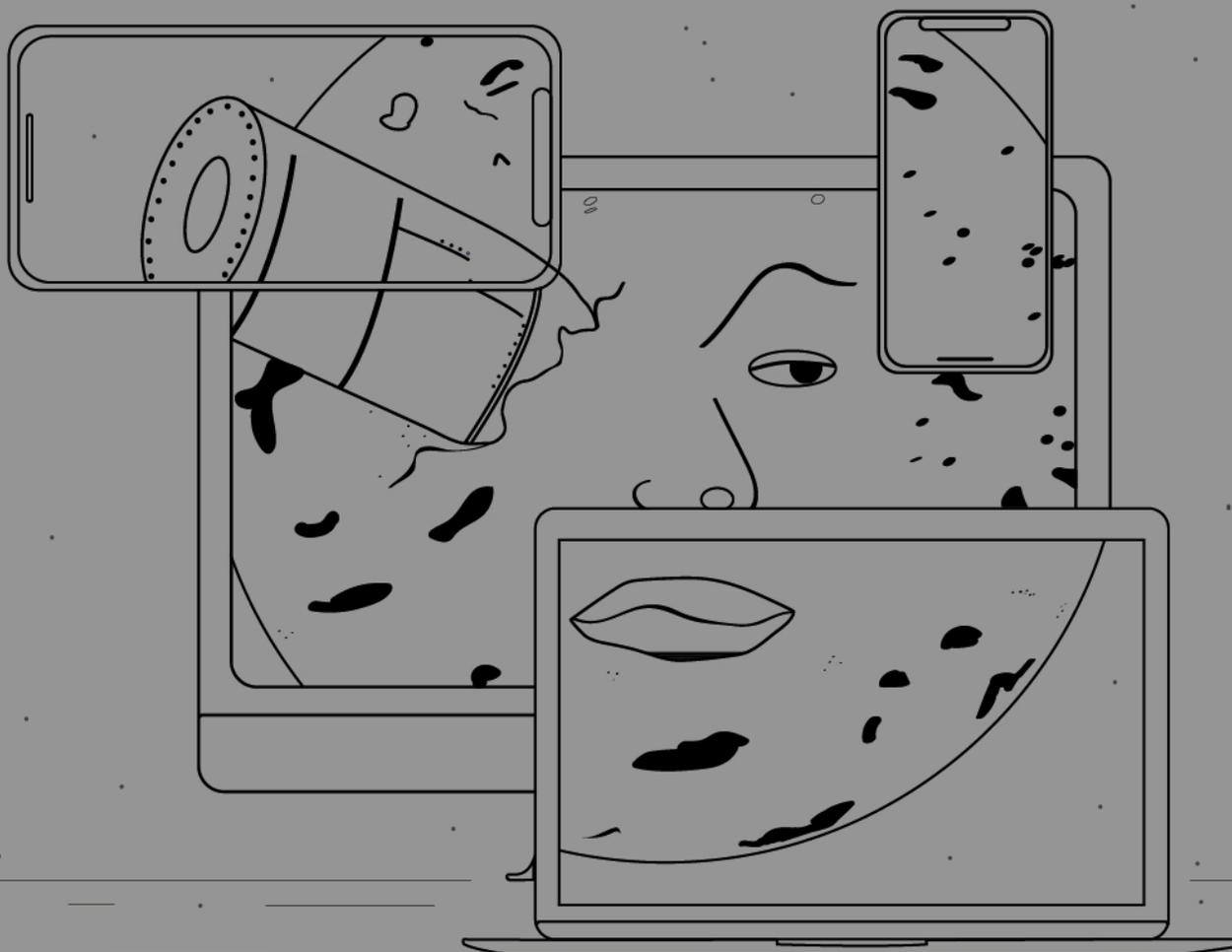


Nº 18

Enero/junio 2019

ISSN 2007 4999



EL OJO QUE PIENSA

Revista de Cine Iberoamericano



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 10, Número 18, Enero-Junio 2019, 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

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL 5

PANORÁMICAS

Frontera documental y frontera especulativa: genealogía del audiovisual
tijuanaense tras el TLCAN
Alfredo González Reynoso 9

El Buñuel transgresor: entre la dialéctica del erotismo y la muerte
Sara María Gálvez Mancilla 25

Susana (1950) y *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel: personajes y relatos bíblicos. El
intercambio dialógico y la carnavalización
Isabel Lincoln Strange Reséndiz 45

