Georges Demeny, el Fototaquígrafo de Raoul Grimoin-Sanson y el cinematógrafo de los hermanos Lumière; Alemania con el Bioscopio de los hermanos Skladanosky; Reino Unido con el Zoopraxiscopio de Eadweard Muybridge, el Biofantoscopio de William Friese-Greene y John Arthur Roebuck Rudge y el Teatrógrafo de Robert W. Paul e Italia con el Kinetógrafo de Filoteo Alberini (Sadoul, 2007, pp. 5-15).

² Sobre miradas cercanas y distantes, ver Brisset (2011, p. 155).

³ Con base en las propuestas de Linda Hutcheon, Zavala (2007) define la metaficción como una “narrativa auto-consciente y auto-referencial”.

Estos resultados plantean nuevas preguntas: ¿Es posible que la abundancia de películas norteamericanas, francesas, alemanas, inglesas e italianas en el *corpus* tenga alguna relación con la arraigada tradición de experimentación tecnológica en el campo de artefactos y espectáculos visuales anteriores al cine que cada uno de estos países posee? ¿Son estos resultados indicativos de que las cinematografías de estos cinco países son de algún modo más auto-reflexivas y auto-conscientes que otras cinematografías del mundo? ¿o bien los resultados reflejan simplemente un sesgo en el muestreo, producto de las complejas dinámicas mundiales de distribución del cine que nos impiden el acceso a las cinematografías de ciertos países?

Por otro lado, se detectó que, si bien prácticamente desde los inicios del cine, las películas han incluido en pantalla aparatos o espectáculos ópticos anteriores al cinematógrafo; este fenómeno se hizo más frecuente a partir de la segunda mitad de los años sesenta del siglo pasado, se disparó definitivamente a inicios de los años ochenta y mantiene actualmente una tendencia ascendente (GRÁFICA B).

En los 16 años transcurridos entre 1964 y 1979 se produjeron sólo tres películas menos que en los 70 años anteriores a 1964. Este incremento en la producción de películas en que aparecen artefactos y espectáculos ópticos parece coincidir con el fin del cine clásico y el inicio del cine moderno, que algunos autores ubican alrededor del año de 1960 (Bordwell, Staiger y Thompson, 1985). El segundo y más marcado incremento en la aparición filmica de aparatos y espectáculos ópticos se presenta a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, y es coincidente con la irrupción del cine posmoderno (Zavala, 2005a).

Pero, ¿que sugieren estas concurrencias? De acuerdo con Zavala, “la metaficción es un rasgo de modernidad y posmodernidad estética”, por lo que los resultados arriba descritos parecerían apoyar la idea de que la aparición cinematográfica de artefactos y espectáculos ópticos anteriores al cine constituye un recurso metaficcional que es característico de los filmes auto-reflexivos y auto-referenciales modernos y posmodernos.

La revisión de las películas del *corpus* permitió identificar más de 20 aparatos, juguetes o espectáculos ópticos que antecedieron al cine. Como se muestra en la GRÁFICA C, el teatro de sombras y la linterna mágica constituyen los espectáculos visuales más ampliamente representados, al aparecer en 19 filmes cada uno. Al teatro de sombras y la linterna mágica siguen el zoótropo, la cámara oscura y la cronofotografía con nueve, ocho y ocho apariciones, respectivamente. La cámara lúcida y el Kinetoscopio son los artefactos ópticos con menor presencia filmica en el *corpus*. Es posible que estos resultados sugieran que el cine se imagina a sí mismo más íntimamente vinculado a los espectáculos de sombras y de linterna mágica que a otros artefactos y espectáculos visuales.

Por su parte, la GRÁFICA D muestra la aparición cronológica por año de los diferentes aparatos, juguetes y espectáculos ópticos registrados en la películas estudiadas. Como se muestra en esta gráfica, durante el periodo del cine clásico hacen su aparición en la pantalla cinematográfica siete artefactos o espectáculos visuales anteriores al cine en el siguiente orden: linterna mágica, espectáculo de sombras, cronofotografía, cámara oscura, panorama, mundo nuevo y zoótropo. Estos son básicamente los artefactos y espectáculos que continúan apareciendo, aunque con una mayor frecuencia, durante el periodo de cine moderno comprendido entre los años sesenta y finales de los setenta del siglo pasado. Pareciera que artefactos y espectáculos visuales comenzaron a utilizarse como un recurso del cine moderno para romper con el efecto de transparencia del cine clásico, pues resultan una estrategia efectiva para evidenciar las tecnologías y principios que hacen posible el cine.

Finalmente, llama la atención la gran diversificación de artefactos y espectáculos que se da a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta [GRÁFICA D]. Este auge coincide con la aparición en cartelera de una buena cantidad de películas metaficcionales *La vela encantada* (*La vela incantata*, Gianfranco Mingozzi, 1982), *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1985), *La rosa púrpura del*

Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), **Cinema Paradiso** (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988) y **Splendor** (Ettore Scola, 1989) cuya preocupación subtextual era la de la posible desaparición del cine ante la llegada de los formatos caseros de video que ocasionaron el alejamiento de los espectadores de las salas de cine y el cierre de éstas. Cabe, entonces, preguntar: ¿Es posible pensar que el auge en la aparición fílmica de artefactos y espectáculos ópticos anteriores al cine que comienza en los ochentas constituyera también una forma nostálgica de manifestar preocupación por la que se consideraba podía ser la “muerte” del cine?

Ahora bien, el 64% de las películas que integran el *corpus* son largometrajes de ficción y el 17%, cortometrajes de ficción. Sumando los medimetrajes ficcionales (2%), tenemos que las películas de ficción representan más del 80% de todos los filmes del *corpus*. El porcentaje restante (15%) está integrado por películas documentales: largometrajes (7%), cortometrajes (6%) y medimetrajes (4%). [GRÁFICA E]

El que la mayor parte de las películas rastreadas fueran ficciones determinó que el análisis de la función simbólica y retórica que desempeña la aparición fílmica de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos se hiciera a partir de la selección de cinco películas de ficción que se tomaron como estudios de caso.

ESTUDIOS DE CASO

1) **La linterna mágica** (George Méliès, 1903) [0:00:00,00 --- 0:02:20,00; fragmento inicial] [FIGURA 1]

En una juguetería, un par de payasos arma una linterna mágica. Tras encender la lámpara de aceite que han colocado en su interior, comienzan a proyectar imágenes sobre una pared. Las imágenes no son, sin embargo, las características de un espectáculo de linterna mágica, sino propiamente imágenes cinematográficas.

De acuerdo con Brunetta (2009, pp. 463-469), después de su invención y “por al menos una decena de años, el cine

recorre y utiliza las mismas rutas y se mezcla y se confunde en las ferias y en los parques de diversiones con los espectáculos ópticos o de circo”, pues “a los ojos de la gente no era más que una variante del mareorama, del fonorama, del teatroscoPIO, del estereorama y de otras innumerables magias luminosas conocidas que se agolparon en el escenario del espectáculo popular en los decenios precedentes”.

Precisamente en este metraje de Méliès de 1903, encontramos una representación en que linterna mágica y cinematógrafo se mezclan, se funden. La linterna mágica no aparece como un aparato pre-cinematográfico, sino como cine en sí mismo. La frontera entre una proyección de linterna mágica y una de cine se desdibuja.

La reflexión metafictional, ya de por sí presente en el metraje a través de la tematización del acto de proyectar y ver una película (metalepsis), se amplía por una puesta en abismo: los payasos ven en la película proyectada su propia imagen. Más aún, la linterna mágica-cinematógrafo es armada como una caja de trucos de mago de cuyo interior emergen bailarines, lo que apunta a una reflexión sobre la naturaleza mágica del cine y sobre la realidad de la imagen que produce.

2) **Carta de una desconocida** (Max Ophüls, 1948) [0:40:40,00– 0:46:16, 00; secuencia del panorama móvil] [FIGURA 2]

La joven Lisa Berndle (Joan Fontaine) que ha estado secretamente enamorada durante años del pianista famoso y mujeriego Stefan Brand (Louis Jourdan), tiene finalmente la posibilidad de salir con él. Durante un paseo, asisten a una feria de atracciones. La secuencia los muestra sentados uno frente al otro en un “camarote”. Ella le narra los viajes de su juventud, mientras por la ventana se ve pasar un paisaje pintado de la ciudad de Venecia. Cuando el movimiento cesa, Stefan sale del “camarote” y se revela al espectador que la pareja no se encontraba en realidad en un tren, sino en la



FIGURA 1. *La linterna mágica* (George Méliès, 1903) [0:00:00,00 --- 0:02:20,00; fragmento inicial].



FIGURA 2. *Carta de una desconocida* (Max Ophüls, 1948) [0:40:40,00– 0:46:16, 00; secuencia del panorama móvil].



FIGURA 3. *El amigo americano* (Wim Wenders, 1977) [0:38:45,00 - 0:39:42,00; secuencia del zóotrope].



FIGURA 4. *No te mueras sin decirme adónde vas* (Eliseo Subiela, 1995) [0:01:37,00 - 0:02:37 y 1:55:49,00 - 1:56:24,00; secuencias del zoótropo].

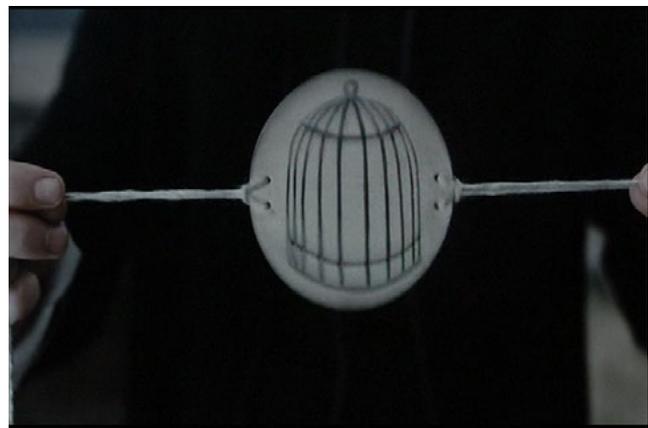
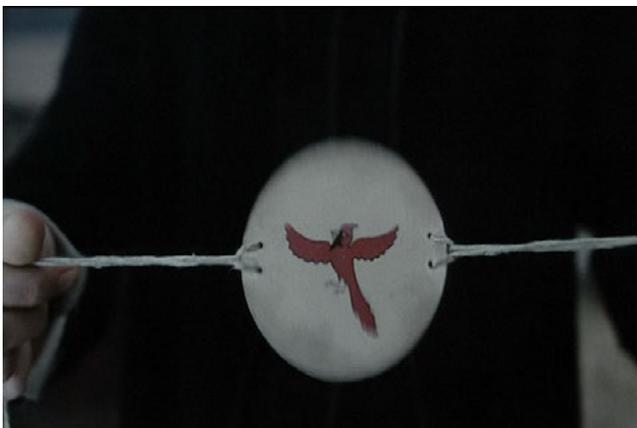


FIGURA 5. *La leyenda del jinete sin cabeza* (Tim Burton, 1999) [0:35:31,00 - 0:36:25,000; secuencia del taumatropo].

cabina de un panorama móvil. De acuerdo con Brunetta (2009, p. 390), en los panoramas de este tipo “el espectador, asistía al despliegue del paisaje, mediante un complicado sistema de rodillos y goznes que enrollaban y desenrollaban las telas delante de sus ojos, como si se encontrase en un tren, un barco u otro medio de locomoción”.

Cuando el pianista regresa a la cabina, la muchacha le revela, mientras por la ventana se ve pasar un paisaje pintado de Suiza, que en realidad nunca ha viajado, que todos sus viajes han sido imaginarios. Lo ficticio del viaje en tren refuerza lo ficticio de la historia de la joven. Pero no sólo eso. El recurso metaficcional que tematiza el acto de narrar y el de la hiperleptis que revela el marco tecnológico que hace posible el espectáculo, develan la construcción que implica toda ficción, incluida la de la propia película. Es en este sentido que el panorama móvil se constituye en esta secuencia en una reflexión del cine mismo. Más aún, este recurso metaficcional tiene un peso narrativo, pues a manera de intriga de predestinación, apuntan a lo ficticio del enamoramiento de Stefan y anuncian la imposibilidad de la relación amorosa entre él y la joven.

3) ***El amigo americano*** (Wim Wenders, 1977) [0:38:45,00 - 0:39:42,00; secuencia del zoótropo] [FIGURA 3]

Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz), un enfermo terminal que desea dejar al morir algo de dinero a su esposa Marianne (Lisa Kreuzer) y a su pequeño hijo, es manipulado por un norteamericano para convertirse en un asesino a sueldo. La secuencia de estudio muestra al hijo de Jonathan y a otro niño jugando con un zoótropo, mientras la esposa habla por teléfono con el médico que lleva el caso. La cámara se detiene para mostrar detalladamente la animación del zoótropo: un hombre que, como en un acto circense, brinca una y otra vez a través de un aro sostenido por otro sujeto. La animación del zoótropo es sin duda una síntesis metafórica de la situación del hombre desahuciado del film, quien tras caer en la

trampa del amigo americano, se ve forzado a cometer una serie de homicidios.

El zoótropo y la película narran la misma historia. Cine y zoótropo se funden en un recurso metaficcional que tematiza el acto de ver lo que ocurre en la película que estamos viendo (metaleptis). El recurso se subraya cuando los niños ponen en movimiento el zoótropo y discuten si la animación debe verse desde fuera o desde dentro del aparato, lo que termina siendo una reflexión sobre la posición consciente o inconsciente del espectador ante el film. La presencia reiterada a lo largo de la película de linternas mágicas, cámaras cinematográficas, cajas estereoscópicas e ilusiones ópticas, refuerzan el sentido autoreflexivo de la película sugerido por la secuencia del zoótropo.

4) ***No te mueras sin decirme adónde vas*** (Eliseo Subiela, 1995) [0:01:37,00 - 0:02:37 y 1:55:49,00 - 1:56:24,00; secuencias del zoótropo] [FIGURA 4]

La película narra la historia de Leopoldo (Darío Grandinetti), quien es la reencarnación del ingeniero William Kennedy Dickson, colaborador de Thomas Alva Edison en el proyecto que diera como resultado el Kinetoscopio. Las primeras secuencias muestran a Dickson obsesionado con la invención del posible aparato, al que describe como un “preservador de sueños que permitirá vencer la muerte”.

La secuencia analizada muestra a Dickson después del entierro de su esposa, sentado en un sillón y haciendo funcionar un zoótropo en el que se ve una figura que hace malabares. En un plano del rostro de Dickson se observa su ojo siendo intermitentemente iluminado mientras el zoótropo gira. Como en el caso de ***El amigo americano***, se tematiza el acto de ver, y lo que se ve corresponde a la síntesis metafórica de la historia narrada por la película. El giro continuo que anima la figura del zoótropo, también conocido como “rueda de la vida”, se corresponde con la premisa central de la película, esto es, el continuo regresar de los personajes a

la vida, la derrota de la muerte, la reencarnación. Zoótrofo y película narran la misma historia.

La estructura narrativa de la película es también cíclica, la secuencia inicial de Dickson con el zoótrofo tiene eco en la secuencia final, en la que la esposa de Dickson que ha reencarnado como su propia hija, hace girar un zoótrofo que muestra a una figura haciendo malabares. De hecho, la ubicación de la secuencia analizada entre la secuencia en que Dickson habla del Kinetoscopio y la secuencia que muestra a Leopoldo, reencarnación de Dickson, operando un proyector de 35 mm en un cine en Buenos Aires, permite llevar la alegoría de la reencarnación aún más lejos: no sólo los personajes de la película reencarnan en cuerpos distintos a través del tiempo, sino que una especie de “esencia” del cine se materializa en artefactos *ópticos distintos* a lo largo de la historia: el cine no es otra cosa que la reencarnación del zoótrofo y del kinetoscopio y reencarnará en otra forma.

5) ***La leyenda del jinete sin cabeza*** (Tim Burton, 1999) [0:35:31,00 - 0:36:25,000; secuencia del taumatropo] [FIGURA 5]

El agente Ichabod Crane (Johnny Depp) de la policía neoyorkina es asignado para resolver una serie de homicidios ocurridos en la localidad de Sleepy Hollow. Aunque todos creen en el carácter sobrenatural de los homicidios, Ichabod está convencido de que los crímenes tienen una explicación racional, que el asesino es de carne y hueso y que puede descubrirse utilizando técnicas científicas.

La secuencia muestra al agente policíaco explicando a Katrina (Christina Ricci), quien cree en el poder de la magia y los hechizos, el funcionamiento de un taumatropo. En cuadro se presenta un disco con la imagen impresa de un ave en una de sus caras, y en su reverso, la imagen de una jaula. Cuando Ichabod hace girar rápidamente el disco ante la cámara, el ave aparenta estar enjaulada. Katrina piensa que se trata de magia, pero Ichabod explica el fenómeno como ciencia óptica y agrega: “Dos imágenes separadas se convierten en

una al girar. Es verdad, pero la verdad no siempre es lo que aparenta”.

De acuerdo con Gunning (2012, p. 513), el taumatropo “muestra algo virtual más que tangible”; tal como ocurre con el cine que produce la ilusión de movimiento a partir de 24 cuadros por segundo. Por su parte, Oubiña (2009, p. 46) plantea que al mismo tiempo que estos juguetes producen la ilusión óptica, ésta queda a la vista y permite ser analizada. Así pues, incorporar en la película la secuencia del taumatropo permite evidenciar el funcionamiento del propio filme, pues opera como un recurso metaficcional que en vez de ocultar el mecanismo que hace posible la ilusión, la evidencia. El juguete óptico encierra, además, lo que podría ser la frase hermenéutica del filme y una reflexión sobre el cine mismo: “*es verdad, pero la verdad no es lo que aparenta*”. La resolución del enigma narrativo de la película va justo en este sentido. La asesina es en efecto de carne y hueso, pero es también una bruja que mediante poderes sobrenaturales controla al Jinete sin Cabeza para que éste perpetre los asesinatos. En la resolución del enigma confluyen, pues, el pensamiento mágico y el racional. Como el taumatropo, el cine es ilusión y realidad, magia y ciencia al mismo tiempo.

Finalmente, la aparición reiterada a lo largo del film de otros aparatos ópticos como lentes, catalejos, lupas, microscopios y linternas de siluetas reafirma la naturaleza auto-reflexiva de las tecnologías ópticas que aparecen en la película.

CONCLUSIONES

Las películas en que aparecen aparatos, juguetes o espectáculos anteriores al cine son en su mayoría largometrajes de ficción producidos principalmente en cinco países: Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido e Italia. La aparición filmica de estos artefactos y espectáculos se intensificó a partir de los años sesenta del siglo pasado, coincidiendo con la irrupción del cine moderno, y se disparó significativa-

mente a mediados de los años ochenta con el auge del cine posmoderno. Los espectáculos ópticos más representados en las películas estudiadas son los de sombras y los de linterna mágica.

El análisis estadístico del *corpus* permite aventurar algunas ideas sobre las razones por las que las producciones revisadas se concentran en ciertos países, periodos, artefactos y espectáculos ópticos; mientras que el análisis de secuencias posibilita sacar algunas conclusiones sobre la función retórica y simbólica que desempeñan dichos aparatos y espectáculos en los filmes.

Por ejemplo, es posible concluir que, al menos en las secuencias analizadas, la representación filmica de artefactos y espectáculos ópticos anteriores al cine tiene generalmente un carácter metaficcional -auto-consciente y auto-referencial-, que permite al cine reflexionar sobre su propia naturaleza, la de las imágenes que produce, sus propias condiciones de posibilidad y el lugar que el espectador ocupa ante el filme. Es decir, que las tecnologías y los espectáculos ópticos previos al cine, muchas veces definidos en las investigaciones históricas que se ocupan del tema como “pre-cinematográficos”, se representan en la pantalla filmica como si se trataran de cine en sí mismos y no tanto como sus precursores. Así, ante la pregunta sobre qué es el cine para el cine, los resultados de este análisis permiten concluir que los aparatos, juguetes y espectáculos ópticos son para el cine esencialmente cine. El análisis devela, pues, una especie de discurso esencialista del cine sobre sí mismo, discurso que deberá ser estudiado con mayor profundidad.

Por otra parte, es posible decir que la aparición filmica de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cinematógrafo ha jugado un papel de reivindicación histórica en el debate filmico sobre el país de origen del cine, por lo que son las cinematografías de los países que han reclamado la invención del cine las que tienen un mayor número de filmes en que aparecen estos aparatos y espectáculos. En este sentido, las cinematografías de dichos países podrían considerarse más

auto-reflexivas en términos de sus orígenes y de sus relaciones con aparatos y espectáculos anteriores al cine.

El aumento, durante la década de los años sesenta, de la frecuencia de aparición en pantalla grande de aparatos y espectáculos ópticos podría estar vinculado al cambio de paradigma que significó la ruptura del cine moderno con el cine clásico. Este cambio de paradigma, caracterizado entre otras cosas, por la ruptura con la transparencia narrativa del cine clásico, utilizó como una de sus estrategias de extrañamiento narrativo la representación metaficcional de espectáculos y aparatos ópticos previos al cine.

El gran despunte en los años ochenta de la presencia filmica de estos aparatos y espectáculos ópticos podría considerarse como una de las estrategias auto-reflexivas a las que recurre el cine posmoderno como respuesta a la grave crisis que enfrentaba en aquellos momentos el cine ante la llegada de los formatos caseros de video que ocasionaron que los espectadores abandonaran las salas cinematográficas.

Finalmente, es importante resaltar que el alcance de este trabajo se limita a la revisión de sólo 70 películas, al análisis de secuencias de cinco películas y al estudio de la representación cinematográfica de sólo cuatro tecnologías ópticas anteriores al cine. Para alcanzar conclusiones más generales sobre la representación cinematográfica de tales artefactos y espectáculos ópticos se requiere ampliar el *corpus* de películas y realizar el análisis de todas las secuencias de interés en dichos metrajés en investigaciones ulteriores que busquen responder a la pregunta: ¿Qué es el cine para el cine? 🍿

Bibliografía

- AMADOR, M. L. y Ayala Blanco, J. (2011). *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*. México: CUEC.
- BORDINI, S. (2009). *Storia del Panorama. La visione totale della pittura nel XIX secolo*. Roma, Italia: Nuova Cultura.
- BORDWELL, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Nueva York, EE.UU.: Columbia University Press.
- BOTTOMORE, S. (2008). Entertainment Media Before Cinema. *Reviews. Early Popular Visual Culture*, 6(1), 92–96.
- BRISSET, D. E. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- BRUNETTA, G. P. (2009). *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla Luce dei Lumière*. Venecia, Italia: Marsilio.
- DE LA CRUZ, S. J. I. (1951). *Primero Sueño*. México: UNAM.
- EL-NOUTY, H. (1978). *Theâtre et pré-cinéma: essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*. París, Francia: Nizet.
- ENTICKNAP, L. (2005). *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*. Londres, Inglaterra: Wallflower Press.
- FILMOTECA UNAM, Instituto Nacional de Bellas Artes y Secretaría de Educación Pública. (1982). *Orígenes del cinematógrafo*. México: Filmoteca UNAM
- FRUTOS, F. J. (1996). *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid, España: Junta de Castilla y León.
- GUNNING, T. (2012). Excavating a New Technology of the Image in the Victorian Era. *Victorian Studies*, 54(3), 496–515.
- HEARD, M. (2006). *Phantasmagoria: The Secret Life of the Magic Lantern*. Hastings, Inglaterra: The Projection Box.
- HECHT, H. (1993). *Pre-cinema History: An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*. Londres, Inglaterra: Bowker-Saur
- LEAL, J. F., Flores, C. A. y Barraza, E. (2005). *Anales del cine en México, 1895-1911. 1895: El cine antes del cine*. México: Juan Pablos Editor.
- LIESEGANG, F. P. (1986). *Dates and Sources: A Contribution to the History of the Art of Projection and to Cinematography*. Londres, Inglaterra: Magic Lantern Society of Great Britain.
- MANNONI, L. (2000). *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema*. Exeter, Inglaterra: University of Exeter Press.
- MILLINGHAM, F. (1945). *Por qué nació el cine*. Buenos Aires, Argentina: Nova.
- MILNER, M. (1982). *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. París, Francia: Presses Universitaires de France.