PLANO SECUENCIA

Racialidad, identidad y estereotipos en el cine ecuatoriano: estudio de recepción
de la película *A tus espaldas* en los barrios La Magdalena y Chillogallo del sur de la
ciudad de Quito
Roberto Carlos Rosero Ortega, Marco Polo Guerrero Barros 67

SÉPTIMO ARTE

El reverso de la fotografía en *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán
Vania Barraza 87

MULTIMEDIA

¿Dónde está el cine? Los archivos cinematográficos *online* en la Argentina
Agustín Berté, Mateo Berlaffa, Josefina Minolli 111

Streaming México: Netflix y el cine mexicano vistos desde el neoliberalismo
Juan Carlos Reyes Vázquez 129

ÓPERA PRIMA

De *Perfume de violetas* a *Respira*: narrativa cinematográfica de la violencia
adolescente
Ivette Alejandra Hilario Fernández 145

Secciones de divulgación

CONTRACAMPO

Entrevista al cineasta Tufic Makhoulouf Akl
Laura Silvia Íñigo Dehud

157

ENFOQUES

Reseña de *Imaginarios del cine chileno y latinoamericano*
Ángel Miquel

167

Editorial

Nos complace presentar un nuevo número de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, y percatarnos de la pluralidad de perspectivas y abordajes al estudio del cine de nuestra región. A las preocupaciones sobre la memoria histórica, la violencia, las tensiones raciales o las consecuencias de las políticas económicas que se implementan en los países, se suma la preocupación por entender las nuevas plataformas de distribución y exhibición del cine que nos conforma.

Dos artículos formulan distintas inquietudes alrededor de las plataformas de *streaming*. En “¿Dónde está el cine? Los archivos cinematográficos *online* en la Argentina”, de Agustín Bertí, Mateo Berlaffa y Josefina Minolli, se hace un rastreo de los servicios de *streaming* argentinos que ofertan películas nacionales, con el fin de entender las implicaciones de estos nuevos sitios en la preservación del patrimonio filmico. Los autores advierten la necesidad de considerar las condiciones técnicas y de recepción para entender las mutaciones por las que está pasando el cine.

A su vez, en “*Streaming* México: Netflix y el cine mexicano vistos desde el neoliberalismo”, de Juan Carlos Reyes Vázquez, se reconoce en el catálogo de la plataforma prácticas desiguales de distribución y exhibición, similares a las que la hegemonía hollywoodense ha impuesto en las salas de cine tradicionales.

Otro cuestionamiento a las medidas neoliberales se encuentra en el artículo “Frontera documental y frontera especulativa: genealogías del audiovisual tijuanaense tras el TLCAN”, de Alfredo González Reynoso. El autor propone una exhaustiva categorización del cine producido en la ciudad de Tijuana, y señala al documental y la ficción especulativa como las principales vetas que han representado la frontera y los problemas propiciados por el neoliberalismo.

La mirada crítica también se observa en el artículo “El reverso de la fotografía en **El botón de nácar** (2015), de Patricio Guzmán”, de Vania Barraza. El realizador chileno es conocido por sus trabajos sobre la memoria histórica, por lo que se analiza la conexión que hace en el documental entre los registros fotográficos de los pueblos australes asesinados a finales del siglo XIX, con las imágenes de prisioneros políticos durante la dictadura.

En el artículo “Racialidad, identidad y estereotipos en el cine ecuatoriano: estudio de recepción de la película **A tus espaldas** en los barrios La Magdalena y Chillogallo del sur de la ciudad de Quito”, de Marco Guerrero y Roberto Rosero, se recurre a metodologías propias de los estudios de recepción, como la entrevista y los grupos de discusión, para entender cómo los espectadores se apropian y/o se reconocen en un filme que aborda abiertamente las tensiones raciales, migratorias y de clase en la capital ecuatoriana.

La Época de oro del cine mexicano sigue siendo un tema preponderante en la revista, con dos artículos sobre Luis Buñuel. El primero, “El Buñuel transgresor: entre la dialéctica del erotismo y la muerte”, de Sara Gálvez, aborda los filmes **Susana** (1950) y **Ensayo sobre un crimen** (1955) desde autores como Bataille, Marcuse y Freud para revelar al erotismo y la muerte como conceptos fundamentales en la obra del realizador español.

En “**Susana** (1950) y **Viridiana** (1961), de Luis Buñuel: personajes y relatos bíblicos. El intercambio dialógico y la carnavalización”, de Isabel Lincoln Strange Reséndiz, se examinan ambas obras desde su relación dialógica con varios relatos bíblicos, y desde las formas de festejo carnavalesco propuestas por Bajtín.

Para la sección de Ópera prima, dedicada a estudiantes de grado y posgrado que buscan publicar por primera vez, se presenta el ensayo “De **Perfume de violetas** a **Respira**: narrativa cinematográfica de la violencia adolescente”, de Ivette Alejandra Hilario Fernández, en el que se analizan los elementos estéticos y narrativos que comparten ambas obras y que impactan al espectador con el fin de concientizar sobre el problema de la violencia.

En las secciones de divulgación, Laura Iñigo presenta una entrevista al cineasta mexicano Tufic Makhoulf Akl, conocido por haber dirigido varios documentales de reconocidos artistas plásticos, como Remedios Varo, Alan Glass o Bridget Bate Tichenor. Por su parte, Ángel Miquel reseña el libro *Imaginarios del cine chileno y latinoamericano* una compilación de ensayos que comparten la premisa de las imágenes cinematográficas como el lugar donde “se manifiestan deseos, sueños y mitos”.

Este año, celebramos diez años de trabajo de la publicación. La revista ha entrado continuamente en procesos de transición y cambios, pero mantenemos nuestro compromiso y entusiasmo. 2019, además, es el año en que migramos a la plataforma Open Journal System (OJS) con el objetivo de profesionalizar la gestión de la revista y el contacto con autores, evaluadores y lectores. Invitamos a la comunidad académica, así como a interesados en publicar, a consultar el nuevo sitio de la revista y los lineamientos editoriales que se convocan. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte
Multimedia / Zoom out / Ópera prima

Frontera documental y frontera especulativa: genealogías del audiovisual tijuanaense tras el TLCAN

ALFREDO GONZÁLEZ REYNOSO
alfredogreynoso@gmail.com

Universidad Autónoma de Baja California, México

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 21, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
octubre 17, 2018

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.305>

RESUMEN / La producción audiovisual tijuanaense ha tenido dos vetas sobresalientes: el documental y la ficción especulativa. Cada una ha formado su propia tradición en el campo artístico local, con sus respectivos colectivos y piezas emblemáticas. Este trabajo pretende articular estas genealogías a partir del modo en que han conformado imaginarios culturales de la vida fronteriza, enfatizando las representaciones de espacios neoliberales tras el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994). Desde distintos formatos documentales (etnográfico, híbrido, falso documental, *VJing*), la frontera ha sido problematizada como un lugar de violencia (*Todos los viernes son santos*, 1996), intercambio cultural (VJs de Nortec, 1999), explotación industrial (*Maquilapolis*, 2006), tráfico de personas (*Félix: Autoficciones de un traficante*, 2011), deportaciones (*Navajazo*, 2013) y abandono inmobiliario (*El hogar al revés*, 2014). Por otro lado, la ficción especulativa (*sci-fi*, terror, fantasía, distopía) ha mostrado a la frontera como un lugar de reciclaje apocalíptico (*Omega Shell*, 2001), pérdida psíquica (*Sector T*, 2001), conflicto intercultural (*The Z's*, 2010), precarización (*Sanguijuelas*, 2011) e insalubridad (*Devastación*, 2016). Este trabajo demostrará que ambas tradiciones audiovisuales —con recursos y convenciones aparentemente opuestos— comparten un imaginario fronterizo en sus representaciones de espacios generados por el neoliberalismo en Tijuana.

PALABRAS CLAVE / Producción audiovisual tijuanaense, espacio fronterizo, neoliberalismo, documental, ficción especulativa.

ABSTRACT / Tijuana's audiovisual production has had two outstanding veins: documentary and speculative fiction. Each one has formed its own tradition in the local artistic field, with their respective collectives and emblematic pieces. This work aims to articulate these genealogies from the way they have shaped cultural imaginaries of border life, emphasizing the representations of neoliberal spaces after the North American Free Trade Agreement (1994). From different documentary formats (ethnographic, hybrid, mockumentary, VJing), the border has been problematized as a place of violence (*Todos los viernes son santos*, 1996), cultural exchange (Nortec VJs, 1999), industrial exploitation (*Maquilapolis*, 2006), human trafficking (*Félix: Autoficciones de un traficante*, 2011), deportations (*Navajazo*, 2013), and abandonment of real estate (*El hogar al revés*, 2014). On the other hand, speculative fiction (*sci-fi*, terror, fantasy, dystopia) has shown the border as a place of apocalyptic recycling (*Omega Shell*, 2001), psychic perdition (*Sector T*, 2001), intercultural conflict (*The Z's*, 2010), precarization (*Sanguijuelas*, 2011), and insalubrity (*Devastación*, 2016). This work will demonstrate that both audiovisual traditions —with apparently opposite resources and conventions— share a border imaginary in their representations of spaces generated by neoliberalism in Tijuana.