- NIETO Sotelo, J., Rodríguez, J. A. y Miquel, A. (2003). *La linterna mágica en México*. Cuernavaca, México: UAEM.
- OUBIÑA, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y cine digital*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- ROBINSON, D., Herbert, S. y Crangle, R. (2001). *Encyclopedia of the Magic Lantern*. Londres, Inglaterra: The Magic Lantern Society of Great Britain.
- RODRÍGUEZ, J. A. (2009). *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*. México: INAH.
- SADOUL, G. (2007). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.
- TOSI, V. (1993). *El cine antes de Lumière. Los orígenes de la cinematografía científica*. México: UNAM.
- TOULMIN, V. y Popple, S. (Eds.). (2005). *Visual Delights Two: Exhibition and Reception*. Eastleigh, Inglaterra: John Libbey Eurotext.
- WADE, N. J. (2004). Philosophical Instruments and Toys: Optical Devices Extending the Art of Seeing. *Journal of the History of the Neurosciences*, 13(1), 102–124.
- ZAVALA, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- ZAVALA, L. (2005a). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y Palabra*, 10(46), 1–12.
- ZAVALA, L. (2005b). *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- ZAVALA, L. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: UACM.
- ZAVALA, L. (2014). *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*. Toluca de Lerdo, México: Fondo Editorial Estado de México.
- ZAVALA, L. (En prensa). *El extraño caso de la metalepsis: Una aproximación tipológica*.
- ZOTTI Minici, C. A. (1998). *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVIII e XVIII secolo*. Bolonia, Italia: CLUEB.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona, España: Paidós.

Filmografía

- ALLEN, W. (Director) y Greenhut, J. (Productor). (1985). ***La rosa púrpura del Cairo*** [*The Purple Rose of Cairo*]. EE.UU.: Jack Rollins y Charles H. Joffe Productions y Orion Pictures.
- BURTON, T. (Director) y Rudin, S. & Schroeder, A. (Productores). (1999). ***La leyenda del jinete sin cabeza*** [*Sleepy Hollow*]. Alemania & EE.UU.: Paramount Pictures,

- Mandalay Pictures, American Zoetrope, Karol Film Productions, Dieter Geissler Filmproduktion (sin crédito) y Tim Burton Productions (sin crédito).
- DE LA RIVA, J. A. (Director y Productor) y López, H. (Productor). (1985). **Vidas errantes**. México: Conacite Uno y Juan Antonio de la Riva y Asociados.
- MÉLIÈS, G. (Director y Productor). (1903). **La linterna mágica** [*La lanterne magique*]. Francia: Star Films.
- MINGOZZI, G. (Director) y Landricina, C. (Productor Ejecutivo). (1982). **La vela encantada** [*La vela incantata*]. Italia: RAI Radiotelevisiones Italiana y Antea Cinematografica.
- OPHÜLS, M. (Director) y Dozier, W. (Productor). (1948). **Carta de una desconocida** [*Letter from an Unknown Woman*]. EE.UU.: Rampart Productions.
- SCOLA, E. (Director) y Ricceri (Diseñador de producción). (1989). **Splendor**. Italia y Francia: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Studio El, Gaumont, Gaumont Production, La Générale d'Images y RAI Radiotelevisiones Italiana.
- SUBIELA, E. (Director) y Rocca, J. (Productor). (1995). **No te mueras sin decirme adónde vas**. Argentina: Artear y Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- TORNATORE, G. (Director) y Cristaldi, F. & Romagnoli, G. (Productores). (1988). **Cinema Paradiso** [*Nuovo Cinema Paradiso*]. Italia y Francia: Cristaldifilm, RAI 3, TF1 Films Production y Forum Picture.
- WENDERS, W. (Director y Productor). (1977). **El amigo americano** [*Der amerikanische Freund*]. Alemania del Este y Francia: Bravaría Films, Filmverlag der Autoren, Les Films du Losange, Road Movies Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wender Productions y Win Wenders Stiftung.

ROCÍO GONZÁLEZ DE ARCE ARZAVE (México) es analista de cine y gestora cultural. Cursa actualmente la maestría en Estudios en Arte en la Universidad Iberoamericana en la línea de Imaginarios, Cultura Visual y Estética. Está diplomada en Historia del Cine y en Teoría y Análisis Cinematográfico. Es Secretaria General de la Red Enlace Cineclubista, asociación civil dedicada a la difusión y gestión cultural en materia de cine, y es miembro de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE) y del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico (CITACINE) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. CONTACTO: chioglezarce@hotmail.com

TABLA 1. Corpus filmico: películas en que aparecen aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine consideradas en este trabajo.

Núm.	Título en español	Título original	País	Director(es)	Año de exhibición	Fecha de estreno en México	Corto / medio / largometraje documental o de ficción	Aparato / juguete / espectáculo óptico que aparece
1	<i>Ace Ventura 2, un loco en África</i>	<i>Ace Ventura: When Nature Calls</i>	Estados Unidos	Steve Oedekerk	1995	ND	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
2	<i>Adictos al amor</i>	<i>Addicted to love</i>	Estados Unidos	Griffin Dunne	1997	5 de septiembre 1997	Largometraje de ficción	Cámara oscura
3	<i>Andréi Rublev</i>	<i>Andrey Rublev</i>	Unión Soviética	Andrei Tarkovsky	1966	25 de agosto de 1978	Largometraje de ficción	Cámara oscura
4	<i>Antes de la revolución</i>	<i>Prima della rivoluzioni</i>	Italia	Bernardo Bertolucci	1964	No estrenada en México	Largometraje de ficción	Cámara oscura
5	<i>Austin Powers in Goldmember</i>	<i>Austin Powers en Goldmember</i>	Estados Unidos	Jay Roach	2002	20 septiembre de 2002	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
6	<i>Austin Powers: El espía seductor</i>	<i>Austin Powers: The Spy Who Shagged Me</i>	Estados Unidos	Jay Roach	1999	ND	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
7	<i>Aventura al centro de la tierra</i>	<i>Aventura al centro de la tierra</i>	México	Alfredo B. Crevenna	1965	2 de septiembre de 1965	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
8	<i>Cámara oscura</i>	<i>Camera Obscura</i>	Italia	Stefano Arduino	1997	No estrenada en México	Cortometraje de ficción	Cámara oscura
9	<i>Camaradas</i>	<i>Comrades</i>	Reino Unido	Bill Douglas	1986	No estrenada en México	Largometraje de ficción	Diorama / panorama / espectáculo de sombras / taumatropo / linterna mágica / otros
10	<i>Carta de una desconocida</i>	<i>Letter from an Unknown Woman</i>	Estados Unidos	Max Ophüls	1948	16 de julio de 1948	Largometraje de ficción	Panorama móvil
11	<i>Cien niños esperando un tren</i>	<i>Cien niños esperando un tren</i>	Chile / Reino Unido	Ignacio Agüero	1988	No estrenada en México	Mediometrage documental	Zoótopo / taumatropo / mutoscopio / kinetoscopio
12	<i>Ciudadano Kane</i>	<i>Citizen Kane</i>	Estados Unidos	Orson Welles	1941	6 de junio de 1941	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras

Núm.	Título en español	Título original	País	Director(es)	Año de exhibición	Fecha de estreno en México	Corto / medio / largometraje documental o de ficción	Aparato / juguete / espectáculo óptico que aparece
13	<i>Dora y la linterna mágica</i>	<i>Dora et la lanterne magique</i>	Francia	Pascal Kané	1978	No estrenada en México	Largometraje de ficción	Linterna mágica
14	<i>Drácula</i>	<i>Dracula</i>	Estados Unidos	Francis Ford Coppola	1992	15 de enero de 1993	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
15	<i>Dúo</i>	<i>Pas de deux</i>	Estados Unidos	Norman McLaren	1968	No estrenado en México	Cortometraje documental	Cronofotografía
16	<i>Eadweard</i>	<i>Eadweard</i>	Canadá	Kyle Rideout	2015	15 de octubre de 2015	Largometraje de ficción	Cronofotografía
17	<i>El amigo americano</i>	<i>Der amerikanische Freund</i>	Alemania del Oeste / Francia	Wim Wenders	1977	4 de marzo de 1978	Largometraje de ficción	Zoótropo/ caja estereoscópica
18	<i>El año que vivimos en peligro</i>	<i>The Year of Living Dangerously</i>	Australia / Alemania	Peter Weir	1982	24 de noviembre de 1983	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
19	<i>El conformista</i>	<i>Il conformista</i>	Italia / Francia / Alemania del Oeste	Bernardo Bertolucci	1970	7 de octubre de 1971	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
20	<i>El conjuro 2</i>	<i>The Conjuring 2</i>	Canadá / Estados Unidos	James Wan	2016	9 de junio de 2016	Largometraje de ficción	Zoótropo
21	<i>El filme antes del filme: ¿qué ocurre realmente entre las imágenes?</i>	<i>Was geschah wirklich zwischen den Bildern?</i>	Alemania del Oeste	Werner Nekes	1986	No estrenada en México	Largometraje documental	Caleidoscopio / Filoscopio / taumatro / praxinoscopio / zoótropo / fenaquistiscopio / linterna mágica / cámara oscura / espectáculo de sombras / mundo nuevo / diorama / panorama / caja estereoscópica / otros

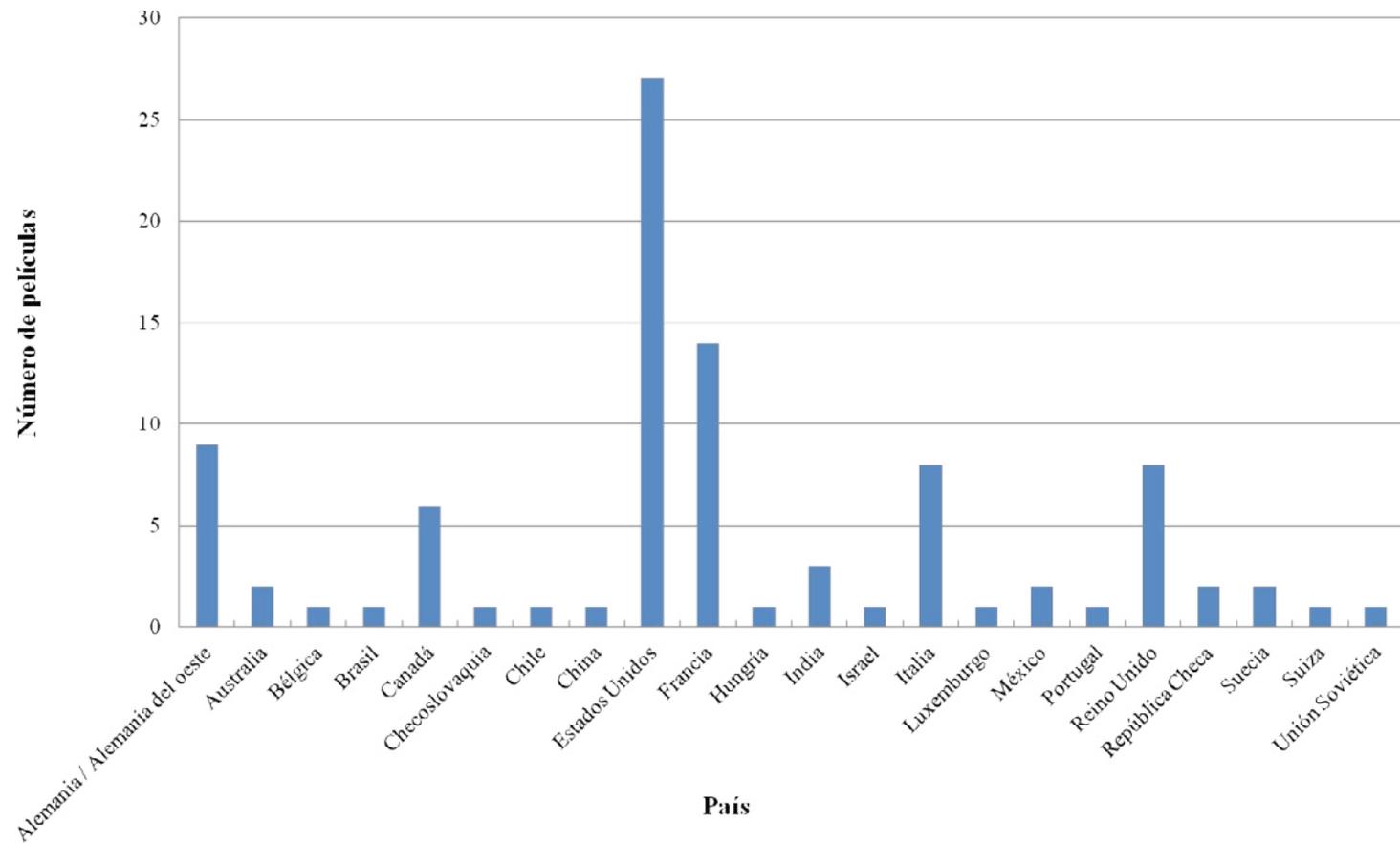
Núm.	Título en español	Título original	País	Director(es)	Año de exhibición	Fecha de estreno en México	Corto / medio / largometraje documental o de ficción	Aparato / juguete / espectáculo óptico que aparece
22	El gran truco	<i>The Prestige</i>	Estados Unidos / Reino Unido	Christopher Nolan	2006	3 de noviembre de 2006	Largometraje de ficción	Taumatropo
23	El herrero de Woodham	<i>Kovář z Podlesí</i>	República Checa	Pavel Göbl	2013	No estrenada en México	Largometraje de ficción	Linterna mágica
24	El hombre de papel. Una historia imagen por imagen	<i>L'homme de papier. Une histoire image par image</i>	Canadá	Jacques Giraldeau	1988	ND	Mediometraje de ficción	Cronofotografía / filoscopio / mutoscopio / praxinoscopio / fenaquistiscopio / teatro óptico / otros
25	El ilusionista	<i>The Illusionist</i>	Estados Unidos / República Checa	Neil Burger	2006	29 de septiembre de 2006	Largometraje de ficción	Fantasmagoría
26	El tiempo recobrado	<i>Le temps retrouvé d'après l'oeuvre de Marcel Proust</i>	Francia / Italia / Portugal	Raoul Ruiz	1999	ND	Largometraje de ficción	Linterna mágica
27	El Vermeer de Tim	<i>Tim's Vermeer</i>	Estados Unidos	Teller	2013	No estrenada en México	Largometraje documental	Cámara oscura / cámara lúcida
28	Escalera al cielo	<i>A Matter of life and death</i>	Reino Unido	Michael Powell / Emeric Pressburger	1946	25 de diciembre de 1947	Largometraje de ficción	Cámara oscura
29	Fanny y Alexander	<i>Fanny och Alexander</i>	Suecia / Francia / Alemania del Oeste	Ingmar Bergman	1982	28 de junio de 1984	Largometraje de ficción	Linterna mágica
30	Gabrielle	<i>Gabrielle</i>	Canadá	Stéphanie Weber Biron	2001	No estrenada en México	Cortometraje de ficción	Praxinoscopio
31	Gracias, Monsieur Robertson	<i>Merci Monsieur Robertson</i>	Francia / Bélgica	Pierre Levie	1986	ND	Largometraje de ficción	Fantasmagoría / mundo nuevo / fenaquistiscopio / zoótropo / praxinoscopio / teatro óptico / caja estereoscópica / cronofotografía / otros

Núm.	Título en español	Título original	País	Director(es)	Año de exhibición	Fecha de estreno en México	Corto / medio / largometraje documental o de ficción	Aparato / juguete / espectáculo óptico que aparece
32	Hijas del polvo	<i>Daughters of the Dust</i>	Estados Unidos	Julie Dash	1991	No estrenada en México	Largometraje de ficción	Caleidoscopio / visor estereoscópico
33	Kites: más allá de las fronteras	<i>Kites</i>	India	Anurag Basu	2010	ND	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
34	La cueva de los sueños olvidados	<i>Cave of Forgotten Dreams</i>	Canadá / Estados Unidos / Francia / Alemania / Reino Unido	Werner Herzog	2010	21 de octubre de 2011	<i>Largometraje documental</i>	Espectáculo de sombras
35	La cumbre escarlata	<i>Crimson Peak</i>	Estados Unidos / Canadá	Guillermo del Toro	2015	30 de octubre de 2015	<i>Largometraje de ficción</i>	Fantasmagoría / linterna mágica
36	La ilusión de Joseph	<i>L'illusion de Joseph</i>	Italia	Pask D'Amico	2017	No estrenado en México	Cortometraje de ficción	Fenaquistiscopio
37	La invención de Hugo	<i>Hugo</i>	Estados Unidos	Martin Scorsese	2011	27 de junio de 2012	Largometraje de ficción	Filoscopio / Linterna mágica / Fenaquistiscopio
38	La invención destructiva	<i>Vynález zkázy</i>	Checoslovaquia	Karel Zeman	1958	21 de abril de 1960	Largometraje de ficción	Linterna mágica
39	La joven con el arete de perla	<i>Girl With a Pearl Earring</i>	Reino Unido / Luxemburgo	Peter Webber	2003	20 de febrero de 2004	Largometraje de ficción	Cámara oscura
40	La leyenda del jinete sin cabeza	<i>Sleepy Hollow</i>	Alemania / Estados Unidos	Tim Burton	1999	28 de enero del 2000	Largometraje de ficción	Taumatropo / linterna mágica / fantasmagoría
41	La linterna mágica	<i>La lanterne magique</i>	Francia	Georges Méliès	1903	ND	Cortometraje de ficción	Linterna mágica
42	La linterna mágica de la Inquisición	<i>La linterna mágica de la Inquisición</i>	México	Luis Téllez / Víctor Osuna	2009	7 de octubre de 2009	Cortometraje de ficción	Linterna mágica
43	La linterna mágica	<i>The Magic Lantern</i>	Suiza	Thomas Queille	2017	Aún no se estrena	Cortometraje de ficción	Linterna mágica

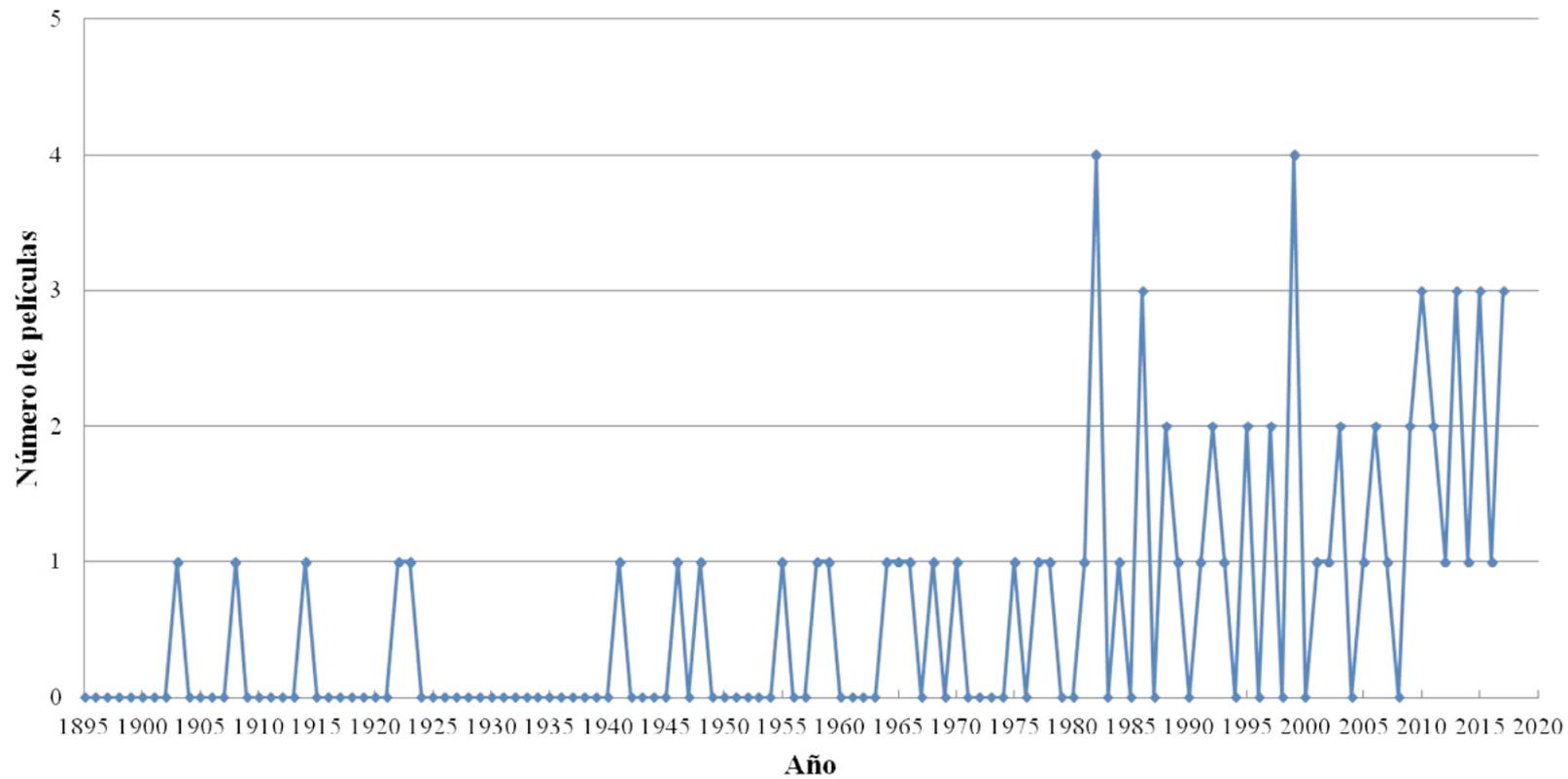
Núm.	Título en español	Título original	País	Director(es)	Año de exhibición	Fecha de estreno en México	Corto / medio / largometraje documental o de ficción	Aparato / juguete / espectáculo óptico que aparece
44	La mujer de negro	<i>The Woman in Black</i>	Reino Unido / Canadá / Suecia	James Watkins	2012	10 de febrero de 2012	Largometraje de ficción	Zoótropo
45	La mujer de Varennes	<i>La nuit de Varennes</i>	Francia	Ettore Scola	1982	10 de julio de 1986	Largometraje de ficción	Mundo nuevo
46	La película original	<i>The Original Movie</i>	Estados Unidos	Tony Sarg	1922	ND	Cortometraje de ficción	Cronofotografía
47	La residencia del mal	<i>House on Haunted Hill</i>	Estados Unidos	William Malone	1999	3 de abril del 2000	Largometraje de ficción	Zoótropo
48	La sombras chinescas	<i>Les ombres chinoises</i>	Francia	Segundo de Chomón	1908	No estrenada en México	Cortometraje de ficción	Espectáculo de sombras
49	Licencia para casarse	<i>License to Wed</i>	Estados Unidos / Australia	Ken Kwapis	2007	10 de agosto del 2007	Largometraje de ficción	Filoscopio
50	Linterna mágica: Bill Douglas y el secreto de la historia del cine	<i>Lanterna Magicka: Bill Douglas and the Secret History of Cinema</i>	Reino Unido	Sean Martin / Louise Milne	2009	No estrenada en México	Largometraje documental	Diorama / panorama / espectáculo de sombras / taumatropo / linterna mágica / otros
51	Los 400 golpes	<i>Les quatre cents coups</i>	Francia	François Truffaut	1959	22 de enero de 1960	Largometraje de ficción	Zoótropo
52	Los orígenes de la cinematografía científica. Desarrollo técnico durante el cambio de siglo	<i>Los orígenes de la cinematografía científica. Desarrollo técnico durante el cambio de siglo</i>	Alemania / Francia / Italia	Virgilio Tosi	1992	ND	Cortometraje documental	Cronofotografía
53	Los orígenes de la cinematografía científica. Los pioneros	<i>Los orígenes de la cinematografía científica. Los pioneros</i>	Alemania / Francia / Italia	Virgilio Tosi	1989	ND	Mediometraje documental	Cronofotografía
54	Los orígenes de la cinematografía científica. Primeras aplicaciones	<i>Los orígenes de la cinematografía científica. Primeras aplicaciones</i>	Alemania / Francia / Italia	Virgilio Tosi	1993	ND	Cortometraje documental	Cronofotografía
55	Luces antes del amanecer	<i>Fények virradat előtt</i>	Hungría	Sándor Békési	1984	ND	Cortometraje de ficción	Teatro óptico
56	No te mueras sin decirme adónde vas	<i>No te mueras sin decirme adónde vas</i>	Argentina	Eliseo Subiela	1995	ND	Largometraje de ficción	Zoótropo