KEYWORDS / Tijuana's audiovisual production, border space, neoliberalism, documentary, speculative fiction.



Tijuana es una ciudad cinemática como pocas. El cine mismo tiene casi su edad oficial y su crecimiento se ha dado en paralelo. Hitos constitutivos de la ciudad, como la leyenda negra, la migración, el narcotráfico y la industrialización, tuvieron sus contrapartidas filmicas desde Hollywood o desde la Ciudad de México. Los valiosos trabajos de Norma Iglesias Prieto (1991), Víctor Soto Ferrel (1997), Gabriel Trujillo Muñoz (1999, 2010), Humberto Félix Berumen (2011) o Juan Apodaca (2014) han analizado ya estas representaciones filmicas que desde afuera se han hecho de la ciudad. Sin embargo, poco se ha tratado respecto a la producción audiovisual hecha desde Tijuana¹.

¹Entre estos trabajos encontramos algunos capítulos en los libros de Gabriel Trujillo Muñoz (1999, 2010), estudios académicos sobre colectivos artísticos y audiovisuales, como los de Adriana Cadena Roa (2010) y Mayra Moreno Barajas (2015), y compilaciones de artículos, ensayos y entrevistas, como *Bordocs y fronteras: Cine documental en el norte de México* (2013), por Adriana Trujillo, y *Tijuana: De la panorámica al close-up* (2017), por Lizbeth Estefanía Gómez Escamilla; además, por supuesto, de algunas referencias sueltas en revistas, libros, etcétera.

El audiovisual tijuanaense tiene una historia relativamente breve pero sin duda compleja. Sin ánimo de agotar el tema, es significativo subrayar aquí cómo el audiovisual local suele tomar distancia de los modos recurrentes desde los cuales Hollywood o la Ciudad de México han representado a la ciudad. Es decir, mientras el cine *gringo* o *chilango* presenta a Tijuana mayormente desde la ficción realista (dramática o cómica), este trabajo pretende reconocer como las genealogías más sobresalientes del audiovisual tijuanaense a la producción documental y a las variantes de la llamada ficción especulativa (la ciencia ficción, la fantasía, el terror sobrenatural, entre otras)².

Ambas genealogías de la producción audiovisual en Tijuana han formado, como veremos, su propia tradición creativa en el campo artístico local, con sus respectivos colectivos y piezas emblemáticas. Sin embargo, nuestra hipótesis es que el registro documental y la ficción especulativa, a pesar de ser tan aparentemente disímiles, han conformado un imaginario cultural compartido de la vida fronteriza en la era neoliberal. En este sentido, revisaremos algunas de las producciones audiovisuales más sobresalientes realizadas luego del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, o NAFTA por sus siglas en inglés), de 1994.

EL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN ESPECULATIVA COMO FORMACIONES DISCURSIVAS

En *La arqueología del saber* (de 1969), Michel Foucault intenta averiguar qué le da a las ciencias su unidad discursiva. ¿Será que hablan del mismo *objeto*? ¿O que escriben con el mismo *estilo*? ¿O que utilizan los mismos *conceptos*? ¿O que abordan