Núm.	Título en español	Título original	País	Director(es)	Año de exhibición	Fecha de estreno en México	Corto / medio / largometraje documental o de ficción	Aparato / juguete / espectáculo óptico que aparece
57	<i>Pather Panchali</i>	<i>Pather Panchali</i>	India	Satyajit Ray	1955	18 de agosto de 1960	Largometraje de ficción	Mundo nuevo
58	<i>Que comience la fiesta</i>	<i>Que la fête commence...</i>	Francia	Bertrand Tavernier	1975	14 de julio de 1982	Largometraje de ficción	Linterna mágica
59	<i>Ragtime</i>	<i>Ragtime</i>	Estados Unidos	Milos Forman	1981	26 de mayo de 1983	Largometraje de ficción	Filoscopio
60	<i>Scary Movie 3</i>	<i>Scary Movie 3</i>	Estados Unidos / Canadá	David Zucker	2003	12 de marzo de 2004	Largometraje de ficción	Filoscopio
61	<i>Sherlock Holmes: Juego de sombras</i>	<i>Sherlock Holmes: Juego de sombras</i>	Estados Unidos	Guy Ritchie	2011	29 de diciembre de 2011	Largometraje de ficción	Filoscopio
62	-	<i>Olhos d'Água: Da Lanterna Mágica ao Cinematographo</i>	Brasil	Eduardo Souza	2015	No estrenada en México	Largometraje documental	Teatro óptico / linterna mágica
63	<i>Sombras chinescas</i>	<i>Ombres Chinoises</i>	Francia	Raoul Ruiz	1982	No estrenada en México	Cortometraje de ficción	Espectáculo de sombras
64	<i>Sombras</i>	<i>Schatten - Eine nächtliche Halluzination</i>	Alemania	Arthur Robinson	1923	No estrenada en México	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
65	<i>Sweet Land</i>	<i>Sweet Land</i>	Estados Unidos	Ali Selim	2005	ND	Largometraje de ficción	Linterna mágica
66	<i>The Karate Kid</i>	<i>Karate Kid</i>	Estados Unidos / China	Harald Zwart	2010	9 de julio de 2010	Largometraje de ficción	Espectáculo de sombras
67	<i>The Star Boarder</i>	<i>The Star Boarder</i>	Estados Unidos	George Nichols	1914	ND	Cortometraje de ficción	Linterna mágica
68	<i>Títeres de sombras</i>	<i>Shadow Puppets</i>	Israel	Adam Bizanski	2013	No estrenada en México	Cortometraje de ficción	Espectáculo de sombras
69	<i>Titiritero de sombras</i>	<i>The Shadow Puppetry</i>	India	Venshi Ravindra	2017	Por estrenarse	Cortometraje documental	Espectáculo de sombras
70	<i>Una vida de linterna mágica</i>	<i>A Magic-Lantern Life</i>	Estados Unidos	Marcin Gizycki / Peter O'Neill	2014	No estrenada en México	Mediometrage documental	Linterna Mágica

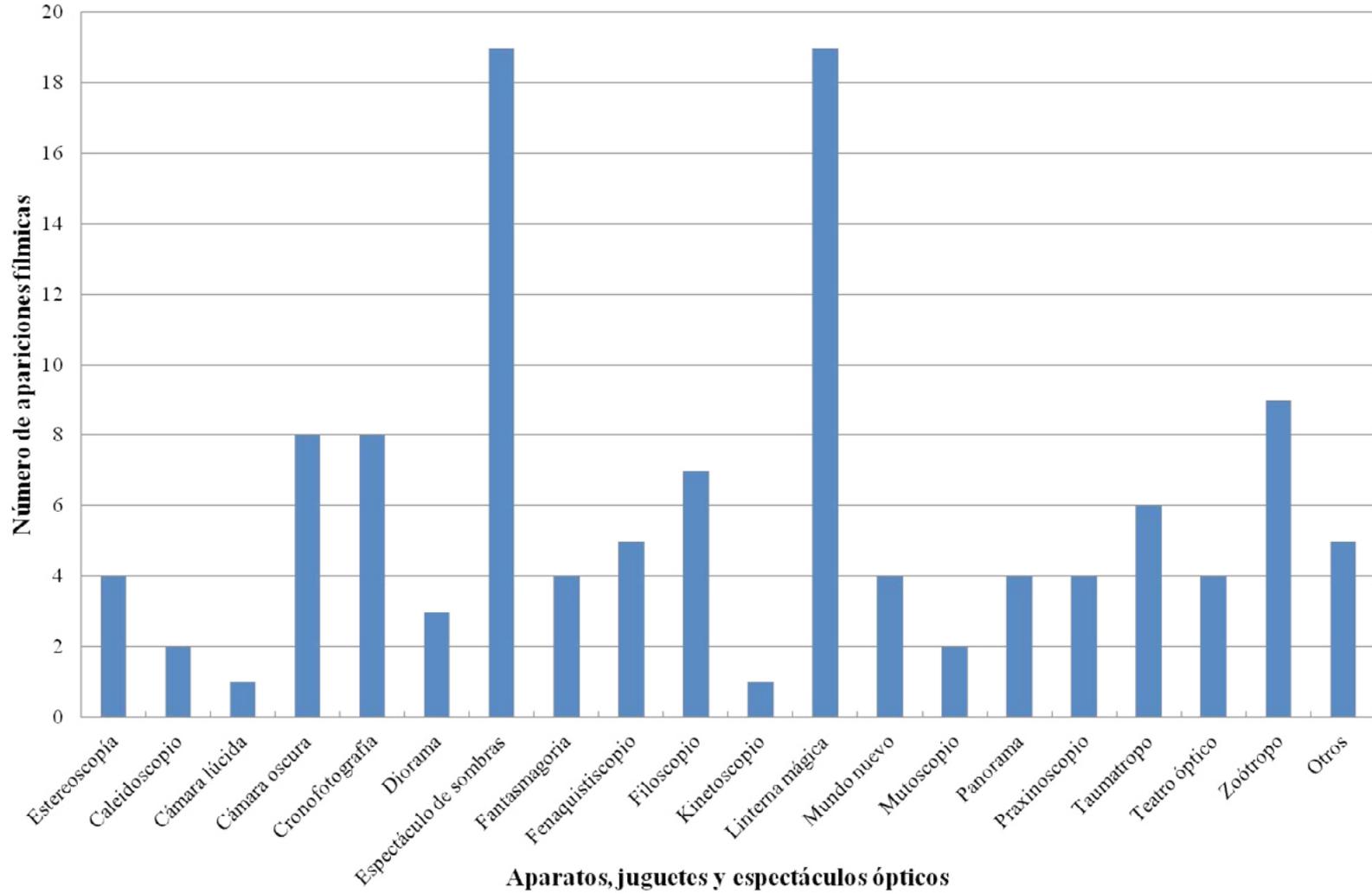
GRÁFICA A. Número de películas por país en que aparecen aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine.
 Fuente: Elaboración propia a partir de IMDb (Internet Movie Database) y Amador y Ayala Blanco (2011).



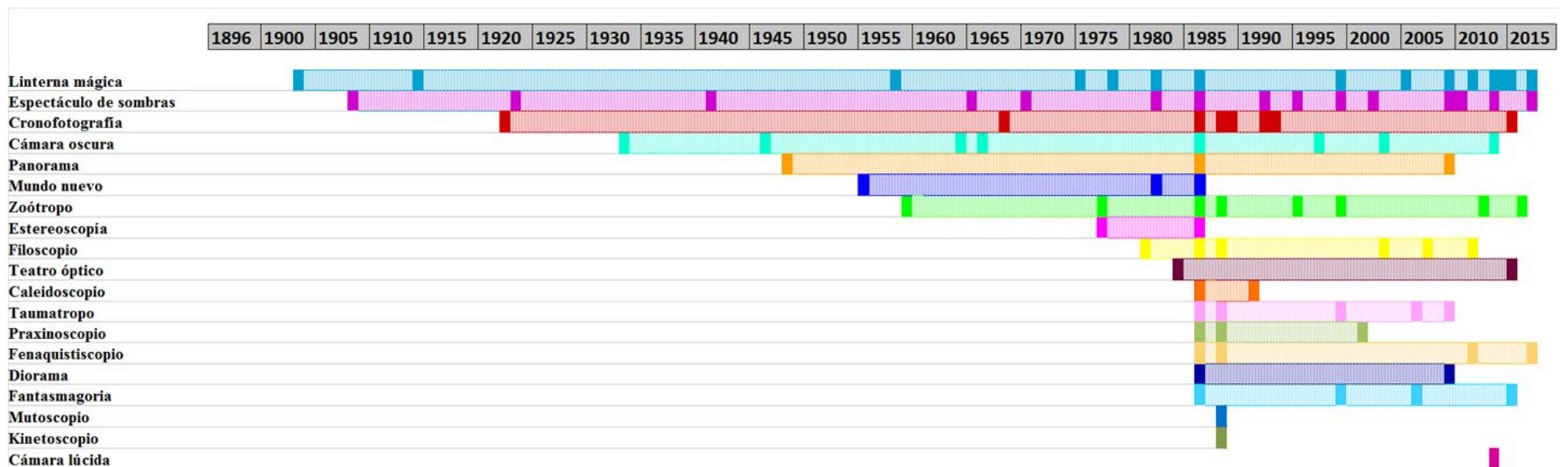
GRÁFICA B. Número de películas por país en que aparecen aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine.
 Fuente: Elaboración propia a partir de IMDb (Internet Movie Database) y Amador y Ayala Blanco (2011).



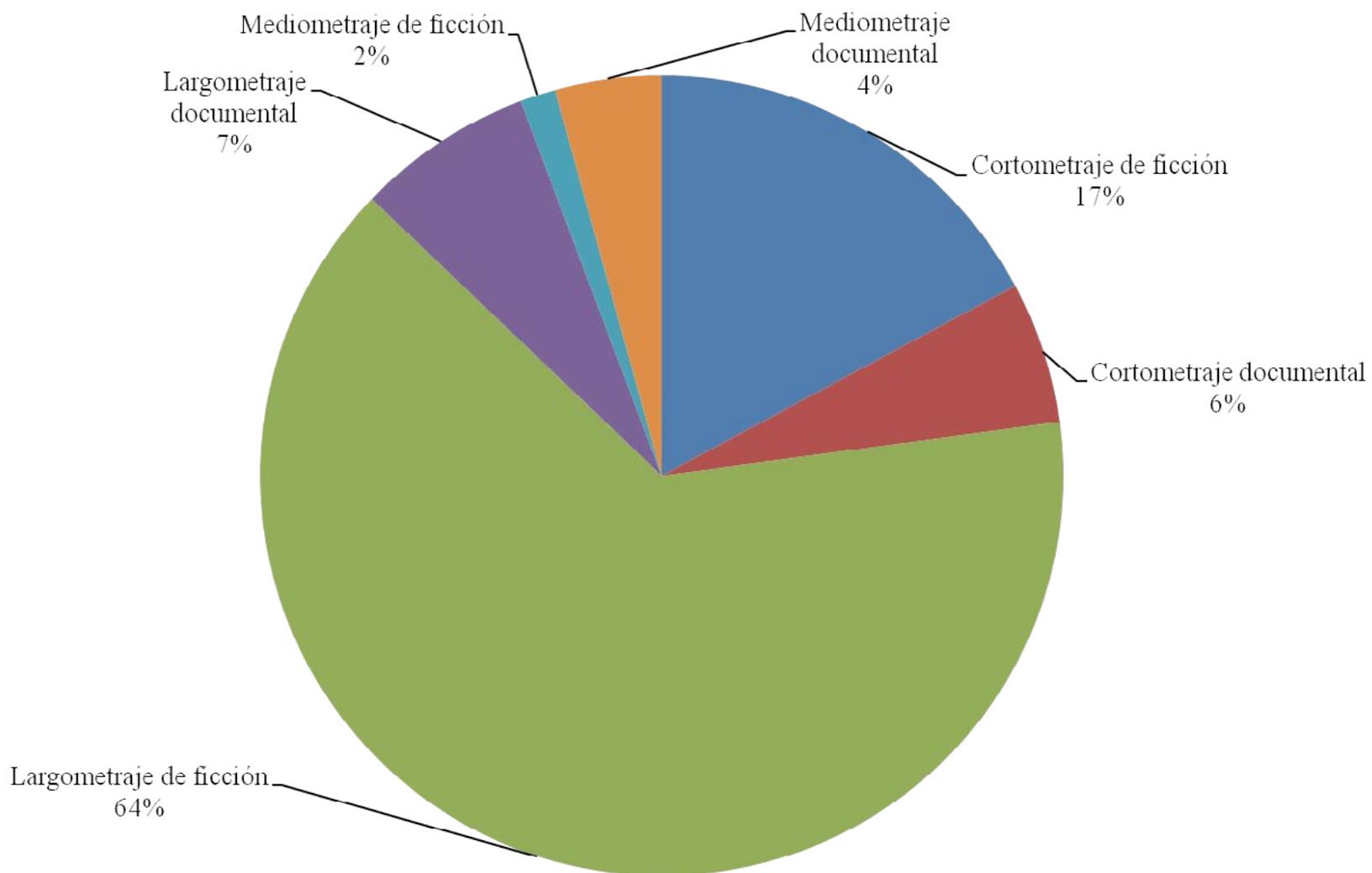
GRÁFICA C. Número de apariciones filmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine.
 Fuente: Elaboración propia a partir de IMDb (Internet Movie Database) y Amador y Ayala Blanco (2011).



GRÁFICA D. Aparición cronológica por año de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine en 70 películas.



GRÁFICA E. Porcentajes por tipos de películas (corto, medio y largometraje documental o de ficción) en que aparecen aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine.
Fuente: Elaboración propia a partir de IMDb (Internet Movie Database) y Amador y Ayala Blanco (2011).



Ojos bien cerrados: la “sublime adaptación” de lo ominoso

ALIBER ESCOBAR
*Universidad Autónoma de la
Ciudad de México, México*

RESUMEN / El artículo se divide en dos partes. La primera consiste en una interpretación psicoanalítica de las aportaciones de la adaptación que Stanley Kubrick hace del *Relato soñado* de Arthur Schnitzler, en ***Ojos bien cerrados***. En la segunda se analiza muy brevemente la manera en que el director saca provecho del lenguaje cinematográfico, para potencializar los efectos de lo ominoso de la obra literaria, al provocar un goce escópico en el espectador basado en mecanismos inconscientes como la identificación y la proyección a través de un texto filmico que es angustioso, mortificante y satisfactorio a la vez.

PALABRAS CLAVE / psicoanálisis, adaptación, ominoso.

ABSTRACT / The article is divided in two parts. The first consists of a psychoanalytic interpretation of the contributions of Stanley Kubrick's adaptation of Arthur Schnitzler's *Dream Story*, in ***Eyes Wide Shut***. In the second one, the way in which the director takes advantage of the cinematographic language to potentiate the effects of the ominousness of the literary work, by provoking a scopic enjoyment in the spectator based on unconscious mechanisms such as identification and projection through a filmic text that is agonizing, mortifying and satisfying at the same time, is analyzed very briefly.

KEYWORDS / psychoanalysis, adaptation, ominous.



Ojos bien cerrados
(Stanley Kubrick, 1999).

...de lo terrible lo bello no es más que ese grado que aún soportamos. Y si lo admiramos es porque en su calma desdeña destruirnos.

Rilke

En 1757, Edmund Burke define lo sublime como “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”; se refiere al dolor y al peligro, en tanto hay dolores y trances que “pueden ser y son deliciosos” (2001, p. 29). Así, lo concibe como el sentimiento estético más intenso y paradójico; algo horroroso que a la vez resulta gozoso.

Treinta y cinco años más tarde, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Immanuel Kant advierte que “las diferentes sensaciones del placer o displeacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia del ser humano” (2011, p. 3); con ello descentra la cualidad de sublimidad del objeto, para ubicarla en el sujeto. Si un objeto como fuente de satisfacción es sublime para alguien, puede no serlo para otros, por lo que acceder a lo sublime tiene que ver con una facultad singular de sentirlo. Asimismo, para Kant, las experiencias de lo sublime “producen agrado, pero unido a terror” (p. 4), y para disfrutarlas hay que tener la capacidad de apreciar y gozar de esa ambivalencia contradictoria.

El filósofo relaciona lo sublime con la idea de profundidad e infinitud (p. 31), y reconoce una dificultad o inadecuación para la apreciación general de su magnitud. Es por eso que adjudica al sentimiento de lo sublime un movimiento del espíritu, una dinámica estética a la que no cualquiera accede y que no existe cuando se contempla

apaciblemente lo bello, porque lo sublime es “de distinta naturaleza” (p. 5); horroroso, terrorífico, monstruoso. De ahí que resulte en algo que perturba el gusto y la sensibilidad, porque se encuentra más allá de sus límites.

Poco más de una década después, F. W. J. von Schelling pronuncia una serie de conferencias en la Universidad de Jena, donde también relaciona lo sublime con la falta de limitación, pero ahí no sigue a Kant, sino a Friedrich Schiller, y lo define como lo “infinito-sensible”, porque su intuición es estética. Esto implica que lo sublime, a pesar de ser infinito, se vuelve finito en tanto es perceptible y se concibe como “símbolo de lo infinito”. Ese símbolo de lo “ilimitado e informe” sólo es posible a partir de su representación como ausencia o “carencia de forma” (Schelling, 1999, p. 152), de ahí que el caos sea “la intuición fundamental de lo sublime” (p. 146). Asimismo, para el filósofo, “lo sublime (...) purifica el alma librándola del simple sufrimiento” (p. 144), lo que sugiere que sustituye el sufrimiento por una satisfacción más compleja.

En 1817, Ernst Hoffman publica su célebre cuento: *El hombre de arena*, cuyo *leitmotiv* es la manifestación de lo siniestro en la vida de Nataniel, su personaje principal. La historia versa sobre un poder diabólico que irrumpe en el protagonista y se revela como parte de su “naturaleza invisible”, maligna, auto-destructiva que, sin embargo, él percibirá como “extraña”. Se presenta así la noción del doble, que se vuelve metaficcional, porque incluso Hoffman se despliega en un narrador de tercera a primera persona, que nos habla. Así, lo siniestro se materializa en el desconocimiento y la proyección hacia el exterior de aquello perturbador cuyo origen es propio y familiar.

Poco más de un siglo después, Sigmund Freud escribe un ensayo llamado “Lo ominoso”, donde pareciese que condensa lo sublime de Burke y Kant, con lo siniestro de Hoffman, para concebir aquello natural y familiar de origen, que ha devenido extraño, terrorífico, repulsivo y perturbador, gracias a la represión. De hecho, el psicoanalista colige y reafirma la complejidad y la ambivalencia de lo ominoso a partir de Schelling, que, según el psicoanalista, define este sentimiento

como “todo lo que destinado a permanecer en secreto, en lo oculto [porque es obsceno], ha salido a la luz [porque es gozoso]” (Freud, 1998, p. 225).

En 1925, Arthur Schnitzler, médico, literato, contemporáneo y vecino de Freud, publica su novela *Relato soñado*, que expresa de manera sublime la forma en que lo familiar se vuelve extraño, a través de la aventura sexual y onírica de una pareja. La conexión entre el literato y el psicoanalista es bien conocida, pues en una correspondencia fechada el 14 de mayo de 1922, Freud reconoció en Schnitzler a un literato que tenía opiniones muy armoniosas con las del psicoanálisis, ya que “bajo su superficie poética, [parecía hallar] las mismas anticipadas suposiciones, intereses y conclusiones” del psicoanálisis (Freud, 1963, p. 383).

Casi seis décadas después —en *Lo bello y lo siniestro*—, Eugenio Trías reitera que “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello”, por lo que “la belleza es siempre un velo” de lo siniestro (2006, p. 54), es decir, su lado soportable. Sin embargo, lo más destacable de su ensayo es que explicita algo que no había sido enunciado de forma tan clara hasta ese momento, a saber, que en el sentimiento de lo sublime hay “un goce moral (...) donde estética y ética hallan su juntura y su síntesis” (p. 41).

He realizado este breve recorrido a modo de introducción, porque es indispensable reconocer la genealogía de lo ominoso para concebir sus dimensiones, sus manifestaciones y el papel que ese sentimiento desempeña en la vida de los seres humanos. Pues este ensayo tiene la finalidad de exponer de qué manera se manifiesta en los personajes de la adaptación cinematográfica del *Relato soñado*, titulada **Ojos bien cerrados** (*Eyes Wide Shut*), dirigida por Stanley Kubrick en 1999. En la que varios de los tópicos del relato original son traducidos por el dispositivo cinematográfico, para potenciar sus efectos imaginarios y añadir una dimensión fantasmática y seductora, directamente proporcional a la angustia que provoca, con el fin de producir un goce espectral sin comparación.

En primer lugar voy a aplicar varias teorías y conceptos psicoanalíticos para interpretar la versión del director y, en segundo, voy a ensayar un brevísimo análisis, utilizando las teorías psicoanalíticas del cine, para identificar los efectos del lenguaje cinematográfico en mí, como sujeto espectador. Ambos ejercicios tienen tres objetivos principales: 1) evidenciar las formas en que se manifiesta lo ominoso en la vida de los seres humanos; 2) distinguir entre una aplicación del psicoanálisis, que busca dar sentido a un relato fílmico desde un marco teórico conceptual bien definido, y un análisis de la experiencia espectral, basado en las teorías psicoanalíticas del cine y la utilización del lenguaje cinematográfico, que concibe al sujeto espectador como medio de la proyección; y 3) mostrar que más allá de sus diferencias formales, tanto en la aplicación como en el análisis, el inconsciente del sujeto espectador siempre está en juego, ya que nadie puede escapar a su propia interpretación y enunciación. Por consiguiente, cuando el psicoanálisis interviene como marco conceptual exegético o metodología analítica se evidencia que no puede haber sujeto que interpreta, analiza o experimenta que no esté implicado en el significado que adquiere su lectura.

INTERPRETACIÓN PSICOANALÍTICA DE LAS APORTACIONES EN LA ADAPTACIÓN FÍLMICA

Comenzaré por realizar una interpretación psicoanalítica de la versión de Kubrick. Para ello he elegido las cuatro aportaciones que considero más importantes de su adaptación, que examinaré a través de un breve análisis comparativo, cuya finalidad es dilucidar sus significados:

I) La secuencia inicial —de aproximadamente 20 minutos que no están en la novela— que presenta a los personajes principales y añade uno nuevo: Victor Ziegler. Esta secuencia se divide en un preludio y la fiesta.

II) La actualización de la conversación de alcoba, que se divide en un preludio y la conversación.

III) El contenido manifiesto del sueño de Alice; que es modificado.

IV) El diálogo final; que también es “sutilmente” alterado.

LA PRIMERA APORTACIÓN. SECUENCIA INICIAL

La primera aportación tiene un pequeño preludio, seguido por lo que en la novela llaman “el primer baile” al que asisten Albertine y Fridolin (el matrimonio protagonista); que Kubrick adapta como una fiesta de fin de año a la que el matrimonio de Alice y el doctor Bill Harford (rebautizados y adaptados al fin de siglo) son invitados por un paciente llamado Victor Ziegler.