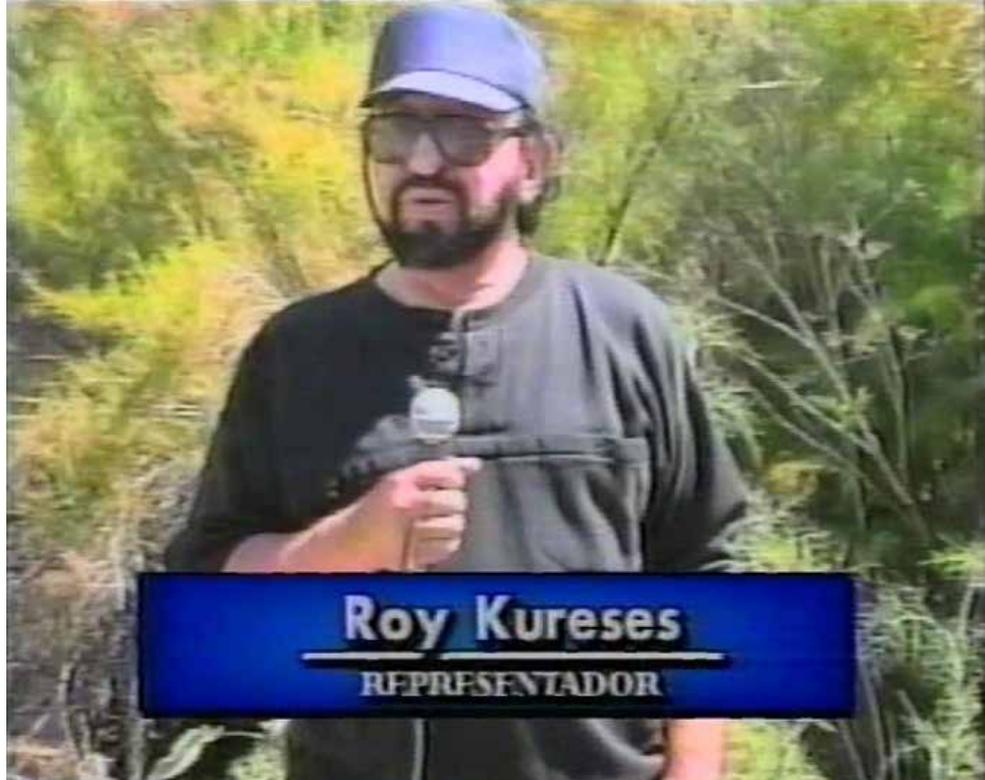
²Cabe reconocer la importancia central de una genealogía más de la producción audiovisual en Tijuana: el “videohome”. Sin embargo, por la amplitud del caso y la autonomía relativa de esta genealogía con las otras dos mencionadas, dejamos de lado su revisión. Para encontrar algunas pistas interpretativas que permitan entender la genealogía del videohome tijuanaense, consúltese el artículo periodístico de Juan Apodaca (2017).

los mismos *temas*? Ninguna de estas alternativas le convence, pues un mínimo análisis arqueológico las desacredita como hipótesis, revelando las discontinuidades inherentes en el corazón discursivo de las ciencias. Entonces, Foucault se pregunta si acaso una ciencia no es sino una “formación discursiva” (como él le llama) cuyas reglas definen, no una coherencia interna que garantice la objetividad del saber científico, sino ciertos “sistemas de dispersiones”, es decir, formas discontinuas de repartición de objetos, modos de enunciación, conceptos, temas, entre otros elementos discursivos (Foucault, 2002).

En ese mismo tenor, tal vez podamos pensar al cine documental y al cine de ficción especulativa no como unidades coherentes y cerradas, con ciertas convenciones y etiquetas dadas, sino como “formaciones discursivas”, es decir, como procesos productores y organizadores de narrativas, composiciones o formas estéticas. Así pues, cada una de estas formaciones discursivas genera, administra y pone en disputa sus respectivos géneros discursivos. El cine documental define las condiciones de existencia del registro etnográfico, el reportaje televisivo, las diversas modalidades del documental cinematográfico, etcétera. El cine de ficción especulativa conserva, modifica o distribuye las convenciones genéricas de la ciencia ficción, el terror fantástico, entre otras variantes.

En su libro *Los géneros cinematográficos*, de 1999, Rick Altman (2000) se aproxima a esto que llama la “discursividad genérica” del cine ubicándola en el cruce de tres ejes. En primer lugar, hay una *semántica* del género en la medida en que se construye cierto sentido y connotación de la película. En segundo lugar, hay una *sintáctica* del género en tanto que articula series narrativas bajo ciertas reglas. Por ejemplo, para ilustrar estos dos primeros ejes, el cine *noir* tiene una dimensión semántica (su luz, encuadre o tipología de personajes) y una sintáctica (las reglas narrativas del *thriller* o del cine detectivesco), pero además su semántica puede combinarse con una dimensión sintáctica de otro género,

Todos los viernes son santos
(Héctor Villanueva, 1996).



como en *Blade Runner* (semántica *noir* con sintáctica *sci-fi*). Finalmente, en tercer lugar, hay una *pragmática* del género que reconoce la diversidad de códigos que distintos grupos sociales utilizan para valorar e interpretar de manera múltiple la semántica y sintáctica de los géneros.