El preludio

El preludio es original de Kubrick y consiste en la presentación de un matrimonio que se encuentra en los preparativos para ir a una fiesta. Lo que el director sugiere a través de la puesta en escena es una crisis, a través de una inercia rutinaria donde la costumbre del matrimonio de 9 años hace que ambos cónyuges pierdan el pudor. La secuencia inaugural muestra al Dr. Harford entrando al baño mientras su esposa orina, lo que indica que ella se ha vuelto tan “familiar” para él que no sólo vulnera su privacidad, sino que incluso cuando le pregunta sobre su aspecto responde —indiferente y sin mirarla— lo que cree que ella quiere escuchar. Así, desde la introducción, Kubrick destaca un problema con la “familiaridad” inherente al matrimonio; que más adelante se evidenciará como el trasfondo del problema del deseo en la vida conyugal.

La fiesta

Una vez que llegan a la fiesta suceden dos acontecimientos que Kubrick también añade al argumento original de Sch-

nitzler y que, desde mi perspectiva, sirven para reiterar la crisis de la pareja y justificar los añadidos en su versión de la charla de alcoba, posterior al baile:

a) Alice está muy ebria y mientras espera a su esposo y lo mira con otras mujeres, baila y coquetea por largo tiempo con un “extraño”. Esto no pasa así en la novela, pues aunque al principio Albertine es “cautivada” por el extraño, no se encuentra ebria y finalmente se ofende, se asusta y escapa al intento de seducción.

b) El doctor Harford se entretiene demasiado con el par de modelos que lo reciben, pero repentinamente es requerido para atender una emergencia de Ziegler (que se encuentra en el baño con una prostituta moribunda), así que tiene que dejarlas. Mientras que en la novela ellas son unas chicas que lo conocen de su juventud y son quienes lo abandonan repentinamente, sin regresar.

Me parece que Kubrick utiliza esta escena tanto para evidenciar un punto vulnerable de la pareja, como para justificar el tono de la escena posterior de alcoba; pues ambos se provocan mutuamente al actuar como si fueran “extraños” y por un lapso prolongado de tiempo ninguno de los dos sabe qué fue del otro.

Por otra parte, en la novela, mientras el narrador habla sobre el baile de la noche anterior se refiere al “viento incomprendible del Destino” (Schnitzler, 1999, p. 10), como aquel impulso que, al menos en sueños, llevaba a la pareja hacia la aventura, la libertad y el peligro. Y una de las grandes virtudes de la adaptación reside en que Kubrick traduce ese viento como un impulso inconsciente que materializa en un demonio —en el sentido antiguo del término— con forma de personaje cuyo nombre es Ziegler; que no existe en la obra original, pero que es esencial en la película, porque funciona como un Mefisto que conduce a los Harford hacia la oscuridad, lo sublime, lo siniestro, lo ominoso. Lo anterior se infiere, porque cada año los convoca a introducirse en un entorno depredador sexual, fungiendo como un representante del

Destino, que en griego antiguo era significado como *ananké*; una fuerza que iba más allá de la voluntad humana y conducía hacia la fatalidad.

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, *El problema económico del masoquismo* y *El porvenir de una ilusión*, son textos donde Freud se refiere a la *ananké* como una mezcla entre razón y necesidad. Y concibe en esta tendencia —compulsiva e ineludible— una “necesidad objetiva” y racional (Freud, 1998, p. 53), que obedece a “leyes de la naturaleza” que se pueden resignificar como pulsionales (Freud, 1998, p. 116). Hay que recordar que si la pulsión difiere del instinto es porque no es necesidad fisiológica —ya que está atravesada por lo cultural— y por eso se define como “el deslinde de lo anímico respecto de lo corporal” (Freud, 1998, p. 153). De ahí que a partir de la adaptación se pueda concebir esta *ananké* —representada por Ziegler— como la pulsión de muerte, que “invita” a los Harford hacia la transgresión de los límites¹.

LA SEGUNDA APORTACIÓN. ACTUALIZACIÓN DE LA CONVERSACIÓN DE ALCOBA

En el preludeo a la conversación, Kubrick muestra que el efecto de la transgresión no sólo es mortífero, sino también una oportunidad para relanzar el deseo; pues una vez que están en casa y a sabiendas de lo que ha pasado en la fiesta, Alice está desnuda frente al espejo y pareciese que “baila” al compás de *Baby did a bad bad thing*; pieza con la que el director “significa” una falta moral que —según la diégesis— se convierte en causa de deseo. Pues la escena sugiere que van a hacer el amor; aunque nunca lo muestra en la pantalla.

Si me parece que la intención del director es significar lo sucedido como un estímulo es porque Schnitzler plantea la

¹No se debe olvidar que si Ziegler es una metáfora que funge como una fuerza que arrastra a los personajes hacia el exceso, lo es porque en realidad no está afuera, sino adentro, pues representa la inclinación interna que la pareja padece.

misma escena de forma diferente y cuando el matrimonio regresa a casa después de sus aventuras en el baile, no hay ningún episodio que moralice sus experiencias, sino al contrario, pues —sin preámbulos— se encuentran “con un amor feliz que desde hacia tiempo no experimentaban con tanto ardor” (Schnitzler, 1999, p. 9).

La escena me permite interpretar que Kubrick introduce lo ominoso porque si, desde Freud, el deseo tiene como condición de posibilidad el “extrañamiento” de la mujer —ejercido a través de la transgresión de los límites maritales—, entonces coquetear con el extraño funcionó como incentivo para el mismo; ya que al fingir ser poseída por otro dejó de serle “familiar” al marido. En contraste, al día siguiente y a través de un corte directo, el autor muestra de nuevo al matrimonio, en el trabajo y en casa, en un tedio rutinario que simboliza el retorno a la realidad de lo “familiar”, donde, al parecer, hay de todo menos deseo.

Sin embargo, la falta moral no es el único estímulo para el amor, pues esa noche Bill y Alice tienen una conversación de alcoba en la que fuman marihuana —charla que es muy diferente en la novela, donde comienza antes de la cena y se reanuda cuando se van a acostar, estimulados sólo por la curiosidad y la perversidad inherentes a su condición—, que parece servir a Kubrick para justificar la desinhibición y mostrar cuán indispensable resulta el estímulo para incentivar la vida sexual en el matrimonio.

En la conversación de alcoba, a través de las demandas, reproches, retos y burlas que Kubrick añade al argumento original —y que no parecen nada ligeras, como lo eran en la novela, sino más bien muy serias, porque incluso van más allá de la mera incitación y suben de tono la conversación—, Alice pone sobre la mesa que la pareja tiene problemas sexuales. Llego a esta conclusión porque me parece que sus exigencias manifiestan algo que sólo puede expresarse de esa forma. Es decir, que sus reclamos permiten inferir que hay un problema con su deseo y con el de su esposo, porque en forma y contenido apuntan a que ya que no se siente deseada ni siente

deseo por él. Esto se corresponde con la actitud de Bill, que si bien desde la secuencia inaugural exhibe un menoscabo en el deseo por su mujer, en la conversación lo reafirma, al responder de forma indiferente, descuidada e irresponsable a las demandas que le hace.

El análisis de esta secuencia me permite evidenciar que Kubrick aborda el problema del deseo de una forma diferente a la de Schnitzler, porque mientras en la película requiere de una discusión que lleva a la confesión de las fantasías de infidelidad de Alice y genera el *acting* nocturno de Bill, en la novela comienza con un juego inocente que da pie a la confesión, estimulante y perversa a la vez, y aunque también provoca el *acting*, tiene un tono distinto, porque privilegia la revelación del secreto como incentivo del deseo, más que como demanda de amor destinada a la frustración.

Se puede ver que la diferencia entre Schnitzler y Kubrick en torno al abordaje del deseo consiste en que mientras para el literato el problema se resuelve a través de las fantasías, para el cineasta primero debe atravesar las fantasías y después enfrentar la demanda femenina. Lo anterior se debe a que a finales de siglo se presenta un problema que no existía en la época de la novela: la devaluación del estatuto de la mujer.

La devaluación femenina no era un problema en la época de Schnitzler, así como tampoco la insatisfacción femenina producto del menoscabo del deseo, de ahí que no fuese un motivo existente para generar un problema en el argumento original, porque todavía no se materializaba lo que hoy se conoce como la emancipación femenina. Hay que recordar que si bien Freud señaló el enigma de la feminidad y desarrolló las consecuencias de la diferencia anatómica de los sexos, lo femenino fue un tópico que “dejó del lado expresamente” (Lacan, 2004, p. 98), y como en su tiempo no existía el feminismo, no tuvo oportunidad de lidiar con sus exigencias culturales.

Lo anterior implica que si bien las aportaciones de Freud permiten analizar de forma compleja varios aspectos del matrimonio y abarcar el argumento de Schnitzler, ya resultan insuficientes para abordar las aportaciones de Kubrick,

escritas 50 años después de la muerte del psicoanalista. Por consiguiente, para actualizar el célebre enigma femenino: “¿Qué quiere una mujer?”, es imprescindible remitirse a Jacques Lacan.

El psicoanalista francés permite introducir dos cuestiones fundamentales para abordar los problemas del matrimonio desde la segunda mitad del siglo XX. La primera reside en la afirmación sobre que la relación sexual no existe, que en toda la conversación de alcoba se hace patente a través de una demanda de satisfacción, de amor, de complementariedad, que nunca es satisfecha, en tanto el lado macho no se encuentra con el lado hembra. Y esto sucede porque hay una falla estructural en la que marido y mujer “no sólo no son uno, sino que además no tienen ninguna oportunidad de serlo” (Lacan, 2004, p. 82).

La segunda consiste en la máxima referida a que: La mujer no existe. Esto quiere decir que no hay un significante universal que la defina —como lo es el falo para el hombre. Y sus particularidades son explicitadas en las célebres fórmulas de la sexuación, donde del lado de la mujer lo que suple la ausencia de relación sexual es otra cosa, no es el goce fálico como en el varón. De ahí que la demanda las rebase, porque si “sólo hay mujer excluida de la naturaleza de las cosas que es la de las palabras (...) no saben lo que dicen” (Lacan, 2004, p. 82). Y esto no es peyorativo, sino al contrario, diferencial, porque como disfrutan de un goce adicional —suplementario al goce fálico e inaccesible a los hombres—, lo sienten, lo “padecen” y las lleva más allá del límite que impone el falo, es decir, más allá de la ratio, del cálculo, de la medida fálica.

Una vez descripto lo anterior, voy a analizar las cinco cuestiones incluidas en la conversación de alcoba, que actualizan el problema de lo femenino según Kubrick:

1) ¿Cuál es la razón por la que los hombres se acercan a las mujeres? Porque son hermosas y quieren tener sexo con ellas. Hay aquí un silogismo que revela la imaginización de la causa de deseo en el planteo de Kubrick: a) el hombre se acerca a una mujer sólo porque es hermosa y para tener sexo

con ella; b) Bill es hombre; c) Bill se acercó a las modelos porque eran hermosas y quería tener sexo con ellas. Y lo mismo se aplica para la relación entre el húngaro y Alice. Es decir, la mujer es causa de deseo por ser hermosa y, por consiguiente, se devalúa su estatuto de sujeto. Además, la causa no es ella, sino el fetiche para el hombre que le produce la satisfacción sexual, puramente fálica y autoerótica.

Sin embargo, la querrela de Alice resulta enigmática para Bill, porque no “entiende” el trasfondo de la demanda; aunque lo que sostiene Lacan es que ésta es todavía más enigmática para la mujer, porque si bien Alice se molesta y le increpa sobre su comportamiento con las modelos y sus respuestas, no sabe exactamente hacia dónde va, ya que no se sabe qué respuesta es la que espera al increparlo al respecto. Lo anterior muestra que la pareja está embrollada en el eje de lo imaginario, pues ella espera que él refleje lo que ella es en la medida en que sus respuestas se adecuen a sus preguntas, pero eso nunca pasa, así como nunca sabemos qué es lo que realmente quiere.

2) ¿Cuál es la razón por la que un hombre no sería infiel a su esposa? Otra vez, se pone en juego el estatuto del objeto de deseo representado por la mujer. Desde esta lógica, si hay agravio por parte de Alice es porque, en su respuesta, Bill pone el énfasis en los convencionalismos, en el deber y no en el deseo. Es decir, él no actúa en función de ella, que se concibe como su objeto causa. Por esa razón el agravio no reside en que el deseo se dirija hacia las otras mujeres —como se podría entender superficialmente desde una escena de celos—, sino en que no se dirige hacia “La mujer”; porque, imaginariamente, Alice está en ese lugar —cree que existe tal y que representa el objeto de deseo—, pero Bill hace como si el deseo no importara y en consecuencia el objeto fuese insignificante, es decir, no existiera (que es justo la lectura vulgar de la máxima lacaniana). Además, su respuesta le comunica a Alice que sólo actúa de acuerdo al deber, desde la oblatividad obsesiva, sin deseo.

3) ¿Pueden las mujeres tener fantasías sexuales? Aquí se presenta explícitamente el tema que he adjudicado a la formalización de la emancipación femenina y que no existe en la novela. Se trata de la reivindicación del lugar deseante de la mujer —inherente en una sutil denuncia del machismo— desde la cual la ofensa consiste en que Bill cosifica a Alice y le niega su estatuto deseante y equitativo. Pues pareciese que por esa razón histórica y cultural, Kubrick añade la demanda a la fantasía que utiliza Schnitzler, como segunda vuelta del borde lingüístico del problema del deseo.

El problema reside en que desde esta nueva subjetividad característica de la clase media de la segunda mitad del siglo XX, además de incomodarse por su estatuto de cosa-causa de deseo, Alice también se afrenta por no ser reconocida como sujeto deseante. De esta forma, lo que en la novela sólo era un estímulo para provocar el deseo, en la película se complejiza y se convierte en una querrela que paradójicamente lo inhibe.

4) ¿Siente él celos por ella? A través de esta pregunta voy a ilustrar la operatividad de lo ominoso en el matrimonio de los Harford a través del ensayo freudiano: *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa*, cuya tesis principal es que para mejorar la vida sexual en el matrimonio, el varón debe realizar la “degradación psíquica del objeto sexual” (Freud, 1998, p. 177), lo que significa mover a la mujer del lugar idealizado de la madre y perderle el respeto, para recuperar la sensualidad que gracias a esa actualización ha sido perturbada por la ternura amorosa.

Según Freud, cuando a partir del matrimonio la mujer se vuelve “nuestra” mujer y adquiere un estatuto que no tenía antes —cuando “pertenece” a otra familia— las relaciones se complican. El patronímico es la marca simbólica y sus implicaciones son diversas, porque las mujeres incluso pueden cambiar de apellido y tomar el nuestro, lo que implica el extremo de la “familiaridad” en detrimento de la “extrañeza”. En Freud, esta dicotomía es fundamental para entender el concepto de lo ominoso y la lógica del deseo en el matrimonio.

Por eso, cuando el psicoanalista dice que hay que mover a la mujer de ese lugar que —por actualización inconsciente— la eleva a la dignidad de la madre, su objetivo no es otro que desnaturalizarla y concebirla como ajena y extraña (lo que en la película sería concebirla como potencialmente infiel, al fantasearla como puta), para relanzar el deseo. Examinado detenidamente esto tiene un doble efecto, pues la convierte en sujeto deseante de otros y al mismo tiempo la ubica como objeto de deseo de uno, porque, como apuntaría Lacan en su época hegeliana, el deseo es complejo porque es deseo del otro. Esta es la solución que propone Freud ante el problema del deseo en el matrimonio.

Por lo anterior se puede sostener que el problema central de la conversación de alcoba no son los celos, ni el capricho, ni la histeria, ni mucho menos las drogas, sino el deseo, ya que si ella quiere que él sienta celos es sólo porque eso indicaría que la siente ajena, “extraña”, no “familiar”, no segura, y por tanto la desea.

Parafraseando a Freud, por la prohibición del incesto como fundamento de la cultura, tener a la mujer en el lugar del objeto materno es lo peor que puede pasar al neurótico obsesivo, porque inhibe el deseo. De ahí que esta interpretación pretenda sostener que el problema principal en el filme es el menoscabo del deseo, y por eso la fantasía consiste en la revelación de un secreto de infidelidad, donde la mujer ocupa el lugar de extraña y puta, con el objetivo de relanzar el deseo del marido y, en consecuencia, el suyo.

5) ¿Puede la mujer ser infiel? Esta pregunta está íntimamente ligada con la anterior, pues Bill responde que no, y así niega, elimina, reprime el estatuto deseante de la mujer, además de que muestra una total inadvertencia sobre su propio deseo inconsciente; pues si dice enfáticamente que no, entonces, ¿por qué fantasea compulsivamente con las escenas de infidelidad virtual? Es decir, ¿por qué, de forma inconsciente, no sólo cree que sí, sino que se estimula y goza con las imágenes de Alice haciendo el amor con un extraño?

Eso también ilustra que en Bill hay deseo de gozar del saber inconsciente.

Hay que recordar que —en la conversación de alcoba— Bill dice que está muy seguro de ella, en otras palabras, que Alice tiene un comportamiento ideal, digno de una mujer que nunca lo lastimaría, ni traicionaría su confianza; justo como la madre que hace de soporte narcisista del obsesivo. Es por esa razón que se presenta el gran agravio que lleva a Alice a confesar su infidelidad, aunque sea virtual, y posteriormente a soñarla; pues, insisto, al ubicarla en el lugar ideal de madre, Bill realiza una doble anulación: cancela cualquier posibilidad de que se convierta en objeto causa de su deseo e invalida su estatuto de sujeto deseante.

LA TERCERA APORTACIÓN. EL CONTENIDO MANIFIESTO DEL SUEÑO DE ALICE

En la novela, Albertine dice a Fridolin que soñó estar en un prado y no saber si había pertenecido a uno o varios hombres, además de sentirse tentada a burlarse de su esposo, “porque habías rechazado, por fidelidad hacia mí, la mano de una princesa y soportado torturas”. “Entonces, deseé que por lo menos oyeras mi risa, precisamente mientras te crucificaban [...] esa, Fridolin, fue la risa con la que me desperté” (Schnitzler, 1999, p. 89). Mientras que en la película, Alice dice a Bill que soñó estar haciendo el amor con el oficial de marina (aquel por el que, según dijo, estuvo dispuesta a escapar y dejarlo todo) y después cogiendo con otros hombres en una orgía, con “tantos que, ya no sé ni con cuántos estaba” y “sabía que tú podías verme” y “yo quería burlarme de ti (...) fue ahí donde me despertaste” (Kubrick, 1999, 1:35:08).

La secuencia del sueño de Alice es muy interesante, pues Kubrick representa lo ominoso a través de una *matrioska* en la que la aventura de Bill está dentro del sueño de su esposa. Esta figuración expone la lógica fantasmática entre la histérica y el obsesivo, porque mientras Alice fantasea a través de una

identificación, al ocupar el lugar de Mandy, para recuperar la estima de su marido —como en el célebre sueño de una “ingeniosa paciente” que reta a Freud para que le demuestre que “siempre el sueño es un deseo cumplido”, donde esa mujer se identifica con la mujer objeto de deseo de su esposo, para revivir su deseo muerto (Freud, 1998, pp. 164-169); que Lacan bautizó como “el sueño de la bella carnicera” (2005, p. 363)—, Bill “comete” el *acting*, pero, como se dirige al Otro (es decir, a ella), lo frustra sistemáticamente y posterga su deseo *ad infinitum*, además de que le adjudica el fracaso a ella (es decir, al Otro), oblativamente; porque, según sus respuestas en la conversación de alcoba, todo lo hace por ella, aunque, en realidad, ni siquiera sepa ni le interese lo que ella quiere.

En el camino del *doppelgänger*, donde el sueño de Alice se vuelve un parangón de la orgía a la que asiste Bill, se puede reconocer —como afirmaba Freud— que el sueño es la vía regia hacia lo inconsciente; pues Alice articula su propio deseo inconsciente en el sueño y en el “relato soñado” de la orgía; misma que funciona como contenido latente convertido en diégesis filmica-onírica, que después será manifiesto. Empero, Alice se identifica históricamente con Mandy (la prostituta a la que Bill salva la vida en la fiesta inicial y que en la orgía, como pago, lo salva de la muerte), y de esa forma se convierte en su objeto de deseo, por eso es una puta que fornicaba con todos los demás, mientras lo mira en falta y lo percibe deseante. Así, según lo que permite inferir el sueño como realización del deseo, Alice solo puede realizar lo que ha deseado desde el principio del filme mientras sueña.

Por consiguiente, cuando —a través de lo que podría ser el contenido manifiesto— le cuenta parte del sueño y le dice que mientras él la observaba, ella reía, pareciese que obtiene un goce que en la vigilia le resulta impensable, horroroso y deleznable, y quizá por eso le produce llanto lo que en el sueño fue la realización del deseo inconsciente; un deseo de infidelidad y extrañamiento que anuló la familiaridad, pero le permitió acceder a ese lugar de objeto de deseo y de sujeto deseante que tanto anhelaba.

Por otra parte, el sueño también permite reconocer la relación de lo ominoso con las perversiones en el matrimonio. Pues si, para Freud, “la neurosis es el negativo de la perversión” (1998, p. 217) y solo se hace positiva a través de las manifestaciones de lo inconsciente —sueños, fantasías o puestas en escena donde el neurótico actúa—, el sueño revelaría las perversiones inconscientes de la pareja.

Lo anterior implica que ser una puta sería la perversión de Alice y atestiguar pasivamente su promiscuidad sería la perversión de Bill. Ambos lugares pareciesen resolver, a su modo, el problema del deseo en esa pareja, pero el argumento de Kubrick no continúa por esa línea y el matrimonio no da el paso siguiente, sino al contrario, los personajes reculan, se complican con la moral y entonces la perversión femenina es mascarada con la contención, mientras la perversión masculina es obnubilada por la procrastinación. Así, en lugar de inventar un arreglo, Kubrick introduce una catarsis a través de un episodio de arrepentimiento, que los regresa al principio.

LA CUARTA APORTACIÓN. EL DIÁLOGO FINAL

El diálogo final cambia en una sutileza, pues mientras al principio es totalmente fiel a la novela, desde que Fridolin pregunta “¿Qué vamos a hacer, Albertine?”, y ella responde que hay que dar gracias al destino, “por haber salido tan bien librados de todas esas aventuras... de las reales y de las soñadas”. Porque, “sospecho que la realidad de una noche, incluso la de toda una vida humana, no significa también su verdad más profunda”. Y él responde que “ningún sueño (...) es totalmente un sueño (...) pero ahora estamos despiertos, para mucho tiempo”. A lo que ella concluye: “No se puede adivinar el futuro” (Schnitzler, 1999, pp. 131-132). Kubrick da un giro dialógico y a la misma insistencia de Bill, que en la película el “mucho tiempo” lo convierte en “para siempre”, Alice responde que no use esa palabra, porque le asusta y dice

“pero te amo, y sabes que hay una cosa que debemos hacer tan pronto como podamos: coger” (Kubrick, 1999, 2:33:20).

El final del filme reitera mi tesis, a saber, que el problema de fondo en esta crisis matrimonial es, como decía Charcot, la cosa genital (Freud, 1998, p.13). El problema sexual es un problema del deseo, pues se sabe que, al menos en lo que respecta a un hombre, para coger es indispensable el deseo, ya que de lo contrario no hay erección, sino endebles ejecutiva. Esa es la condición trágica que Freud describe a través de la degradación de la vida amorosa en el matrimonio. Sin embargo, lo que el filme muestra, que ni Freud ni Schnitzler advirtieron —por la época en que cohabitaron y los valores que los formaron— es que para la mujer, independientemente de que no necesite una erección para copular, también es indispensable el deseo del hombre y el reconocimiento del deseo propio. Por eso Alice es capaz de hacer cualquier cosa, en la vigilia y en los sueños, para lograr ser objeto del deseo de Bill y ser aceptada como sujeto deseante.

Asimismo, cuando Kubrick ilustra las dos formas de perversión, una femenina, que es fantaseando y soñando, y otra masculina, que es la del tercero agraviado y voyerista, que incluso arriesga la vida compulsivamente, no sólo muestra que hay una frontera ambigua y peligrosa entre el goce y el deseo —porque al utilizar la perversión como vía hacia el relanzamiento del deseo existe el riesgo de perderse en el goce mortífero—, sino que también reitera lo que Freud sostiene desde sus *Tres ensayos de teoría sexual*, a saber, que al ser sujetos pulsionales todos somos perversos, pero, como debemos lidiar con la cultura, para sobrevivir en ella y sostener un matrimonio es preciso advertirnos de nuestras perversiones y alojarlas en el Otro, mantenerlas en la oscuridad o, incluso, reprimirlas; justo esa condición tan polimorfa y singular sería una de las representaciones de lo ominoso en el matrimonio.

Por otra parte, la versión de Kubrick también permite reparar en un problema muy actual del matrimonio: la permanencia; que no existía en Schnitzler, porque todavía no había razones suficientes para concebirla como problema,

incluso a pesar de la sugerencia final por parte de Albertine sobre que “no se puede adivinar el futuro”; pues pareciese que con ello lo que les preocupaba era establecer condiciones de posibilidad para el relanzamiento metonímico del deseo, cuyo mayor reto era superar la familiaridad a través de las fantasías, los sueños y las perversiones dentro de una institución que no parecía tener caducidad y que no consideraba el deseo femenino. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX las cosas serán muy diferentes y la permanencia del matrimonio ya representará un problema real, dado el aumento en la tasa de divorcios como efecto de una serie de factores, incluida la emancipación femenina.

De hecho, un detalle muy significativo es que si bien, como ya he señalado, en la novela la insinuación de la incertidumbre es por parte de ella y no de él, en la película esa insinuación ya adquiere otro sentido, pues más allá de que no sea planteada por el varón y eso en sí mismo ya implique más cosas que en la novela (en el contexto actual), Alice también expresa la renuencia a admitir la idea de que una relación pueda ser “para siempre”. Aquí hay que tener los ojos bien abiertos, pues la diferencia semántica entre no poder soportar el “mucho tiempo” en lugar del “para siempre” es muy reveladora.

Por lo anterior, me parece que Kubrick cierra con una ironía, porque sabe que el problema del deseo no tiene una solución universal y que toda historia de ficción, por más sublime que pueda ser, está constituida por arquetipos cuyos comportamientos —de considerarse ejemplares— nos conducirían ineludiblemente a una falsa escapada. De hecho, por eso el psicoanálisis en sentido puro no se debe aplicar a ningún caso particular, ya que no puede ayudar a resolver problemas sociales, ni a comprender o explicar la psicología de personajes. En sentido estricto, el psicoanálisis sólo sirve para abordar la singularidad de sujetos sufrientes en un dispositivo clínico que construye casos cuya materialidad no puede conferir ninguna obra de arte. Esa es la razón por la que para interpretar esta obra he preferido un psicoanálisis aplicado, entendido incluso como “clínica” del lazo social y

no he pretendido recurrir a un psicoanálisis puro, que sería la clínica de caso singular. Empero, un psicoanalista nunca debe tratar a un personaje de ficción como un caso.

Así, como Kubrick no puede decir nada que resuelva el problema del deseo, utiliza una ficción sobre una pareja que lidia con el mismo y muestra que este matrimonio no tiene arreglo, ni sintomático (como el matrimonio de Ziegler), ni del deseo. Es decir, no hay *paternaire*-síntoma ni pareja del deseo (Miller, 2010, p. 264). Me refiero a que no pueden alojar sus perversiones ni su diferencia, pues, al final, en lugar de asumir intentan obliterar y ese desarreglo se evidencia en un pequeño detalle de la conclusión, que repite, de otra forma, la demanda inicial. Hay que recordar que al comienzo, Alice dice a Bill: “¿cómo me veo?” (Kubrick, 1999, 0:01:20) y no recibe respuesta que indique algún arreglo, lo que se reitera de forma directa e imperativa por medio de un “vamos a coger” (Kubrick, 1999, 2:33:34), que otra vez sin respuesta es interrumpido por la impronta de los créditos.

Ahí está Alice, como siempre, demandando algo que Bill, como siempre, no va a poder cumplir. Por eso considero que es una ironía, pues interpreto que al final Kubrick quiere decirnos que si la solución al problema del deseo fuese algo tan “simple” como decidir voluntariamente tener sexo con quien se ama, el problema no existiría. Es decir, que la verdadera “solución” es un arreglo a partir de las singularidades, que, en este caso, no se puede dar.

Por todo lo anterior, entiendo que, según Kubrick, la vida conyugal es una condición de posibilidad para vivir en el limbo de dos tendencias: la cultura, entendida como la condición de la castración o del límite, y la pulsional, concebida como la propia e insaciable condición humana que siempre está en tensión con ese límite. Regularmente esto se lleva a cabo a través de una “adaptación”, que hace cualquier persona “normal” que se casa y que tiene destinos muy diversos e inciertos, sin embargo, ni yo, ni Lacan, ni Kubrick, ni Trías, ni Schnitzler, ni Freud, ni Hoffman, ni Schelling, ni Kant, ni Burke, ni nadie que insiste en sublimar a través de escritos

u obras artísticas, somos cualquier persona, sino neuróticos hiperpulsionales que tienen que arreglárselas con el problema del deseo. Por eso utilicé comillas en mi título, porque me parece que no se trata de adaptación ni de sublimación, sino de arreglo, en singular, que cada sujeto debe hacer ante el malestar inherente a lo imprescindible de las ordenanzas culturales y a la irrupción permanente de lo pulsional y de lo ominoso en nuestras vidas.

Más aún, considero que la solución de Kubrick, por una parte es irónica y por otra está cifrada en *Fidelio* —la contra-seña que está inspirada en la única ópera de Beethoven y que refiere a la vida conyugal—, pues significa tener los ojos bien cerrados (como Nightingale, el pianista cuyo nombre representa el renacimiento a través del amor), para permitir el arreglo en el matrimonio; ya sea al insistir en relanzar el deseo, a través de las perversiones alojadas o las puestas en acto convenientes y solapadas mutuamente, ya sea al denegarlo y resignarlo flagrantemente, al entregarse al goce mortífero de la repetición, el tedio y el melodrama matrimonial. No obstante, como no sólo el matrimonio es el medio idóneo para tener los ojos bien cerrados, sino también lo es el cine, voy a mostrar lo que esto implica a través de un análisis muy breve y puntual, sobre mi experiencia espectadorial a partir de la película.

BREVE ANÁLISIS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO UTILIZADO EN LA ADAPTACIÓN, DESDE LAS TEORÍAS PSICOANALÍTICAS DEL CINE

Se trata de reconocer la relación que hay entre las formas filmicas dispuestas por Kubrick y los efectos psíquicos que producen en mí, como espectador. Por consiguiente, el análisis no se concentra en la interpretación “objetiva” del contenido, sino en la identificación de los efectos “subjetivos” que la forma de presentar ese contenido genera en mí; ya que si el psicoanálisis enseña algo es a leer en singular y sería

un despropósito tomar mi lugar espectadorial como representante de un espectador universal.

Para las teorías psicoanalíticas del cine, el espectador es un sujeto efecto de sentido, que rellena los vacíos inherentes a la discontinuidad material del filme con sus propias fantasías. Voy a proponer un esquema básico que me permita exponer de forma muy breve y concisa cómo concibo el sujeto espectador desde el psicoanálisis y que está inspirado en el aparato de Jean-Louis Baudry:

1. Inscripción. Filmación de la cámara que deja una huella “intencional” del director en el negativo.
2. Montaje. Ordenamiento y articulación de esa primera inscripción, que busca eliminar —sin lograrlo— la discontinuidad material inherente a la misma.
3. Proyección. Haz de luz que hace positiva la inscripción de la “objetividad” autoral y el ordenamiento “logrado” en el montaje.
4. Atravesamiento fantasmático. Sujeto espectador como medio entre la inscripción, la proyección y la pantalla. Inspirado en el “hecho espectadorial” de Étienne Souriau.
5. Pantalla. Segunda inscripción que depende de la identificación y la proyección inconscientes del espectador. Es la película tal como cada espectador la puede ver. Por consiguiente, un filme es siempre una reescritura singular.

A partir del entendido de que el dispositivo cinematográfico consiste en las cinco fases anteriores, voy a realizar un análisis de cuatro segmentos desde tres preguntas metodológicas: ¿Qué se muestra, cómo se muestra y qué efectos me produce?

El prelude

Hay un *full shot* que muestra a Alice desnuda, en un emplazamiento muy breve que hace de mí un voyeur y me genera un placer sensual. Después se va a un corte directo que muestra el título del filme, seguido de un *travelling* y paneos que —formalmente hablando— me generan inestabilidad y

exponen a Bill desesperado, buscando su cartera, escena que termina con un plano secuencia del baño y la habitación, que me comunica una especie de “desarreglo” (estrés y descuido); pues además de no mirar, ni manifestar deseo por esa mujer que desde el principio el director me ha hecho mirar desnuda, instaurándola como un excelso objeto de deseo, el diálogo me dice que el marido es tan descuidado que no sabe ni el nombre de la nana con la que dejará a su hija.

La fiesta

Kubrick utiliza todos los recursos que tiene a la mano para producirme una impresión de realidad que me haga olvidar mi localización en la sala. Hay una excelente fotografía que me introduce plenamente en la celebración. *Travellings*, planos americanos, planos y contraplanos, que me permiten identificarme sucesivamente, tanto con los personajes como con un voyeur invisible, un invitado más que mira morbosamente las faenas de la pareja protagonista. Así, como espectador me identifico con el húngaro y sus estrategias de ligue y estoy encantado por la seducción de las modelos hacia Bill (ya que me encuentro en su lugar subjetivo), quedando fascinado por todo lo que promete la fiesta esa noche.

Cuando regresan a casa, Kubrick vuelve a situarme en el lugar de la escena inicial, a través de un plano americano que muestra a Alice desnuda, mirándose en el espejo. Me vuelvo a sentir como un voyeur extasiado, pero con un *plus*, pues ahora la cámara se aproxima y me da la sensación de estar más cerca de ella².

.Simultáneamente, el director utiliza la música para que yo no me confunda sobre lo que está sucediendo. Gracias a la lírica sé que Alice hizo una cosa mala al coquetear con el húngaro y, en lugar de castigarla, Bill la llevará a la cama.

²Aunque, por el uso del espejo, se puede producir el efecto especular e identificatorio de que el espectador es ella misma, que se mira de forma narcisista. O la identificación del (la) espectador(a) con ella, desde el lugar de objeto.

¿Cómo debo interpretar eso? Si doy crédito al autor como artífice de la inscripción, entonces lo que me sugiere es que la infidelidad es meritoria —de ahí mi tesis sobre la perversión como intento de relanzamiento del deseo. Sin embargo, una vez generada la expectativa del sexo —que ya me ha estimulado y predispuesto tanto para ser *voyeur* como para identificarme con Bill en el acto— Kubrick perpetra un *coitus interruptus* de la mirada y por medio de un corte directo me deniega la satisfacción³.

La conversación de alcoba

La cámara abre con un *close up* de Alice fumando y se mueve hacia atrás con un *travelling* que me implica como espectador, al hacerme testigo de una provocación que me promete y estimula; pues estar presente en la recámara de una pareja semidesnuda, que se está relajando con mariguana e incitando a través de fantasías sexuales me resulta muy excitante. Si bien Kubrick usa el *medium shot* y el plano americano, junto con sus contraplanos en picada, para provocar mi identificación con Bill en la discusión, por otra parte, en varias ocasiones, cuando emplaza la cámara que ve a Bill mientras mira a Alice, lo hace desde un lugar que no ocupan ellos, y así me coloca en el lugar de un tercero en la habitación, que mira morbosamente.

Esa cámara establece las condiciones formales para mi presencia como testigo invisible y voyerista, lugar ominoso del tercero (incluido-excluido) en el que Kubrick me instala desde el principio del filme. Asimismo, el uso de los *travellings* es muy subjetivo y —como decía Jean-Luc Godard— tiene

³Esta escena “cortada” me parece imprescindible para reconocer la intención de no mostrar la consecuencia sexual de la transgresión, pues como ya no hay Legión Católica que le prohíba a Kubrick presentar escenas explícitas —como en la época de *Lolita*—, considero que hay una intención expresa del director para no mostrar nunca en pantalla el sexo en el matrimonio y eso es un argumento más para sostener mis conclusiones sobre que el problema aquí es del deseo. Al final, es preciso admitir que en la película vemos “de todo”, excepto una “relación sexual” entre la pareja; porque la relación sexual no existe.

una implicación moral, pero no sólo desde el director, sino principalmente desde mí como espectador, pues a través de la cámara me involucra todo el tiempo como una presencia ominosa (familiar-extraña). Lugar que tendrá implicaciones para mí una vez que tenga que dar(me) cuenta de por qué he permanecido ahí y por qué he experimentado tanta excitación durante toda la proyección.

El final

Hay un *close up* de la pareja que sólo me permite ver el rostro de Alice —el objeto *par excellence*, que desde la primera escena el director ancla a mi deseo espectadorial— presentado ahora como el sujeto que demanda y que ordena al agraviado esposo (quien resulta ser mi lugar de identificación y de proyección en mi experiencia espectadorial). La escena de la juguetería muestra a un Bill totalmente anulado y su “desarreglo” parece ser traducido en su invisibilidad, pues como testigo voyeur no puedo ver su rostro y su reacción cuando Alice le hace la última demanda, a través de un *close up* que no es cámara subjetiva desde Bill, sino objetiva desde mí, como testigo. Acto seguido, Kubrick introduce los créditos y deja el final abierto, cuyo efecto es cortar mi satisfacción —otra vez— al impedirme saber la respuesta.

CONCLUSIONES

A partir de este brevísimo análisis he pretendido mostrar lo que desde las teorías psicoanalíticas del cine se concibe como el sujeto espectador, que da sentido a un filme a partir de sus propias fantasías proyectadas en la pantalla, pues reconozco que no todos interpretan ni se ubican en este filme desde el mismo lugar que yo. Lo anterior me sirve tanto para sostener que un análisis desde las teorías psicoanalíticas no debe ser un análisis psicoanalítico de los personajes, como para establecer la diferencia entre análisis y aplicación, ya que efectuar un análisis de la experiencia espectadorial revelada por

las teorías psicoanalíticas del cine es diferente a realizar la aplicación de teorías y conceptos del psicoanálisis para interpretar un argumento filmico. Es diferente, porque mientras el análisis permite examinar los efectos psíquicos del lenguaje cinematográfico en el espectador a través del reconocimiento de que existen mecanismos inconscientes como la identificación y la proyección, que son efectivos y dan forma a nuestra experiencia singular, el psicoanálisis aplicado es un dispositivo hermenéutico que sugiere la comprensión de un argumento y por eso se puede considerar como análogo a una “clínica” del lazo social, ya que permite interpretar historias y entrever la lógica de los vínculos desde un marco conceptual que apunta a la generalidad.

Por lo anterior, como ya he dicho antes, el psicoanálisis no debe utilizarse para el análisis de personajes como si fueran casos clínicos, pues, en el mejor de los casos, el resultado no será otro que el análisis de los propios prejuicios, fantasmas, proyecciones e identificaciones de uno mismo como espectador. Es decir, que todo aquel que presenta a un personaje filmico como caso clínico es en realidad el caso mismo y, por consiguiente, es al expositor o docente a quien habría que tratarlo como caso y hacerle las preguntas e intervenciones correspondientes; pues si el inconsciente no es una ficción es justo porque está en juego en cada interpretación.

Al final, esta conclusión me lleva a reiterar algo que no es nuevo, pero que no deja de escucharse, a saber, que sea una aplicación o un análisis, el sujeto que interpreta siempre está implicado en aquello que lee y el resultado siempre será producto de sus fantasías.

Para finalizar, quiero regresar a la idea de Burke acerca del gusto y disfrute del dolor y la tragedia ajenas. Puesto que si a través del cine experimentamos nuestras propias fantasías, entonces **Ojos bien cerrados** nos permite obtener satisfacción de situaciones intensas en las que aparentemente no se nos juega nada, ni voluntad, ni deseo, ni intención; pero en realidad resulta ser todo lo contrario.

Sourieau llama hecho espectacular al “hecho subjetivo que introduce la personalidad psíquica del espectador” (Aumont y Marie, 1996, p. 238) en la proyección. Lo anterior implica que, a través de la proyección, el espectador se pierde en la vida de los personajes, se adentra, se confunde y compadece con ellos. Compadecer, condolerse, es un verbo que desde la *Poética* de Aristóteles conduce a la “purificación” de las pasiones (2006, p. 6). Es decir, el espectador realiza una catarsis, una descarga, una satisfacción pulsional, a través de la identificación y la condolencia, por medio de la filiación y el dolor ajeno.

Mi intención aquí no es corroborar algo que es bien sabido, sino sólo establecer las condiciones para poder concluir sobre las implicaciones del espectador en las proyecciones de cine. Por eso me pareció inevitable recurrir al psicoanálisis, pues sólo si se admite que hay tendencias más allá de la propia voluntad y la conciencia se puede reconocer que al causar un dolor al espectador, a través de la manipulación de las imágenes, sus formas y contenidos ominosos, Kubrick le causa también placer. Es decir, que no se trata de reiterar la obviedad de que al presenciar el dolor ajeno permanecemos en la

sala porque somos sádicos y obtenemos una satisfacción de ello, sino de revelar que al mismo tiempo este dolor ajeno, apropiado vía la identificación secundaria inconsciente, es vivido como placer. Es decir, que también somos masoquistas.

Lo anterior permite entender por qué las experiencias más amargas, dolorosas y traumáticas, contadas de una forma tan realista, no nos causan repulsión y tampoco tienen como consecuencia la indignación, el espanto, la consternación o el abandono de la sala, sino al contrario, la excitación y la permanencia.

Así, en cada filme hay una implicación ética, estética y moral —tanto del director como del espectador— que habrá de reconocerse, no sólo a partir del plano secuencia, el *travelling* o cualquier emplazamiento, sino a través de cualquier tipo de identificación (consciente o inconsciente) que produce la cámara-ojo. Y si **Ojos bien cerrados** se trata del goce sexual, el deseo, el secreto, las fantasías, lo ominoso y la pulsión de muerte, entonces habrá que preguntarnos qué dice de cada uno de nosotros el gusto y la satisfacción en un filme que nos presenta de manera tan flagrante las ominosas consecuencias de tener los ojos bien cerrados. 🤫

Bibliografía

- ARISTÓTELES. (2006). *Poética*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- AUMONT, J. y Marie, M. (1996). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.
- BURKE, E. (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, España: Tecnos.
- FREUD, S. (1963). *Epistolario. 1873-1939*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo IV*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo VII*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XI*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XVII*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- FREUD, S. (1998). *Obras completas. Tomo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- HOFFMAN, E. T. A. (2006). *El hombre de arena*. Barcelona, España: Libros del zorro rojo.
- KANT, I. (2011). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LACAN, J. (2004). *Aún. Seminario 20*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- LACAN, J. (2005). *Las formaciones del inconsciente. Seminario 5*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- MILLER, J. A. (2010). *El paternelle-síntoma*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- SCHELLING, F. W. J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid, España: Tecnos.
- SCHINTZLER, A. (1999). *Relato soñado*. Barcelona, España: Acantilado.
- TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, España: DeBolsillo.

Filmografía

- KUBRICK, S. (Director y Productor) y Cook, B. W. (Productor). (1999). **Ojos bien cerrados** [*Eyes Wide Shut*]. EE.UU.: Pole Star, Hobby Films.

ALIBER FERNANDO ESCOBAR SUSANO (México) es Doctor en Filosofía por la UAM. Profesor investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus temas de interés son ética y psicoanálisis, política e ideología y formalismo cinematográfico. Sus últimos tres artículos publicados son: 1) “Monty Python: Comedia, crítica y política”; 2) “El distanciamiento brechtiano en las obras de Haneke”; 3) “La nueva carne: una nueva subjetividad. Cronenberg, Mc Luhan y el sujeto de siglo XXI”. CONTACTO: aliberesco@gmail.com.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques



Actividades formativas del Festival Venezolano de Cine de la Diversidad (FESTDIVQ)

CLARITZA ARLENET
PEÑA ZERPA

FESTDIVQ nace en el año 2011 como un espacio para la discusión y reflexión de la cinematografía iberoamericana en materia GLBTIQ. Desde el año 2011 hasta el 2017 el festival ha incluido dentro de su programación actividades de corte formativo, dirigidas al público general y de carácter gratuito, en espacios emblemáticos de Caracas y Miranda, ofrecidas en horarios matutinos o vespertinos (sin ningún solape a los horarios de exhibiciones). Entre los principales objetivos de dichas actividades se señalan: a) generar producciones escritas (libros, artículos en revistas especializadas y ponencias), b) difundir a través de las redes sociales virtuales la producción, y c) realizar talleres que permitan al público el acercamiento y fortalecimiento en materia audiovisual GLBTIQ.

A cargo de la productora académica y con el apoyo de los demás miembros del festival se ha alcanzado una variada y atractiva oferta formativa (talleres de narrativa audiovisual sexodiversa, análisis comparativo en la cinematografía latinoamericana y breve historiografía en Venezuela). Especialmente se ha centrado en esas tres áreas la labor investigativa.

Gracias a los esfuerzos realizados por el presidente José A. Peña se ha impulsado el aporte académico en el seno del festival. Da cuenta de ello la coordinación de números en revistas arbitradas especializadas de cine¹, capítulos de libros², libros³ y

¹El lector interesado puede consultar la revista *Razón y Palabra* N° 85, ejemplar dedicado al Arcoiris cinematográfico: personajes, películas y directores. Coordinado por José Peña y Claritza Peña. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/indexN85.html>

²En el libro *Panorama del cine Iberoamericano en un contexto global* de la Editorial Dykinson, contiene el capítulo Recepción filmica en Venezuela: Perfil de espectadores inteligentes de FESTIVERD y FESTDIVQ, donde se presenta un estudio de interés del público del festival. El capítulo 3 del libro Arcoiris mediático de Editorial Fragua contiene una aproximación histórica (1970- 1999) de los personajes GLBTI en el cine venezolano.

³FESTDIVQ cuenta con dos libros de la Editorial Academia Española: *Arcoiris Tricolor. Estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano (1970-1999)* y *Arcoiris Tricolor. Producciones audiovisuales sexodiversas venezolanas (1982-2012)*.

videoconferencias. Este trabajo está disponible en línea de modo que investigadores, estudiantes y el público interesado pueda acceder y compartir con otras comunidades de aprendizaje.

A manera de reseña se ha intentado identificar las actividades más destacadas por cada una de las ediciones.

PRIMERA EDICIÓN⁴:
CONFERENCIA Y RECONOCIMIENTOS

Inauguramos el espacio de actividades formativas con la ponencia “Personajes GLBTI en la cinematografía venezolana” la cual era para ese momento la primera presentación de los avances de una investigación. Los asistentes interactuaron y se mostraron interesados por una filmografía que no había sido estudiada desde esta óptica. Entre los títulos revisados estaban: *Entendido's* (1982), *La Máxima Felicidad* (1983), *Trans* (1983), *Macho y hembra* (1985), *Mecánicas celestes* (1996), y *Cheila una casa pa' maita* (2010).

Se presentó la filmografía de dos grandes directores del cine venezolano y se complementó este trabajo con un reconocimiento de FESTDIVQ por sus aportes en la cinematografía sexodiversa a Mauricio Walerstein⁵, quien para aquel momento había visitado al país. Otro de los reconocimientos fue a Eduardo Barberena⁶ quien para la fecha fungió como jurado del festival.

En la programación del evento también se incluyeron conversatorios con comunicadores, artistas plásticos y documentalista. Así, por ejemplo, *Bajo las faldas de un hombre* (Teo Castro), *Miradas de un trazo Voyeur* (Jesús Torrealba), *Mi trabajo con las trans* (Argelia Bravo), *Reflexiones sobre mi documental sexodiverso* (Rodolfo Graziano⁷) se ofrecían por las mañanas mientras que las exhibiciones de la competencia eran por las tardes. Se trataba de abordar la diversidad sexual desde distintas áreas del conocimiento y enmarcado en un discurso no academicista para el público.