Así pues, el cine documental y el cine de ficción especulativa son formaciones discursivas que producen sus respectivos géneros filmicos, cada uno de ellos entendido como un proceso dinámico entre lo textual y lo contextual, lo formal y lo institucional, codificación e interpretación, producción y consumo.

FRONTERA DOCUMENTAL: REGISTRO Y EXPERIMENTACIÓN

En su trabajo canónico *La representación de la realidad*, de 1991, Bill Nichols (1997) identifica tres definiciones recurrentes del cine documental. En primer lugar, se asocia por regla general con un discurso institucionalizado, es decir, donde sus miembros comparten una visión del mundo y sus imágenes la confirman. En segundo lugar, se piensa como un texto fílmico con rasgos genéricos, es decir, que comparten un “patrón de organización” a través de normas, códigos y convenciones. Y, en tercer lugar, se asume como un conjunto de supuestos

que el espectador tiene al momento de ver e interpretar el discurso, sobre todo la expectativa de realismo.

El cine documental, por supuesto, es una formación discursiva más compleja que estas definiciones. El propio Nichols lo reconoce y, como es sabido, prefiere hablar de modalidades de representación documental, primero definiendo cuatro: expositiva, observacional, interactiva y reflexiva (1997), y luego añadiendo otras dos modalidades: poética y expresiva (2013). Sin embargo, a pesar de sus intensas transformaciones recientes, el cine documental sigue en buena medida entendido como un discurso institucionalizado, con convenciones genéricas y expectativas de realismo.

Este fue el tipo de cine documental que comenzó realizándose en Tijuana. Un año clave para el cine documental en la ciudad fue 1982, fecha en que se fundó en la ciudad el Centro Cultural Tijuana (Cecut), la Universidad Iberoamericana (campus Tijuana) y El Colegio de la Frontera Norte (El Colef). A partir de estos apoyos institucionales, sobre todo en el caso de El Colef, se comenzaron a producir los primeros discursos documentales con esta triple condición, es decir, claramente institucionalizados, con convenciones del género y expectativas de realismo. Quizá el caso más emblemático de estos primeros años sea el de *Feos y curiosos* (1986), de Sergio Ortiz, con el apoyo académico de José Manuel

Valenzuela Arce, que aborda a los punks de la ciudad como una de sus “tribus urbanas” más singulares.

Sin embargo, algunos años más tarde, una película decisiva para revalorar este influjo del discurso documental en la producción audiovisual en Tijuana vino, tal vez inesperadamente, desde la ficción. ***Todos los viernes son santos*** (1996) es un largometraje ficcional de Héctor Villanueva que imita los recursos formales del reportaje televisivo para contar la historia de la serie de asesinatos que cada viernes comienza a darse misteriosamente en la ciudad inventada de Torrecitas, Baja California. El falso reportaje nos informa que un detective se hizo cargo del caso y que en su desesperación comenzó a asesinar también a una persona cada viernes para ver si de esta manera mata casualmente al asesino. Así, Torrecitas se convierte en una ciudad estereotipada por su violencia.

El artista e investigador Roberto Rosique (2016), al reconocer la polifonía narrativa de la película, enlista los sectores de Torrecitas representados:

Ciudadanos que viven la zozobra de ser ultimados los viernes; reporteros que en su afán de objetividad terminan en el sensacionalismo; artistas e intelectuales que buscan explicar la realidad de los sucesos por medio de sus trabajos; autoridades que ocultan los hechos, pero que después, buscan sacar ventajas de ellos para incrementar el turismo bajo la maniobra publicitaria de ser la única ciudad con atractivo mortal; en donde el reto a la muerte es cotidianidad y puede ser vivido también por los turistas (p. 133).

Así, desde la perspectiva de Rick Altman (2000), Villanueva redefine (con altas dosis humor negro) la semántica y pragmática del reportaje televisivo al utilizar la sintáctica de la ficción detectivesca. Gabriel Trujillo Muñoz alude a esta compleja discursividad genérica de la película al señalar que “[s]u estructura narrativa en espiral y su sentido del humor salvan una historia densa y convierten a Villanueva en un DJ mezclador de géneros: programa de televisión amarillista, parodia borgeana, ficción a la Jorge Ibarguengoitia, homenaje a su círculo de amigos, fiesta privada y teatro en vivo” (2010, p. 204).