⁴Ganadores de esta edición: Mejor mediodimetrage *Yo, indocumentada* (Venezuela, 2011), Mejor cortometraje *Una al margen* (Venezuela, 2011) y Mejor trabajo estudiantil *Almuerzo con extraños* (Venezuela, 2010).

⁵Puede verse la entrevista realizada por FESTDIVQ, con el apoyo del cineasta Jesús Odreman, en https://youtu.be/MSHT_1aMGU4

⁶El director murió en el año 2015. El lector puede ver la entrevista en el siguiente enlace: <https://youtu.be/KNa5GIIVKUY>

⁷Pionero en el documental gay venezolano realizado en el año 1982.

SEGUNDA EDICIÓN⁸:
ACTIVISMO CON LA CÁMARA

En el 2012 sumábamos a esta edición la facilitación de mini talleres ofrecidos por competidores y jurado del festival cuyo hilo conductor era el acercamiento y comprensión al activismo con la cámara⁹. Uno de los facilitadores fue el director Rodolfo Graziano quien se aproximó desde supuestos teóricos y su experiencia como documentalista.

Gracias al proyecto financiado por el Fondo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (FONACIT) se ofreció una grilla atractiva al público interesado. Guion de cine, Actuación, Dirección de cine, Maquillaje para cine y Activismo con la cámara fueron las cinco sesiones para principiantes, dictados por cuatro competidores de la edición y el homenajeado (Rodolfo Graziano), quien ofreció un acercamiento al activismo sexodiverso desde el arte y el audiovisual pensado desde las demandas actuales: matrimonio igualitario y derechos humanos.

TERCERA EDICIÓN¹⁰:
ALTERNATIVAS DIVERSAS

Se ofreció, gracias al apoyo de Amnistía Internacional de Venezuela, un taller sobre “Los principios de Yogyakarta sobre la Aplicación del Derecho Internacional de Derechos Humanos a las cuestiones de orientación sexual e identidad de género” en la sedes del Instituto Universitario de Nuevas Profesiones (IUNP) de San Bernardino, Los Dos Caminos y Las Mercedes. Esta experiencia sirvió de antecedente para la programación de otras actividades para la comunidad de trabajadores y profesores de dicha institución.

El Director Miguel Ferrari fue jurado en esta edición y acompañó a FESTDIVQ a la exhibición de *Azul y no tan rosa*¹¹ en el IUNP. Luego compartió con los

⁸*La Gran Victoria* (Venezuela, 2012) resultó ser el cortometraje de ficción ganador, *Transhumantes* (Chile, 2011) mejor cortometraje documental y *¡Es un clásico!* (México, 2012) el cortometraje de animación. Vale destacar la mención especial a la Escuela Audiovisual Al Borde por su destacada participación.

⁹Para FESTDIVQ el activismo en materia GLBTIQ es a través de la cámara, pensando de manera global y local las problemáticas de la comunidad.

¹⁰Resultaron ganadoras de esta edición: mejor cortometraje de ficción *Vecinas* (España, 2012), *La pasión de Verónica Videla* (largometraje argentino 2012), mejor cortometraje de animación *Huellas* (España, 2013), mejor largometraje documental *Blattángelus* (México, 2012) y mejor cortometraje documental *Podemos ir en paz* (Italia, 2013).

¹¹Para el año 2014 resultó ganadora del Goya a la Mejor película iberoamericana.

- 1 Presentación en una librería caraqueña.
- 2 Estudiantes y profesores con Amnistía Internacional.
- 3 Foristas durante el intercambio con el público.
- 4 Presentación de FESTIDVQ en el BID.
- 5 Rodolfo Graziano en el taller.



estudiantes de Publicidad, profesores y personal administrativo algunas apreciaciones sobre su película y detalles de la realización y producción.

CUARTA EDICIÓN¹²:
CHARLAS Y CONVERSATORIOS

En la sede del Banco Interamericano de Desarrollo (BID)¹³ de Venezuela se exhibieron los cortometrajes ganadores de los años 2011 al 2014, así como la charla del presidente de FESTDIVQ titulada “Narrativas sexodiversas presentes en la exhibición del festival”. Fue interesante el intercambio con las autoridades del BID, quienes reconocieron la labor investigativa y de producción de los organizadores.

El BID nos acompañó en el conversatorio “Miradas indígenas a la homosexualidad” en las instalaciones de la UCV con dos invitados: el Sr. Luis Medel y una representante de la comunidad aborígen. Se generó un interesante intercambio con los estudiantes en el acercamiento a la asunción de la homosexualidad en algunas etnias.

QUINTA EDICIÓN¹⁴:
MÉXICO, ARGENTINA Y PERÚ

Particularmente esta edición ofreció al público actividades formativas vinculadas con dos países latinoamericanos (asiduos participantes a las convocatorias de FESTDIVQ): México, Argentina y Perú.

A través del apoyo de las embajadas fue posible la conexión en el salón virtual de la Universidad Central de Venezuela con el mexicano Enrique Torre Molina, internacionalista y consultor-asesor en asuntos GLBTI en los medios de comunicación, quien destacó la naturalización de personalidades fuera del clóset en las portadas de

¹²Películas ganadoras: Mejor largometraje *Kumu Hina* (Estados Unidos, 2014), mejor cortometraje de ficción *Moiré* (España, 2014), mejor cortometraje documental *Rompecabezas Trans* (Argentina, 2014), mejor cortometraje de animación *Cruise Patrol* (Holanda, 2014) y mejor cortometraje venezolano *Yo actor*.

¹³Patrocinante del festival desde el año 2014-2017. El BID apoya proyectos y programas de género y diversidad sexual.

¹⁴Ganadores: *Anónima Belleza* (Mejor Cortometraje Documental de la Sección Cortometrajes Estudiantiles y Comunitarios Venezolanos), *Maricos* (Mejor Cortometraje Ficción de la Sección Cortometrajes Estudiantiles y Comunitarios Venezolanos), *Voy a la ciudad ELE* de China (Mejor Cortometraje Animado de la Sección Internacional), *Vainilla* de España (Mejor Cortometraje Ficción de la Sección Internacional), *El cumpleaños de Darcy* de Argentina (Mejor Cortometraje Documental de la Sección Internacional), *No te voy a dejar sola* de Venezuela (Mención Especial Mix Brasil), *Head-tie* de Estados Unidos (Mejor Videoarte Internacional).



Participantes y facilitadores del Cursillo Videoarte Diverso.

revistas así como la importancia de usar la “Guía para los Medios de la Alianza Gay y Lésbica Contra la Difamación GLAAD”.

Se estudió la filmografía sexodiversa de Argentina a través del “Cursillo Sexodiversidad en cortos. Panorama argentino y venezolano” en las instalaciones del Museo de Estampas y el Diseño Carlos Cruz Diez, donde los asistentes tuvieron la oportunidad de iniciar o continuar su proceso de conocimiento e interpretación sobre la cinematografía GLBTI porteña y criolla.

En esta oportunidad nos correspondió al presidente de FESTDIVQ y a la productora académica ser cofacilitadores para ambas propuestas. Resultó ser una experiencia innovadora así como el inicio de una formación en sexodiversidad latinoamericana desde sus narrativas.

Para completar la triada se desarrolló el foro “Loxoro, un lenguaje sagrado” a cargo del filólogo y crítico de cine Roberto Pérez León, quien fue profesor de cine de los organizadores del festival y jurado en la primera edición.

Las actividades pre-festivales marcaron el primer contacto con los espacios urbanos frecuentados por los caraqueños los fines de semana: librerías-café. El presidente del festival inició con la conferencia “Sexodiversidad en Venezuela: entre globalización y crisis” así como la proyección de los ganadores FESTDIVQ 2013, 2014 y 2015. Este escenario sirvió para mostrar a los presentes la importancia de los análisis teóricos (enmarcadas en la globalización y glocalización) además de la presencia de FESTDIVQ en el concurso Love words for inclusion¹⁶ de British Council con la carta “Para ti, mi amada imperfecta” donde se abordaba la diversidad sexual a partir de los títulos de los largometrajes venezolanos sexodiversos.

El segundo momento estuvo representado por dos talleres ofrecidos en la edición. El primero de ellos “Taller de Guion Cinematográfico” facilitado por Luis Álvares (Bond), profesor universitario y crítico de cine. Cada uno de los asistentes llevaba su propuesta para ser revisada y evaluada.

El “Cursillo Videoarte Diverso: Múltiples Miradas”, estuvo a cargo de dos reconocidos y destacados artistas plásticos del país: Jesús Bolívar y Dianora Pérez (ganadora del Salón Jóvenes con FIA 2017). A los dos profesores universitarios también se les sumó Johanna Pérez Daza, quien es investigadora y fotógrafa.

Los participantes pudieron intercambiar experiencias y aclarar dudas sobre la elaboración de guiones así como la fundamentación teórica de sus proyectos audiovisuales diversos.

En el marco de la Séptima Edición de FESTDIVQ 2017 se desarrolló en las instalaciones del British Council de Venezuela¹⁸ el *workshop* “Mi propuesta audiovisual diversa” por el cineasta chileno Mauricio López Fernández (jurado de esta edición del festival).

¹⁵**Trémulo** de México fue galardonado con las menciones: Mejor Cortometraje y Mejor Cortometraje de Ficción, el premio a Mejor Cortometraje Documental fue para **Diversxs** de España, Mejor Cortometraje Animado para **Shift** de Estados Unidos, Mejor Videoarte para **Trío** de Venezuela y, en la Mención Especial del Jurado: **Carina** de México y **Exposé** de Estados Unidos/ Holanda.

¹⁶En las bases del concurso señala explícitamente “cualquier ideas que tengas acerca de los asuntos LGBTQI”. El objetivo central está en desafiar la homofobia. Para mayor información ver <https://www.britishcouncil.org/ve/events/love-words-inclusion>

¹⁷**Sisak** de la India fue el ganador absoluto de esta edición, mientras que en la mejor dirección de arte fue premiado el cortometraje **Al otro lado** de México, mejor edición, el premio fue para **Sonderkommando** de Italia y el ganador en el renglón de mejor fotografía **Mai** de España, la mejor musicalización la obtuvo **En la azotea** de España, dicha composición musical estuvo a cargo del compositor mexicano Kevin Smithers.

¹⁸Tiene entre sus programas la diversidad We are diverse el cual contempla entre los aspectos género y orientación sexual. British Council ha sido patrocinante del festival en las ediciones 2016 y 2017.

Tras la proyección del cortometraje, López procedió a identificar las quince escenas, con sus respectivos objetivos. Con este ejercicio dio algunas recomendaciones a los presentes, las cuales pudieran resumirse en: “las historias tienen acciones”, “las emociones son consecuencias de las acciones”, “presentar al personaje sirve para contar otra cosa de la trama”, “es necesario tener claro cuál es la motivación al realizar un cortometraje”, “el director o directora deben investigar”.

Las profesiones de los quince participantes llamaron la atención del facilitador. Confesó haber trabajado con estudiantes de cine pero no con ingenieros de dos especialidades (mecánico e industrial), abogado, sociólogo, educadora, estudiantes de comunicación social y artistas. Aun cuando sus formaciones eran distintas le permitió escuchar historias interesantes relacionadas con la diversidad sexual.

Cada participante debía responder dos interrogantes claves: ¿por qué? y ¿para qué? pensando en el *pitch*. El cineasta realizó observaciones y mejoras así como la recomendación de filmografía y literatura con el fin de ofrecerles otras miradas. 🗣️

Coordenadas de FESTDIVQ

 <https://festivalvenezolanodecinedeladiversidad.wordpress.com/>

 festdivq@gmail.com

 @cineversatil

 cineversatil

 festdivq



Mauricio López Fernández y participantes del taller.

CLARITZA ARLENET PEÑA ZERPA (Venezuela) es Doctora en Ciencias de la Educación. Especialista en Dirección y Producción en Cine, Video y Televisión. Productora Académica de la Fundación FAMICINE. Ha sido responsable de las formativas de FESTDIVQ y FESTIVERD. Investigadora de Red Inav y Ricila. Profesora de la UCV en el Doctorado de Ciencias Sociales. Ha sido asesora de universidades experimentales. CONTACTO: festdivqacademico@gmail.com y claririn1@gmail.com.

Hasta los huesos
(René Castillo, 1999).



Sin sostén y Hasta los huesos: animar y narrar lo local para significar lo universal

ANNEMARIE MEIER DIALOGA
CON EL REALIZADOR DE
ANIMACIÓN RENÉ CASTILLO

La ciudad de Guadalajara en el Occidente de México tiene fama de cinera. La ida al cine es, sin duda, uno de los rituales preferidos de sus habitantes y la ciudad ha sido escenario de muchas películas y ha inspirado a un buen número de realizadores y productores de cine a perseguir su fantasía y abonar a la *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío*, como le llamó la investigadora de cine Julia Tuñón al intento de convertir a Guadalajara en un centro de la industria del cine (Universidad de Guadalajara y UNAM, 1986).

La animación, sin embargo, no estaba en los planes de los creadores ni de los productores de la región hasta que, en los años ochenta del siglo pasado, Rigoberto Mora y Guillermo del Toro, dos jóvenes tapatíos y amantes del cine, empezaron a dedicarse al cine fantástico, el maquillaje y la animación. Durante sus estudios de preparatoria en el Instituto de Ciencias de Guadalajara habían realizado ejercicios y cortometrajes en formato Super 8 bajo la tutoría de Daniel Varela. Después de egresar de la preparatoria se inscribieron en el diplomado de guion de Cine y Crítica A.C., dirigido por Jaime Humberto Hermosillo, para posteriormente fundar la casa productora de maquillaje, efectos visuales y animación Necropia. Aparte de colaborar con maquillajes y efectos visuales para varios filmes, Del Toro escribió y dirigió en Super 8 y 16mm los cortometrajes *Doña Lupe* (1985) y *Geometría* (1987), y Rigo Mora realizó varios cortos, promocionales y comerciales de animación (por ejemplo para la Feria Internacional del Libro, las plumas Wearever y las sopas Instant Ramen).

La labor creativa y los generosos consejos de los fundadores de Necropia animaron a artistas visuales y apasionados de la animación a especializarse en la técnica del *stop motion* con *puppets* de plastilina e historias animadas para espectadores adultos. En su libro *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación*, Juan Manuel Aurrecoche (CONACULTA, Cineteca Nacional, 2004) les dedica un subcapítulo titulado *La escuela de Guadalajara* que empieza con lo siguiente: “ Recientemente se ha desarrollado en Guadalajara una importante corriente de animación mexicana. De ahí provienen tres de las animaciones mexicanas más premiadas de los últimos años: ***Sin sostén*** (Antonio Urrutia y René Castillo, 1998), ***El octavo día*** (Rita Basulto y Juan José Medina, 2000) y ***Hasta los huesos*** (René Castillo, 2001)”.

La entrevista con René Castillo se dio a casi veinte años de la realización de los cortometrajes ***Sin sostén*** y ***Hasta los huesos***. Sin embargo, recuerdo la fuerte impresión que me causó una visita al set de ***Sin sostén*** y el acontecimiento del estreno de ***Hasta los huesos*** en un complejo de Cinépolis en Guadalajara.

SIN SOSTÉN

Después de los créditos iniciales la cámara sobrevuela, acompañada por una armónica nostálgica, una ciudad nocturna con edificios y anuncios espectaculares. Por las escaleras exteriores de un edificio un hombre de edad avanzada sube hacia el techo. Pasa por un perro que le ladra, la ventana con un niño que manipula un videojuego, hasta un espectacular con un vaquero rubio a caballo que se asombra por un cartel con una rubia despampanante con enormes pechos. Al llegar a la azotea el hombre mira hacia abajo, escucha las campanadas de una iglesia, levanta los brazos en cruz y se deja caer al vacío. Su caída despierta el grito de una mujer y el susto del vaquero y la rubia de los espectaculares. El hombre se estrellaría en el piso si no fuera por el



Sin sostén
(René Castillo, 1998).

lazo del vaquero que lo salva y que le hace merecedor de los aplausos de los inquilinos. Sus gestos de agradecimiento lo hacen perder el equilibrio y ahora es el vaquero el que cae al vacío al mismo tiempo que el hombrecillo es aventado al aire y cae entre los mollidos pechos de la rubia donde se acucurra con una sonrisa de satisfacción.

Corte al cierre de una bolsa blanca que dos camilleros sacan del lugar. En el piso queda la silueta de gis del suicida.

El corto de apenas cinco minutos de duración narra una historia triste que, sin embargo, emociona al espectador por los personajes y el escenario detallados, el humor y los guiños culturales e intermediales. Aunque no conocemos la historia del suicida ni los motivos por quitarse la vida, lo observamos con empatía y comprensión y festejamos la intervención de los personajes fantásticos en su rescate. El desenlace, sin embargo, nos hace regresar a la realidad. Los divos de los espectaculares solo simulan salvarnos; en verdad no son capaces de salvar a nadie.

El trabajo de animación es impecable. El toque artesanal del moldeado de cuerpos y objetos de plastilina, los movimientos de cámara, la iluminación y los efectos de caídas son impresionantes. También el ritmo del montaje que permite ver con detenimiento ciertos momentos y gestos, y la aceleración de las acciones que terminan en un desenlace de dos planos, mantienen en alto el suspenso y la curiosidad. La banda sonora perfectamente medida es nostálgica y atemporal, y acentúa el carácter universal del corto. Universal con toda y brecha norte-sur característica para los países y culturas de América Latina.

Gabriela Lucía Landeros Neri le dedicó al cortometraje su tesis de maestría para la Universidad de Guadalajara. La tituló *El cortometraje Sin Sostén: Estudio estructural y comparado* y comenta: “En el cortometraje analizado, encontramos ciertos patrones en la construcción de la obra, tales como: la caracterización de los personajes, con ciertos rasgos faciales y corporales exagerados, desequilibrados en las proporciones (cabezas grandes en comparación al cuerpo, brazos largos y delgados con manos grandes y anchas), en el diseño de las escenografías, en el sonido (sobre todo el que producen los personajes para expresar sus estados de ánimo, en sustitución de palabras); estos elementos construyen un ambiente propio, una mezcla entre lo fantástico y lo surrealista”.

HASTA LOS HUESOS

Hasta los huesos se estrenó en 2001 y desde entonces sigue siendo uno de los cortometrajes mexicanos más admirados, premiados e incluso citados por realizadores mexicanos y extranjeros. La historia empieza y termina en un panteón donde un niño curioso se asoma a una tumba y se interesa por el cajón con el muerto al que la



viuda deja caer una rosa blanca. Un gusano se arrastra por la tierra removida mientras que los sepultureros empiezan a lanzar paladas de tierra sobre el cajón. Conocemos al muerto y su resistencia a aceptar lo inevitable y bajamos con él al mundo de los muertos, un cabaret donde conviven, toman y bailan personajes esqueleto de todas las edades. Al muerto le cuesta trabajo participar en la fiesta ya que extraña a su mujer con la que lo vemos en una fotografía. Finalmente se da cuenta que su cuerpo se está deshaciendo y acepta bailar con la Catrina, que le quita la flor y se la pone en el sombrero entre cientos de flores que adornan su colorido sombrero. Cuando el filme nos regresa a la superficie de la tierra y al mundo del niño con triciclo, habremos vivido la historia de un personaje que conoció el lado festivo de la muerte y aprendió a aceptarla.

La historia, los personajes, el entorno cultural y la música de *Hasta los huesos* son profundamente mexicanos: ahí están la serpiente emplumada, la catrina del grabador Guadalupe Posada, los revolucionarios de las películas silentes, los tríos y las cantantes de rancheras, el tequila, el gusano del mezcal y las calaveras del Día de muertos. El tono juguetón con el que

se trata a la muerte y la tristeza que despierta la canción de *La Llorona*, son únicos y no se pueden encontrar en ninguna otra parte del mundo porque mientras que en otras culturas la muerte es tabuizada, la cultura mexicana la tematiza, la ironiza, la honra y juega con su representación, desde luego sin perderle ni el respeto ni el miedo. Sin embargo, a pesar de los personajes, el entorno, la música y el tono mexicanos, el tema de *Hasta los huesos* es universal. La muerte obliga a dejar atrás a los seres queridos, abandonar a la pareja y aceptar la disolución del cuerpo. Eso causa incertidumbre, angustia, dolor y rechazo.

Como espectadores nos identificamos plenamente con el muerto y nos admiramos de cómo un personaje de plastilina puede contagiarnos tanta tristeza, dolor, nostalgia y alegría. Para lograrlo, el guion, el moldeado de personajes, la escenografía, la fotografía, el proceso de animación y la postproducción del *stop motion* tienen que ser sumamente cuidados. El guion de *Hasta los huesos* es muy elaborado. No solo convence los personajes, su desarrollo e interacción, también la estructura es potente ya que intercala escenas del panteón con la fiesta del mundo de los muertos. Con una gran

variedad de planos y exquisitos movimientos –de cámara y efectos de animación– arma una narración emocionante y llena de suspenso.

También la exquisita estética con la composición de planos, los colores, el diseño de arte y los efectos visuales despiertan la admiración del espectador. Es una admiración que podemos llamar “emoción artefacto” ya que corresponde a la fruición por reconocer el arte, la belleza y la destreza técnica de un creador artístico. La diagonal que se forma entre la mano del muerto y la de la catrina en el momento en que lo saca a bailar, nos recuerda la mano de Dios en los frescos de la Capilla Sixtina del Vaticano pintados por Miguel Ángel. El gusano que el muerto tiene que tragar junto al “último trago” de mezcal, está tan enraizado en la cultura mexicana como la serpiente emplumada y el hecho de tener que bailar con la catrina. En ***Hasta los huesos*** la emoción artefacto incluye además la banda sonora con sus sonidos, voces, música compuesta y ejecutada por Café Tacvba, y la canción *La Llorona* interpretada por Eugenia León.

Hasta los huesos se estrenó en 2001. En 2005 pudimos ver ***El cadáver de la novia*** [*Corpse Bride*] de Tim Burton, en el que reconocimos algunos elementos del corto de Castillo, como por ejemplo el gusano verde en el desenlace de ambos filmes. También ***Coco*** de Pixar y Disney, de 2017, remite al universo y espíritu de ***Hasta los huesos***.

A casi 20 años de la realización de ***Sin sostén*** y ***Hasta los huesos*** dialogamos con su guionista, director y animador René Castillo.



A pesar de los personajes, el entorno, la música y el tono mexicanos, el tema de ***Hasta los huesos*** es universal.

ENTREVISTA A RENÉ CASTILLO

Annemarie Meier (AM) La intención de entrevistarte nació hace muchos años ya que me enamoré de tus cortometrajes *Sin sostén* y *Hasta los huesos* desde que los vi por primera vez. Por fin tengo la oportunidad de compartirte mi admiración por tu trabajo y aprovechar las reseñas que escribí sobre tus cortometrajes para realizar el diálogo que tenía pendiente. Naciste en la Ciudad de México pero estudiaste en Guadalajara, una ciudad “cinera”, que, sin embargo, no se caracterizaba por una tradición en cine de animación cuando cursaste la carrera de Ciencias de la Comunicación en el ITESO. ¿Cómo “llegaste” al cine y te apasionaste en especial por la animación *stop motion*?

René Castillo (RC) En realidad yo llegué a la animación por accidente, literalmente. Era 1989 y estaba en el primer semestre de Administración de Empresas en el ITESO. Una noche tomé un camión de Guadalajara a la Ciudad de México y me dormí. El camión chocó, mucha gente murió y yo soy muy afortunado de seguir vivo. Me operaron de la cabeza, estuve en coma una semana y afortunadamente desperté. No recuerdo absolutamente nada, pero me quedó claro que un día simplemente puedes no despertar. Dejé la carrera de Administración y decidí que tenía que encontrar mi verdadera pasión. Un día iba manejando cuando escuché en la radio que iban a dar un curso de animación con plastilina. No puedo explicar lo que fue ese momento para mí, una auténtica revelación. De niño me la pasaba haciendo figuras de plastilina. En secundaria estaba en el taller de cerámica y en la preparatoria en el taller de escultura. Yo sabía que podía hacer lo que quisiera con plastilina y en ese instante supe que eso era exactamente lo que estaba buscando. Fue un curso de 5 días que impartió la animadora chilena Vivianne Barry en el Departamento de Televisión y Video de la Universidad de Guadalajara, que en ese entonces dirigía Daniel Varela. En el primer día del curso vimos algunos de los mejores cortometrajes de *stop motion* del mundo y yo ya no tuve ninguna duda, esto es lo que quería hacer antes de morir. Era 1992 y por supuesto en ese entonces no había ninguna escuela de animación en México, así que 15 días después de tomar este curso regresé al ITESO, esta vez a estudiar la carrera de Ciencias de la Comunicación, donde podía tener acceso a cámaras, luces, equipo de edición, audio, etc. Durante esos cuatro años de universidad, yo me dediqué a descubrir de forma autodidacta el arte de la animación *stop motion*.



AM Admiro a los artistas del *stop motion* – en especial los que trabajan con personajes “de plastilina” porque son una especie de filósofos – o dioses - de la vida ya que crean un entorno, personajes y movimiento que narran historias y “materializan” sueños, conflictos, angustias e imaginación. Si la animación es cine en su esencia, el *stop motion* es todavía más básico ya que de la nada crea vida.

RC Mi aproximación a la animación con plastilina fue gracias a mi fascinación por el material. Pero una vez que entendí cómo construir personajes y cómo moverlos cuadro por cuadro, me di cuenta del enorme potencial que te da la animación para hacer cine fantástico, muy parecido a los sueños. La animación bien hecha, en cualquiera de sus técnicas, puede llevarte a lugares mágicos. Pero la animación *stop motion* tiene un elemento especial y es justamente que no importa cuánto se planee, cada toma que hagas será siempre única e irrepetible, llena de pequeños accidentes e imperfecciones que la acercan a la vida real. Es como una canción grabada en vivo y una canción grabada en estudio. Se sienten diferentes.

AM Hablemos de *Sin sostén*, un corto que escribiste y dirigiste en colaboración con Antonio Urrutia y que se estrenó en 1998. ¿Podrías comentar cómo y cuándo nació la idea, escribieron el guion y trabajaron el proceso de animación?

RC Justo acababa de terminar la carrera y yo sentía que ya tenía un dominio suficiente del *stop motion* como para intentar hacer un cortometraje, de esos que vi cuando me enamoré de la animación. Entonces recibí una llamada de Antonio Urrutia. Él acababa de ver uno mis videos animados que hice en la universidad y me dijo que me quería ayudar a hacer un cortometraje en cine. Esa misma tarde nos conocimos y yo le propuse que escribiéramos y dirigiéramos el corto juntos. Al día siguiente escribimos *Sin sostén* y empezamos a trabajar. Originalmente planeamos hacer este cortometraje con una cámara de 16mm y calculamos que nos tardaríamos 3 meses. Pero el proyecto fue creciendo y al final lo terminamos haciendo en 35mm y nos llevó año y medio. Toño venía de la acción viva y yo de la animación. El resultado de esta colaboración fue un cortometraje del que estamos muy orgullosos y yo siempre estaré agradecido con Toño por haberme buscado.

AM Para los habitantes de Guadalajara fue obvio que uno de los elementos de inspiración fue el escándalo por un espectacular de una marca de brassiers en la glorieta Minerva. “La rubia superior” y “el vaquero Marlboro” son, sin embargo, perfectamente universales ya que hablan de fantasías y frustraciones masculinas.

RC No sólo eso. Este cortometraje retrata una sociedad inmersa en una serie de valores y referentes marcados por la publicidad. El vaquero de Marlboro y la

«La animación *stop motion* tiene un elemento especial y es justamente que no importa cuánto se planee, cada toma que hagas será siempre única e irrepetible, llena de pequeños accidentes e imperfecciones que la acercan a la vida real»

rubia de Wonderbra se presentan ante nosotros como los modelos a seguir, felices y perfectos, muy alejados de la realidad de la gran mayoría de personas que habitamos en este planeta.

AM El cortometraje empieza con un sobrevuelo a una ciudad con edificios y espectaculares. La manera como los personajes publicitarios intervienen en el conflicto y provocan un primer – y falso – desenlace es maravilloso ya que el suicida cae – y se salva – en los pechos de la rubia del espectacular. ¿Un homenaje al cine italiano y el cortometraje *Las tentaciones del doctor Antonio* de Federico Fellini para **Boccaccio 70**?

RC La verdad es que no. Por lo menos no de mi parte. Yo vi esta película de Fellini hasta un par de años después de terminar **Sin sostén**, y **Boccaccio 70** no fue un referente que Toño y yo discutiéramos o analizáramos durante la producción del corto.

AM La estructura es muy buena, el clímax y los varios desenlaces dieron lugar a que en la época el corto se interpretara como metáfora de la desesperada situación económica de México y su falso rescate por EE.UU. y el Banco Mundial. ¿Cómo lo ves a 20 años de su realización?

RC Para nosotros **Sin sostén** era una historia que podía suceder en cualquier ciudad del Tercer Mundo. 20 años después esta premisa sigue estando vigente.

AM Aparte de Antonio Urrutia tuviste una gama impresionante de colaboradores. Leo en los créditos los nombres de Sergio Ulloa, Patricia Riggen, Carlos Bolado, Rita Basulto, Juan José Medina, Josel y Demián Bichir.

RC El cine es un trabajo colaborativo y entre más talento sumes mejor para el proyecto. Efectivamente, todos ellos participaron y nos ayudaron de alguna manera. Agregaría a Carlos Carrera y Guillermo del Toro que también nos ayudaron.

AM ¿Cómo se originó la idea y desarrollaste el guion de **Hasta los huesos**?

RC Desde que descubrí la animación yo tenía muy claro que tenía que hacer una historia sobre la muerte. La idea de **Hasta los huesos** la tenía desde antes de



Sin sostén retrata una sociedad inmersa en una serie de valores y referentes marcados por la publicidad.

«*Hasta los huesos* es mi homenaje a la muerte. Con él cerré una etapa de mi vida donde la muerte me acompañó de cerca por varios años. Y es que yo realmente pensaba que me iba a morir en cualquier momento y antes de irme quería hacer algo hermoso, oscuro pero divertido, profundo y esperanzador a la vez»

hacer *Sin sostén*, pero sabía que esa producción iba a ser mucho más compleja y no estaba listo. De cualquier manera, mis dos cortometrajes terminaron reflejando la obsesión que tenía en esos años con la muerte. *Sin sostén* es qué pasa justo en el momento en que te mueres. Y *Hasta los huesos*, que es una especie de segunda parte de *Sin sostén*, es qué pasa después.

AM La estructura es bastante clásica para la literatura y el cine fantástico. Empieza con una secuencia en la superficie para, de ahí, transportarnos al mundo subterráneo de la muerte donde se desarrolla el conflicto y terminar de nuevo con el niño en el panteón.

RC La vida y la muerte son parte de un ciclo, y mientras para algunos la vida termina, para otros apenas comienza. *Hasta los huesos* es la vida y la muerte, arriba y abajo, inicio y fin. Aunque al final nuestro protagonista tiene un nuevo inicio que simboliza la esperanza. Si ya estás muerto, de qué te preocupas.

AM Lo que es realmente fascinante –aparte de la universalidad del tema- es la carga cultural que transporta tu cortometraje. Adonde vaya a hablar de cine e impartir clases - en México, Colombia y Europa - *Hasta los huesos* viaja conmigo ya que mucho antes de que el Día de muertos mexicano se pusiera de moda creaste una obra maestra y homenaje a tu cultura y los creadores que la convirtieron en arte.

RC *Hasta los huesos* es mi homenaje a la muerte. Con él cerré una etapa de mi vida donde la muerte me acompañó de cerca por varios años. Y es que yo realmente pensaba que me iba a morir en cualquier momento y antes de irme

quería hacer algo hermoso, oscuro pero divertido, profundo y esperanzador a la vez. El mundo de los muertos para nosotros los mexicanos es muy particular y de alguna forma todos los elementos que conforman el cortometraje estaban ahí: las calaveras sonrientes de José Guadalupe Posada, la Catrina de Diego Rivera, los gusanos del mezcal, La Llorona, la celebración y los colores. Las referencias a la celebración de la muerte en México siempre fueron muy cercanas para mí, y es que mis padres siempre pusieron altar de muertos en la casa e incluso vivimos un año en un pueblito llamado Mixquic, muy cerca de la Ciudad de México donde la celebración más importante cada año es justamente el Día de los muertos. Por todo esto mi representación del mundo de los muertos tenía que ser así, cargado de todos estos elementos gráficos y simbólicos.

AM El suspenso y el humor – con un toque de humor negro – son características de tu cine que al mismo tiempo que divierte, también pone a pensar. Mis alumnos me han preguntado, por ejemplo, por qué el pobre gusano que transita entre el mundo de los vivos y el de los muertos tiene que morir al final del filme.

RC El gusano es el catalizador del cambio en el mundo de los muertos. Aceptar que el gusano se coma tu carne es entender tu nueva condición. Nuestro protagonista en *Hasta los huesos* detiene su proceso encerrando al gusano en una botella, pero después de bailar con la muerte termina aceptando su destino. El gusano abajo es implacable, pero arriba es vulnerable. El niño está vivo y el gusano no puede hacerle nada. Sin embargo, cuando este niño muera su posición frente a los gusanos será muy diferente.

AM Por cierto, encontré el gusano también en el final de *El cadáver de la novia* de Tim Burton, quien, como me contaste, te habló de la influencia de *Hasta los huesos*.

RC Yo creo que todos los creadores nos nutrimos consciente e inconscientemente de todo lo que vemos. A mí me dio mucho orgullo ver que mi trabajo influyó en un cineasta como Tim Burton, quien por cierto también ha tenido una gran influencia en mí. Estamos a mano.

AM Recuerdo los bellísimos escenarios y marionetas de plastilina en la exposición del Ex-Convento del Carmen en Guadalajara que montaron Karla Castañeda y Julia Büchenschütz. Ahí conocí a Luis Téllez quien se mudó de la Ciudad de

«Yo creo que todos los creadores nos nutrimos consciente e inconscientemente de todo lo que vemos. A mí me dio mucho orgullo ver que mi trabajo influyó en un cineasta como Tim Burton, quien por cierto también ha tenido una gran influencia en mí. Estamos a mano»

México a Guadalajara para apoyar el proceso de animación. ¿Cómo se dio el contacto con él, con Café Tacvba y demás artistas de la capital?

RC A Luis Téllez lo conocí cuando estaba haciendo los créditos de *Sin sostén* en un estudio de animación en la Ciudad de México. Luis trabajaba en ese estudio haciendo animación con plastilina y cuando vi lo que estaba haciendo lo invité a trabajar conmigo en mi siguiente cortometraje. Luis inmediatamente me dijo que sí y unos meses después llegó a Guadalajara a trabajar con nosotros en *Hasta los huesos*. En ese entonces yo no conocía a nadie más que compartiera como yo esa pasión por el *stop motion* y la plastilina. Y que además fuera igual de obsesivo que yo con la perfección. Luis también estudió Comunicación, los dos fuimos autodidactas en la animación y aprendimos mucho el uno del otro. Compartimos departamento un par de años durante la producción y sigue siendo uno de mis mejores amigos.

La participación de Eugenia León fue muy importante en *Hasta los huesos*. Desde un principio yo quería que la Catrina fuera irresistiblemente seductora y sabía que la mejor forma de lograr esto era haciéndola cantar con una voz increíble. Escuché la canción de *La Llorona* e inmediatamente supe que ésa era la canción. Entonces Sergio Ulloa, el fotógrafo de *Sin sostén* y *Hasta los huesos*, me sugirió que la cantante fuera Eugenia León y por supuesto que estuve de acuerdo. Tenía que ser Eugenia. Conseguí sus datos y dos días después fui a la Ciudad de México y le dejé en su oficina una carta invitándola a ser la Catrina y un VHS con el corto de *Sin sostén*. Esa misma tarde Eugenia me habló y me dijo “Estoy dentro”. Dos semanas después estábamos en un estudio grabando *La Llorona*. Fue increíble.

Hasta los huesos cuenta con la colaboración musical de Eugenia León y Café Tacvba.



Con Café Tacvba pasó algo similar. Después de dos años de producción yo todavía no sabía quién iba a hacer el resto de la música. Estábamos en el estudio animando cuando escuchamos en el radio que Café Tacvba iba a dar un concierto en Guadalajara al día siguiente. Luis Téllez me dijo que por qué no los invitaba a hacer la música y yo dije claro, tienen que ser ellos. Ellos ya estaban en Guadalajara y ese mismo día logré hablar con su representante. Al día siguiente Rubén Albarrán me habló por teléfono, pasé por él a su hotel y lo llevé a conocer el estudio. Él ya conocía ***Sin sostén*** y estaba fascinado de ver las maquetas y los personajes de ***Hasta los huesos***. Esa noche fuimos a su concierto y al terminar estábamos brindando con ellos. Teníamos a Café Tacvba.

No quiero dejar de mencionar a Alejandra Guevara, quien se enamoró del proyecto y nos ayudó enormemente con toda la producción y posterior difusión del corto.

AM Me imagino que ***Hasta los huesos*** te enfrentó con muchos retos ya que los personajes, escenografías, la dirección de arte, los efectos y la banda sonora son muy elaborados. Comenta, por favor, sobre algunos retos estéticos y técnicos mayores.

RC ***Sin sostén*** y ***Hasta los huesos*** los hicimos con cámaras de cine Mitchell de 35mm. Estas cámaras de 1930 eran las mejores para hacer *stop motion* cuando hicimos esos cortos, pero no podíamos ver lo que habíamos hecho hasta un mes y medio después. Teníamos que animar durante un mes completo para tener material suficiente para poder enviar la película al laboratorio a revelar. 15 días después, el laboratorio de los Estudios Churubusco nos mandaba una copia en positivo de la película y en cuanto llegaba todos corríamos al Cineforo de la Universidad de Guadalajara, que estaba a una cuadra de nuestro estudio, para ver cómo nos había quedado las tomas del mes anterior. Esas proyecciones siempre eran agrídulces, porque por un lado la mayoría de las tomas se veían increíbles en pantalla grande y todos estábamos felices de verlas, pero también era muy frustrante darnos cuenta que en algunas tomas algo había salido mal y teníamos que repetir las.

Pero el mayor reto de la producción era justamente lograr que la catrina de plastilina pudiera cantar y transmitir emociones. Y el reto se volvió mayor cuando grabamos con Eugenia León la canción de *La Llorona* al inicio de la producción. Durante los dos años que duramos haciendo la animación cuadro por cuadro, Luis y yo estuvimos haciendo muchas pruebas tratando de lograr un *lip sync* perfecto. Es decir, una animación de los labios de la catrina que se viera perfecta y en sincronía con la música. Sin embargo ninguna de esas pruebas funcionó.

Finalmente terminamos todos los planos de la película y solamente nos faltaban los de la Catrina cantando. Así que nos armamos de valor, teníamos una sola oportunidad y le pusimos todo el cariño y la atención posible. Cuando finalmente pudimos ver esos planos con audio no lo podíamos creer, el *lip sync* era perfecto.

AM Tus cortometrajes han ganado muchos premios. ¿Cuáles fueron los más significativos para ti?

RC Todos los premios en el Festival de Cine de Guadalajara fueron muy importantes. Pero los que más recuerdo fueron los que ganó ***Hasta los huesos*** en Annecy, el festival de animación más importante del mundo. ***Hasta los huesos*** ganó 3 premios, y fue muy especial porque estaban conmigo en Francia Luis Téllez y Cecilia Lagos. Ceci, además de ser la directora de arte de ***Sin sostén*** y ***Hasta los huesos***, es mi esposa y madre de mis 3 hijos. A Ceci la conocí en la universidad y mientras yo aprendía animación, ella se especializaba en construir maquetas. Nos casamos un mes después de terminar ***Hasta los huesos*** y fuimos a Annecy a presentar el corto y de luna de miel.

AM Te sigues dedicando a la animación y estás trabajando en un largometraje que se estrenará muy pronto. Con tus trabajos has aportado mucho a la animación mexicana. ¿En México se puede vivir de la animación? ¿Cuentan los artistas de animación con apoyos?

RC Sí se puede vivir de la animación en México y es una industria con mucho potencial de desarrollo. Ahora hay muchas escuelas egresando animadores. La tecnología también ha evolucionado mucho y es más accesible. Pero aún tenemos mucho que aprender y yo sigo trabajando con la misma pasión de siempre tratando de impulsar la animación en México.

AM ¿Algo que quisieras agregar?

RC Yo me siento muy afortunado de haber encontrado mi pasión y siempre digo que no importa en qué etapa de tu vida estés, vale la pena detenerte un momento y preguntarte qué es lo último que quieres hacer antes de morir.

AM Muchísimas gracias René por tus bellísimos cortos y también por prestarte a la entrevista. 🍷

Ficha técnica

SIN SOSTÉN

Guión y dirección

René Castillo y Antonio Urrutia

Productor

Antonio Urrutia

Fotografía

Sergio Ulloa

Producción ejecutiva

Martha Collignon y Patricia Urzúa

Producción asociada

Patricia Riggen y Pablo Baksht

Dirección de arte

Cecilia Lagos

Storyboard

Rita Basulto y Juan José Medina

Créditos

Josel

Música

Andrés Franco y Gerardo Australia

Voz de suicida

Demián Bichir

México, 1998, 4 min.

HASTA LOS HUESOS

Guión y dirección

René Castillo

Producción

Alejandra Guevara y René Castillo

Fotografía

Sergio Ulloa

Dirección de arte

Cecilia Lagos

Animación

Luis Tellez y René Castillo

Edición

René Castillo

Música

Café Tacvba

Voz Catrina

Eugenia León

México 2001, 10 min.

RENÉ CASTILLO nació en Ciudad de México y radica en Guadalajara, Jalisco, México. Como artista de stop motion y animación digital ha realizado un gran número de cortometrajes. Sus primeras películas *Sin sostén* y *Hasta los huesos* han ganado más de cien premios.

ANNEMARIE MEIER (Suiza-México) es docente, crítica e investigadora de cine. Radica en Guadalajara y publica crítica cinematográfica en *Milenio Jalisco*, artículos en revistas y libros colectivos. Es autora de *El cortometraje. El arte de narrar, emocionar y significar* editado en 2013 por la UAM-Xochimilco. CONTACTO: annmeier@iteso.mx



Vanguardias en la película **Páramo:** apuntes sobre el diseño de producción y la dirección de arte

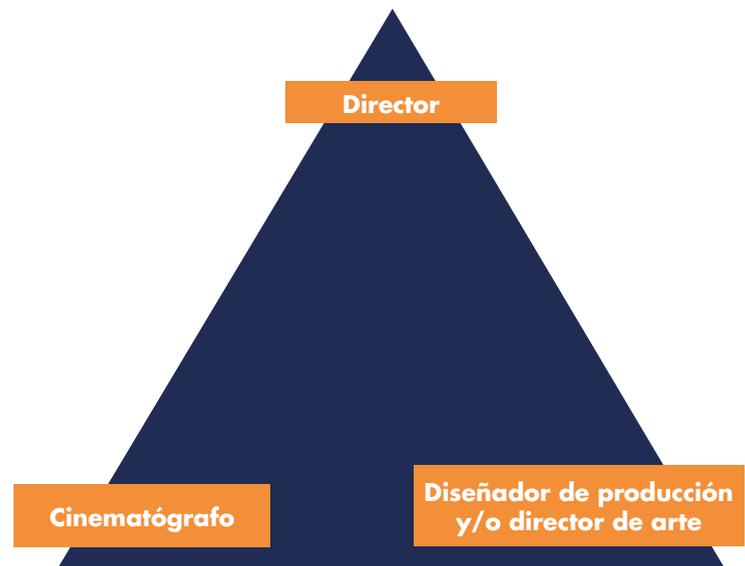
LUCÍA GABRIELA
LANDEROS NERI

El diseño de producción, la dirección de arte y la cinematografía conforman la plasticidad de una película. Son los primeros elementos de producción que el espectador percibe. Al igual que un chico da el primer vistazo a la fisonomía de una chica, es un gancho que atrapa o aleja a los primeros segundos. Pero ¿en qué consiste cada uno de estos conceptos? y ¿cuáles fueron sus orígenes? En el presente trabajo, resuelvo estas preguntas con base en mi experiencia en la dirección de arte de la película *Páramo* (2017) de Andrés Díaz.

Uno de los primeros conceptos que debe conocerse es la puesta en escena. La producción cinematográfica en sus inicios tomó prestados componentes expresivos de otras artes, la idea de *mise-en-scène* (puesta en escena) la toma directamente del teatro. Esta abarca el uso de actores, el trazo escénico, el uso de iluminación, la construcción de la escenografía, el decorado de los sets, la utilería, el vestuario, el maquillaje y el peinado.

Georges Méliès (1861-1938) es uno de los primeros en incorporarla con maestría a sus producciones. Antes de dedicarse de lleno al cine, fue ilusionista. Sus actos eran famosos por incluir trucos muy elaborados a partir de la construcción de escenografías con maquinaria que permitía efectos teatrales impresionantes para su época. Construyó un foro a manera de invernadero con paredes y techo de cristal—esto lo podemos ver en la película *La invención de Hugo Cabret* (*Hugo*, 2010) de Martín Scorsese—con la intención de ser iluminado con luz natural, ya que en ese tiempo no se habían desarrollado fuentes de iluminación artificial bastante potentes. Este diseño de sets lo repitieron otros cineastas hasta llegar a la creación de foros de alta manufactura. En pocos años, la industria del cine comprendió, desarrolló y se apropió de una forma de ambientar sus películas de forma que lo representado luciera real y verosímil a los ojos del espectador, o en su defecto fantástico, pero con un referente reconocible en nuestro universo.

CUADRO 1. Tríada en la plasticidad de una película.



El diseño de producción se encarga de la planeación detallada de cada elemento que aparecerá a cuadro y que tiene que ver con la estética de la película. Contribuye a determinar la atmósfera en donde se desarrollará la historia y materializa el perfil de los personajes dotándolos de características físicas, psicológicas, sociales, culturales y económicas entre otras. Esto permite ubicar a la película en un contexto espacio-temporal reconocible para el espectador; además permite que la historia y la relación que guardan los personajes con su entorno se vuelva verosímil.

Los departamentos de arte, diseño de producción y cinefotografía son los responsables de dotar al filme de una unidad estilística, conforme a los requerimientos del género, escuela o vanguardia, tema y, sobre todo, estilo y visión del director. A esta tríada se debe la plasticidad de una película. [CUADRO 1]

Por su parte, la dirección de arte se centra en la organización y ejecución del diseño de producción previamente planteado. Esto incluye la construcción de escenografías, decorado de los sets, búsqueda y selección o, en su defecto, manufactura de la utilería; además, coordina que maquillaje y peinado correspondan a la propuesta estética. Trabaja de la mano con el departamento de vestuario para lograr una unidad estética y estilística de la propuesta visual del filme.

Otra función del departamento de arte es definir la paleta de colores de acuerdo a la dramaturgia del filme. Esta decisión la toma en colaboración con el diseñador de producción y el departamento de cinefotografía. Para lograr una paleta adecuada se debe tener conocimientos de la psicología del color (por lo menos conocer la teoría de Goethe), puesto que el espectador experimenta sensaciones como respuesta a lo que observa; además debe estar vinculado al género, estética, estilo, corriente o vanguardia al que esté adscrito el filme y puede afianzar al planteamiento de la premisa (mensaje principal). También se utiliza como referente del tiempo; esto lo hemos visto frecuentemente en *flashbacks* o cuando se requiere hacer énfasis en una narración onírica.

La dirección de arte puede apoyarse en metáforas visuales, simbolismos, metonimias (designar una cosa o idea con el nombre de otra con la cual guarda una relación de causalidad o dependencia) o alegorías para enriquecer el enunciado visual, para apoyar la dramaturgia, o para afirmar o discrepar con las acciones y diálogos de los personajes.