Pensada como ciudad-espejo frente a Tijuana, Torrecitas se nos presenta no solo como una ciudad marcada por la violencia sino como una sociedad configurada por los flujos del capital neoliberal: industria maquiladora, turismo fronterizo, cámaras empresariales con injerencia política, etcétera. Una sociabilidad en concordancia con el contexto fronterizo tras el TLCAN

Cabe subrayar que la labor de Héctor Villanueva no se limitó a la creación sino que además conformó el colectivo audiovisual Bola 8, con alumnos de Universidad Autónoma de Baja California que produjeron cortometrajes de ficción experimental en formato Super 8. De entre sus integrantes³ surgirían futuros documentalistas y artistas visuales, que después realizarían películas clave como ***Salón de baile La Estrella*** (2000), dirigida por Itzel Martínez del Cañizo y José Luis Martín.

Algunos de los integrantes de Bola 8 se volverán *video jockeys* (o VJs) de Nortec, el emblemático colectivo de música en Tijuana que desde 1999 combina la composición electrónica con los sonidos nortños. Tal fue el caso de Salvador Ricalde (VJ Sal), Sergio Brown (VJ Checo Brown), José Luis Martín (VJ Mashaka), Iván Díaz (VJ Wero Palma) y Octavio Castellanos (VJ TCR).

Las producciones visuales de los VJs de Nortec mezclaban registros documentales de la cotidianidad fronteriza en Tijuana con una estética colorida y rítmica, entre imágenes sobrepuestas, manipuladas y estilizadas. “Nuestro trabajo es una forma muy lúcida de hacer antropología visual”, afirma Octavio Castellanos o VJ TCR (Trujillo Muñoz, 2010, p. 211).

Pero el audiovisual documental en colectivo no se limita a estos casos. Durante la primera década del siglo se conformaron proyectos como YONKEart, colectivo integrado por creadores audiovisuales como Iván Díaz (VJ de Nortec y productor) o

³Héctor Villanueva, Salvador Ricalde, Mauricio Ramos, Salvador Vázquez, Octavio Castellanos, Juan José Aboytia, Karla Martínez, Ricardo Moreno, René Gardner y Gonzalo González. Después se sumarían: Sergio Brown, Omar Foglio, Iliana Jiménez, José Luis Martín, Itzel Martínez, Iván Díaz y Julio Álvarez.

Adriana Trujillo (documentalista), que produjeron películas como ***Que suene la calle*** (2003), dirigida por Itzel Martínez del Cañizo.

Además, está el caso de Bulbo TV, proyecto que haría un registro de la vida cotidiana de diferentes sectores sociales en la ciudad a partir de reportajes televisivos y que después se transformaría en Galatea Audiovisual, productora que después realizaría documentales sobre frentes ciudadanos contra la evidente violencia criminal en ***Tijuaneados anónimos*** (2009) o contra la invisible violencia laboral en ***Tierra brillante*** (2011).

Varios de los creadores mencionados también colaboraron en la producción de ***Maquilapolis: City of Factories*** (2006), un documental dirigido por Vicky Funari y Sergio de la Torre con financiamiento norteamericano. El documental trata sobre la industria maquiladora en Tijuana y se centra en los casos de Carmen y Lourdes. Carmen está en contra de que la “maquila” donde trabaja contamine su ropa, su casa y sus calles con plomo y otros residuos tóxicos. Lourdes toma cursos para conocer sus derechos y organizar a sus colegas trabajadoras contra la empresa que quiere despedirlas sin las prestaciones debidas. Guerras difíciles de ganar en un mundo globalizado que insiste en precarizarlas (por ejemplo, mudando la producción a las maquiladoras asiáticas). Sin embargo, su tenacidad no se da en vano y finalmente logran pequeñas pero significativas victorias legales y políticas.

Los espacios laborales, urbanos y domésticos en ***Maquilapolis*** se ven así marcados por dinámicas del capital transnacional favorecido por las condiciones neoliberales en la frontera; espacios en disputa política, en lucha de clases de las vidas fronterizas. Espacios, a su vez, resignificados estéticamente con puestas en escena y coreografías concebidas para la película.