GENERALIDADES SOBRE LA PELÍCULA PÁRAMO

Páramo es una película de producción independiente con una temática que oscila entre lo místico, lo onírico y la autorreflexión. Nos adentra en una diégesis rulfiana que encuentra las locaciones ideales en el sur de Jalisco. De la carpeta de producción, realizada por Andrés Díaz, se puede leer: “Comala, la que no encuentras en los documentos cartográficos, pero que vive, que existe en la tierra árida, en las manos agrietadas y los ojos nublados del campesino, en la mesita terregosa y las cortinas ruinosas del zaguán, donde los ecos corales susurran entre los árboles su nombre, el de aquel que vino a buscar a su padre, un tal...”.

Comala, ese espacio creado por una de las mentes más brillantes de la literatura del siglo XX, el escritor jalisciense Juan Rulfo, es el escenario que dio vida al primer largometraje del Centro de Estudios Cinematográficos. Las locaciones para representarla se ubicaron en San Gabriel, Apulco y alrededores (ubicados geográficamente en el sur de Jalisco); pues de acuerdo al cronista de San Gabriel, José de Jesús Guzmán Mora, son estos espacios los que refiere Rulfo en su obra. Dato que toma del excelente libro de Enrique Trujillo González, titulado *Apuntes para un ensayo histórico sobre la antigua ciudad de San Gabriel, Jalisco*, publicado en 1976. También se grabaron algunas escenas en Guadalajara, Jalisco.

La película toma algunos referentes de la novela de Rulfo, pero no se trata de una adaptación, ni de una interpretación; parte del espacio y tiempo planteado en el relato, y cuenta una historia nueva que, sin embargo, posee elementos coyunturales similares: 1) los sentimientos de odio y nostalgia del hijo hacia el padre, 2) las emociones hacia la madre que circundan entre el respeto, amor y agradecimiento, 3) el viaje del héroe hacia el mundo de los muertos y 4) la ignorancia del héroe sobre su propia muerte (con la variante de que en este filme, el protagonista no está muerto sino en coma).

Cartel de la película **Páramo**.



Es un drama que por su estructura narrativa y temática se vincula al género *road movie*, pero también al movimiento del realismo mágico y por su estética evoca a los paisajes nebulosos de *Nostalgia* (Andréi Tarkovski, 1983), a la vez que nos sumerge en el estético escenario de *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) y en el subterráneo ambiente surrealista de *Ojos bien cerrados* (Stanley Kubrick, 1999). Una película con guiños a la cinematografía y a las artes plásticas que enriquecen en contenido y forma al enunciado visual, como veremos más adelante.

El argumento narra las vicisitudes de un joven estudiante de psicología (Jesús) quien desde niño carga con sentimientos de indignación y nostalgia hacia su padre (José Luis), debido a que abandonó el hogar cuando Jesús tenía 10 años de edad. En el presente convive con dos mujeres: su madre (Maryelena), con quien vive, y su novia (Magdalena), con quien lleva una relación complicada a pesar de que la chica lo ama y es buena compañera. Jesús se obsesiona con el suicidio; sin embargo, se plantea como requisito previo titulase para beneplácito de su madre. Su asesor de tesis le obliga viajar a la Comala de *Pedro Páramo*, puesto que es el objeto de su estudio. Aquí comienza un periplo que prioriza, como toda *road movie*, la anagnórisis del personaje (descubrimiento de datos sobre el mismo, su entorno o seres queridos). Este conocimiento plantea la posibilidad de no poder retornar a su lugar de origen, dejando un final libre a la interpretación.

Esta es la ópera prima del director Andrés Díaz, quien conformó un *crew* con maestros, alumnos y ex alumnos del CEC. Cabe señalar que el filme fue seleccionado en diversos festivales internacionales, como: San Benedetto Film Fest 2017, London Independent Films Award 2017, Festival del Cinema Latino Americano di Trieste XXXII, Russian Film Festival Moscow 2018 y ganador del Award of Merit en el IndieFEST Film Awards.



Ex Hacienda de Telcampana. Foto: Daniel Díaz Alzate.

La estética visual de la película se conformó gracias a la colaboración entre el excelente cinefotógrafo Aram Díaz, el diseño de producción del artista plástico Balo Pulido y la dirección de arte a mi cargo, que contó con el invaluable apoyo de los alumnos y ex alumnos del CEC: Abraham Mercado, Verónica Hernández, Alexis Barrera, Mónica Zumaya y Noe Magallón. También colaboraron arduamente la Sra. Evelia Alzate y la diseñadora gráfica Andrea Bañuelos.

Una mención especial para el escultor Pablo Ayala (quien radica en San Gabriel), puesto que apoyó firmemente al departamento de arte, desde la preproducción hasta la última toma.

APUNTES Y COMENTARIOS SOBRE EL DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y LA DIRECCIÓN DE ARTE DE LAS ESCENAS DE TELCAMPANA

En el presente trabajo centraremos nuestro interés en las escenas 49A, 50 y 52. Estas fueron filmadas en la Ex Hacienda Telcampana, ubicada en las afueras de San Gabriel.

El lugar por sí mismo posee una plasticidad fascinante, además de que está cargado de un halo de misterio. Es aquí a donde una procesión trasladó el cuerpo del padre de Juan Rulfo cuando fue asesinado en pleno movimiento cristero. De acuerdo al cronista de San Gabriel, los pobladores del lugar dicen que una procesión conformada por decenas de hombres dotados con antorchas elaboradas de materiales del campo alumbraban el camino; tan intenso era el fuego que el “llano parecía arder en llamas”.

Siempre que aparece, José Luis lleva en sus manos una caja de regalo color gris.



DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA 49A Y LAS RESOLUCIONES DE DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Es una escena en exterior sobre la carretera durante el atardecer. En un automóvil Grand Marquis negro viajan de San Gabriel hacia Telcampana, Jesús, José Luis y Ontiveros (chofer de Comala). En esta parte de la historia Jesús todavía no sabe que José Luis es su padre. A lo lejos se vislumbran las ruinas de la Ex Hacienda.

Esta escena es muy sencilla y los elementos que trabajó el departamento de arte son pocos pero importantes para la historia. Siempre que aparece José Luis lleva en sus manos una caja de regalo color gris. Simboliza el regalo de cumpleaños que le llevó a Jesús en su décimo aniversario, pero que por una discusión con su esposa, nunca le entregó. Se eligió este color para la caja porque representa el estado de ánimo de José Luis, quien se encontraba muy enfermo y para no perturbar a la familia con su padecimiento decide irse de la casa; además en la preproducción de la película era un elemento que por su tonalidad estaba asociado al mundo de los muertos, ya que se planeaba filmar las escenas en Comala en blanco y negro, y las escenas en Guadalajara a color. También es un elemento que por su matiz establece una “asociación” con Jesús quien a lo largo de todo el filme viste camiseta gris claro y encima una sudadera en un gris más oscuro. El gris claro (del regalo y la camiseta de Jesús) simbolizan un estado de transición (ya que este color se encuentra entre el blanco y el negro), Jesús pasando del mundo de los vivos al de los muertos y José Luis atrapado en el limbo, porque el asunto pendiente con su hijo no le permite el descanso eterno. El gris oscuro de la sudadera de Jesús refleja su situación emocional y su visión pesimista ante la vida, ya que de acuerdo a la psicología del color de Goethe, éste se asocia con los sentimientos de melancolía, duda, tristeza, desolación.

Uno de los elementos clave en la construcción de la estética fue el discurso mitológico grecorromano planteado en la visión del director, y esto dio forma a la propuesta de arte. El personaje de Ontiveros (el chofer que traslada a Jesús y a José Luis a la Ex Hacienda de Telcampana), está inspirado en Caronte, el barquero de Hades que a cambio de un óbolo (moneda) trasladaba las almas al otro lado del río. La barca está simbolizada por el automóvil Grand Marquis; ambos representan el paso al mundo de los muertos.

Como sabemos, en la paleta de colores para el vestuario del personaje Jesús predomina el gris; sin embargo él siempre aparece con una cámara fotográfica réflex negra (con la que documenta la información para su tesis) y una mochila también negra que contiene en su interior el cuaderno con anotaciones de su asesor de tesis. Estos corresponden al regalo u objeto mágico otorgados por el “donante” en la *Morfología del*

cuento de Vladimir Propp, que cumplen la función de apoyar al héroe en su travesía; en este caso la cámara es testigo fiel del mundo que está descubriendo Jesús y que comienza a despertar su interés por la vida. Y la mochila negra lleva en su interior los enigmas a resolver planteados por su mentor. Estos elementos por su valor cromático (característica del color que establece una posición en la escala lumínica) están en el punto más bajo, lo que denota la tendencia negativa del personaje, son los puntos que rompen con un estado de ánimo neutro (gris) y lo empujan a actuar.

COMENTARIOS SOBRE LA ESTÉTICA Y PLASTICIDAD
DE LA ESCENA 49A

La puesta en escena de este segmento se basa en el universo tarkovskiano, sobre todo en la propuesta visual de la película *Nostalgia*, por la inclusión de elementos poéticos que proponen una doble lectura. “El viaje” en carretera evoca emociones bipolares, una faceta aventurera que lleva de contrapeso la otra cara, la de la nostalgia a la que se

somete el héroe al abandonar su lugar de origen. El “paisaje de carretera”, que evoca emociones encontradas, la belleza del lugar hasta ahora desconocido, contra el temor a lo que depara un nuevo espacio. Y las tomas (en este caso) cenitales que dan la sensación desde el punto de vista poético de ser subjetivas de un dios todopoderoso, que tiene completo control sobre el destino de los viajeros, mostrándolos pequeños e indefensos.

**DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA 50 Y
LAS RESOLUCIONES DE DISEÑO DE
PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE**

Se trata de una escena en exterior. Jesús (de 24 años) entra a las ruinas de la Hacienda Telcampana, el crepúsculo baña el paisaje de una gama que oscila entre el azul y el rojo. La naturaleza trepa por las paredes ruinosas. El tiempo y las adversidades del terrero han derruido techos, puertas y ventanas, y sustituido el piso por maleza. El paisaje se torna seductor y enigmático. Jesús camina por el lugar y fascinado



Jesús entra a las ruinas de la Ex Hacienda de Telcampana.



Las llamas de las antorchas se avivan y el lugar se colma de murmullos corales ininteligibles.

entra a diversos espacios que por sus vestigios hablan de un pasado glorioso. Un poco más tarde, las sombras que proyecta el atardecer se alargan convirtiendo el lugar en lúgubre y peligroso. A lo lejos, Jesús advierte un conjunto luminoso que se adentra en la Ex Hacienda de Telcampana, voltea a los lados para buscar a José Luis y a Ontiveros pero descubre que está solo. Sale de las ruinas para observar mejor, y de pronto, una peregrinación armada de antorchas y con un difunto al hombro envuelto en un metate, se aproximan hacia él, quien aturdido y aterrorizado observa cómo la multitud le pasa enfrente, después por la retaguardia, hasta rodearlo completamente. Las llamas de las antorchas se avivan y el lugar se colma de murmullos corales ininteligibles.

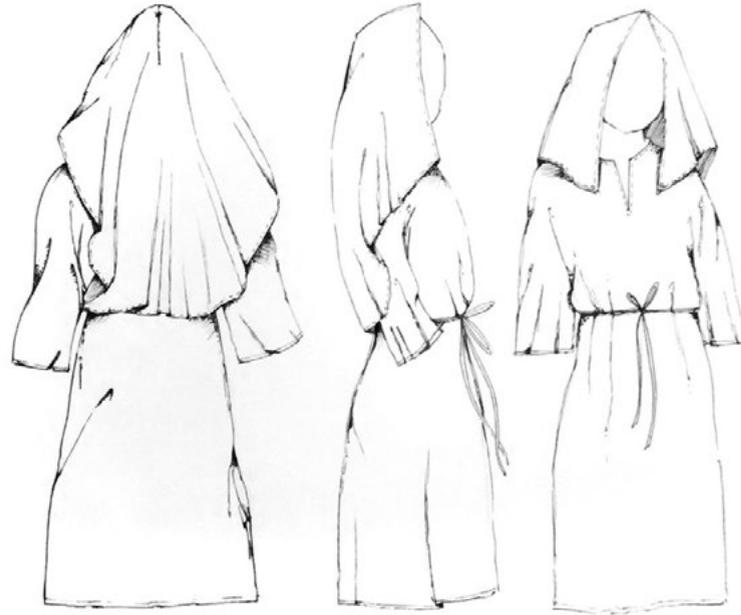
En esta escena Jesús visualiza un suceso que trastoca la lógica. En este segmento de la historia no se expone aún la situación real de Jesús, de tal forma que no sabemos si se trata de una pesadilla o está sucediendo efectivamente.

Para esta escena contamos con la colaboración de 50 extras, la mayoría del poblado de Telcampana (cabe mencionar que sólo cuenta con 58 habitantes), otros de San Gabriel y algunos del *crew*. Los vestimos con túnicas, máscaras y antorchas diseñadas para introducir una atmósfera aterradora que pusiera en evidencia el desequilibrio emocional del joven Jesús.

Decidí con el director y el diseñador de producción que si queríamos mantener el halo de misterio en los integrantes de la procesión era importante cubrir los rostros y evitar que se les vieran los ojos, por lo que pintamos de negro los párpados superiores e inferiores de cada extra y fabricamos varios prototipos de máscaras en papel maché, de los cuales elegimos cuatro que se reprodujeron hasta alcanzar los 50. Los pintamos de color dorado y pátina en negro.

PRENDA	COSTOS				TOTAL	TOTAL SIN AMBIENTAR
	PATRONAJE	CONFECCIÓN	TERMINADOS	AMBIENTADO		
1. BATA CON GORRO TIPO REBOZO	\$20	\$55	\$45	\$40	\$160	\$120

TOTAL POR 50 BATAS AMBIENTADAS	\$8,000.00
TOTAL POR 50 BATAS SIN AMBIENTAR	\$6,000.00



Se elaboraron 50 túnicas en una sola talla ajustable.

En el diseño de las túnicas consideré importante mantener una estética acorde al ambiente rulfiano que se deseaba homenajear, de tal forma que de la cabeza a la cintura simulan un rebozo; además, fueron manufacturados en materiales y colores que emulan la tierra. Se elaboraron 50 túnicas en una sola talla ajustable en la cintura por un cordón y en la parte superior se dejó libre para ajustes.

Pablo Ayala diseñó las antorchas apegado a la propuesta estética del filme. Utilizamos materiales orgánicos en su fabricación, leños de 8 cm. de diámetro coronados con estopa y atados con hilaza impregnados de cera, los cuales encendimos con un poco de Diesel y un encendedor. En total se manufacturaron 58 antorchas en el taller de escultura de Pablo Ayala.

Para simular al difunto utilizamos un maniquí femenino que nos prestaron en una boutique del centro de San Gabriel, al que sólo vestimos con calcetines y huaraches masculinos y envolvimos en un metate que nos facilitó la parroquia del municipio.

Las escenas en esta locación se filmaron desde el ocaso hasta aproximadamente las dos de la mañana. Comenzamos con las escenas del atardecer (en el guion) que se rodaron en las horas del ocaso y concluimos con las de anochecer (en el guion).

Como se trataba de escenas de riesgo ya que encendimos 50 antorchas y 500 veladoras y el terreno de la hacienda era un ecosistema plagado de insectos, alacranes y víbora de cascabel, solicitamos con antelación la presencia de Protección Civil. Con satisfacción podemos presumir que no hubo incidentes que lamentar.

COMENTARIOS SOBRE LA ESTÉTICA Y PLASTICIDAD DE LA ESCENA 50

Al inicio de la escena, la estética de este escenario posee elementos poéticos de la narrativa moderna. Al llegar Jesús a Telcampana la atmósfera es misteriosa, solitaria y silenciosa. Vemos las ruinas de una hacienda invadida por la vegetación, elementos que rememoran nuevamente a la película **Nostalgia** de Tarkovski. La atmósfera tiene una profunda carga que pone en tela de juicio cuestiones filosóficas que replantean nuestra existencia en este mundo. De pronto, cambia completamente el *mood* (ambiente) del filme y da un giro de 180 grados para reforzar la distorsión de la mente del protagonista. En esta parte evitamos el realismo y se potenció una atmósfera alucinada que pusiera en relieve las emociones del protagonista. Por una parte tenemos una puesta en escena expresionista porque expresa el interior de Jesús: sus miedos, sus traumas, sus limitaciones; esto se logró gracias a una mezcla de elementos del folclor con elementos de vanguardia que conviven de forma simbiótica. Esta vanguardia es la surrealista, presente sobre todo en el diseño del vestuario, de las máscaras y en parte de las túnicas, elementos que evocan a la película **Ojos bien**

cerrados, de Stanley Kubrick. Se decidió hacerlo así para darle una dimensión onírica, que trastocará la mente del protagonista y de esta forma metaforizar su estado emocional y psicológico.

La estética del decorado surrealista se reforzó con el uso de plano secuencias que siguen el recorrido de Jesús por la Ex Hacienda y se extiende hasta la escena 52.

También el uso de la luz estuvo en función de la estética surrealista, pues se utilizó la luz natural proveniente de las antorchas que en más de una ocasión bañaban el rostro aturdido de Jesús, en contraste con la obscuridad natural del paisaje nocturno.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA 52 Y LAS RESOLUCIONES DE DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Es una escena en exterior en la Ex Hacienda Telcampana, de noche, Jesús (de 24 años), después de presenciar el incidente de la procesión con antorchas, gira a sus espaldas y frente a él aparece el féretro de su padre rodeado de una multitud de veladoras encendidas. Sus ojos se anegan de lágrimas. De pronto, a un lado de él se encuentra Jesús (de 10 años) cargando un venadito muerto. Las luces de las veladoras se reflejan en su rostro con gran intensidad. Ambos miran el ataúd. De repente una mano en su hombro lo hace voltear. Como si regresase de un trance, Jesús reacciona y observa que la mano pertenece a José Luis, quien le recomienda regresar. Jesús gira su cabeza para observar nuevamente, pero el ataúd y las veladoras han desaparecido, mira extrañado a José Luis quien por su expresión parece no haber visto nada. Ambos regresan al automóvil de Ontiveros.

En una escena al principio del filme (escena 15) Jesús de 10 años asiste al funeral de su padre; para la escena 52, el guion requería una reproducción de una parte del decorado del set del funeral en la Ex Hacienda de Telcampana, la cual visitará Jesús 14 años después; de tal forma que trasladamos desde Guadalajara cuatro anaqueles de madera, una mesa de doble base, un ataúd, 500 veladoras y un venadito de utilería de 120x100 cm.

El venado representa la infancia de Juan Rulfo, quien comentó en más de una ocasión que de pequeño tenía una cría de venado y que sufrió mucho cuando pereció. El venado que aparece en el filme es de utilería.

El encendido de 50 antorchas fue una gran hazaña, pero el encendido de 500 velas la superó. Esta escena se filmó a altas horas de la madrugada, estábamos en el mes de octubre y hacía mucho viento. Además la mayoría de encendedores ya habían

Jesús de 10 años asiste al funeral de su padre. Foto: Daniel Díaz Alzate.



perdido la carga desde el encendido y apagado en la escena 15 en Guadalajara y teníamos que cuidar en extremo el presupuesto asignado para arte.

Colocamos las cuatro bases de madera circundando al ataúd y frente a éste colocamos la mesa de doble base. Decoramos los 5 muebles con las 500 veladoras.

COMENTARIOS SOBRE LA ESTÉTICA Y PLASTICIDAD DE LA ESCENA 52

La escenografía y el decorado del funeral en Telcampana es expresionista, evoca una escena de la película **Macario** de Roberto Gavaldón, en donde la muerte le dice a Macario que viene por él, pues su vela se está extinguiendo. El diseño de producción y la dirección de arte de la película **Macario** estuvo a cargo de Manuel Fontanals, figura sobresaliente en la filmografía nacional, quien fincó escuela en el ámbito de la dirección de arte en nuestro país. En varias producciones hizo mancuerna con uno de los mejores cinefotógrafos mexicanos, el ilustre Gabriel Figueroa, quien en diversas ocasiones admitió haber aprovechado algunos elementos del expresionismo alemán, así como el uso de los exteriores de **El acorazado Potemkin** (Sergei Eisenstein, 1925).

En el filme **Macario** el set se construyó en estudio para tener mayor control de la iluminación y de las velas. En nuestro caso no pudimos utilizar velas porque nuestro set se montó en exteriores y había mucho viento, por lo que optamos por utilizar veladoras.

ANOTACIONES FINALES

A manera de conclusión me gustaría comentar que ésta es mi primera experiencia en la dirección de arte de un largometraje y aunque me siento contenta con el resultado, reconozco que algunos inconvenientes pudieron resolverse de mejor forma. Me quedo con un cúmulo de experiencias que generaron un aprendizaje significativo y que me gustaría compartir en este espacio.

Cuando trabajas en una producción independiente debes tener en cuenta que la creatividad es tu mejor herramienta para salir airoso, pero también lo son la autogestión, la coordinación, el orden, la responsabilidad, la tolerancia, la rapidez y la eficiencia. Este departamento demanda muchos conocimientos y habilidades que abarcan desde cuestiones administrativas y de organización, hasta habilidades y capacidades creativas, además de una amplia competencia cultural para proponer formas y contenidos estéticos apropiados al contexto que involucra la historia. Además, debes estar a la vanguardia en cuestiones de diseño de espacios y de personajes, conocer los movimientos estéticos que se están gestando a nivel internacional, y familiarizarse con las diversas opciones de herramientas de trabajo, tanto para el diseño como para la ejecución del proyecto. Un director de arte debe comprender en primera instancia la visión del director para ser capaz de proponer soluciones efectivas y atractivas que favorezcan la estética visual del filme. El trabajo en este departamento es arduo, somos los primeros en llegar y los últimos en retirarnos. Además, estamos involucrados desde la preproducción del filme.

Para finalizar, me gustaría mencionar a algunos de los diseñadores de producción y directores de arte que admiro y recomiendo revisar su trabajo: Manuel Fontanals, Gunther Gerzso, Alexandre Trauner, Eugenio Caballero, Bill Ives, Eve Stewart, Karel Cerny y Dan Bishop. 🍷



Ficha técnica

PÁRAMO

Guion, dirección y producción

Andrés Díaz

Productores asociados

Ángeles Rodríguez Castillo, Rodrigo Contreras López y Jesús Urizar

Cinematografía

Aram Díaz

Música

Andrés Díaz Alzate y Sergio Cascales

Edición

Daniel Díaz Alzate

Diseño de producción

Balo Pulido

Dirección de arte

Gabriela Landeros

Primer asistente de dirección

Carlos Narvaez

Página oficial en IMDb

<http://www.imdb.com/title/tt6327656/>

Tráiler en Vimeo

<https://vimeo.com/218057939>

Departamento de sonido

Ivonne Corona y Francisco J. Ramírez

Departamento de arte

Pablo Ayala, Abrahan Mercado, Mónica Zumaya, Andrea Bañuelor, Noé Magallón y Evelia Alzate

Primer asistente de cámara

Emiliano Monroy

Intérpretes

Issac de la Torre, Manuel Medina, Flor de Sagrario, Marilyn Ricaño Rodríguez, Camilla de Santiago, Mariano Medina, Javier Gondy, Carlos Cosío, Leopoldo Díaz, Manuel Mendoza, Ernesto Solano, Cristina Esquivel, Andrés Beleche, Paloma Chavez, Luis Lacedelli y María Soledad Rodríguez Viscaíno

México, 2017. 90 min.

LUCÍA GABRIELA LANDEROS NERI (México) es Maestra en Ciencias de la Arquitectura con orientación en Arte y Comunicación por la Universidad de Guadalajara y candidato en el Doctorado en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es directora de arte, profesora en el Centro de Estudios Cinematográficos e investigadora independiente de cine. Es miembro de SEPANCINE y REDIC. Su principal línea de investigación es la plasticidad de la imagen. Ha colaborado en la producción de más de 40 producciones audiovisuales. Ha publicado estudios y análisis sobre cine; el más reciente es “Un ejemplo clásico de suspenso cinematográfico” en Ciencia Ergo Sum, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. CONTACTO: gabrielalanderos66@yahoo.com.mx