Por otro lado, el documental como formación discursiva en Tijuana ha dado pie a experimentaciones poscinematográficas. Tal es el caso de ***Antropotrip***, un proyecto multi-pantalla que mezcla video en formato de *live*

cinema y que desde 2009 ha realizado presentaciones públicas, algunas de ellas con música ejecutada en vivo. El proyecto es dirigido por José Luis Martín, con la colaboración de Sergio Brown, Iván Díaz, José Inerzia, Saulo Cisneros, la música de Guaycura Sounds y Pepe Mogt, además de un par de participaciones de los escritores Rafa Saavedra y Heriberto Yépez. Inicialmente la presentación en vivo se dividía en tres bloques: ciudad laboral, ciudad lúdica y ciudad mediática, mezclando los documentos en video que daban testimonio de estas dimensiones de la vida sociocultural en Tijuana y los espacios neoliberales que las escenifican. Ahora que José Luis Martín vive en la Ciudad de México, a esos bloques se le han sumado secuencias de la vida política en el país, así como de la propia vida social y familiar del director.

Entre los colaboradores de ***Antropotrip*** encontramos el caso de Sergio Brown (alias “Huracán”), que luego de hacer visuales y videoclips a Nortec comenzó a explorar el documental *DIY* (o “hazlo tú mismo”), realizando entre Rosarito y Tijuana largometrajes teóricos como ***Modernidad (contra) modernidad*** (2013) o autobiográficos como ***Huracán*** (2016) o ***Saicología*** (2018). Con Sergio Brown colabora de cerca Pável Valenzuela que, por su parte, como documentalista ha realizado trabajos como ***Dragones urbanos*** (2010) o ***Tijuana No. Transgresión y fronteras*** (2015).

Otros casos a revisar serían al menos dos películas de Polen Audiovisual, un grupo de producción audiovisual fundado por Adriana Trujillo, Itzel Martínez del Cañizo y José Inerzia. En primer lugar, ***Félix. Autoficciones de un traficante*** (2011), de Adriana Trujillo, revisa la historia de un traficante de personas (“pollero” o “coyote”) en la frontera que además, en sus ratos libres, es actor de películas de *videohome* (donde llega a aparecer precisamente como “pollero”). En segundo lugar, ***El hogar al revés*** (2014), de Itzel Martínez, aborda el problema de la vivienda de interés social en Tijuana desde la perspectiva de un grupo de adolescentes que viven en un fraccionamiento aislado de las principales formas de vida

social y laboral de la ciudad. Es importante subrayar que, junto a la realización de documentales, Polen Audiovisual ha organizado algunas ediciones del festival BorDocs Foro Documental, además de haber publicado un libro conmemorativo con ensayos sobre la producción documental.

Ahora bien, un nuevo hito en esta genealogía documental tijuanaense ha sido el estreno de **Navajazo** (2014), de Ricardo Silva, un documental con artificios ficcionales (“etnoficción”, le llama Silva, tomando el concepto del cineasta y antropólogo Jean Rouch) que en una Tijuana casi apocalíptica reúne los testimonios de varios personajes que luchan por sobrevivir a su ambiente hostil: polleros, deportados, adictos, rehabilitados, prostitutas y exconvictos. **Navajazo** es una película que problematiza sus límites éticos, no solo porque complica la relación entre director e informante y por lo tanto raya en el cine de explotación, sino también porque cuestiona la relación entre filme y espectador al provocarlo e incomodar su pasividad (González Reynoso, 2014).

Un elemento clave en el imaginario de **Navajazo** es la forma en que muestra la parte de la canalización del Río Tijuana cerca de la frontera (o el “Bordo”, como se le llama) habitada por sujetos deportados durante la administración neoliberal de Barack Obama. Estas mismas situaciones (e incluso estos mismos sujetos) son registradas por algunos documentales realizados en colaboración entre Ana Andrade, Jesús Guerra y Bryan Chilian, como en los cortometrajes **Coronación** (2013), **El Gato** (2013), **Scott** (2013), **Uk Báalam** (2014) y el largometraje **Donde los vientos se cruzan** (por estrenarse). En la mayoría de estos casos (a diferencia de **Navajazo**), la voz de los personajes deportados toma mayor protagonismo en la narrativa documental, particularmente en el caso del largometraje, que profundiza en la historia de vida de uno de ellos y el regreso a su tierra natal.

Sin embargo, la creación documental en torno a procesos de precarización en la frontera neoliberal no se limita al problema de la migración y la deportación, sino que también revisa procesos culturales menos evidentes. **Basura** (Carlos

Matsuo, 2013) es un documental sobre la banda de punk San Pedro El Cortez que además de introducirnos a la escena musical en la ciudad retrata las dificultades que los músicos atraviesan para vivir dignamente de su profesión.

Tras este breve recorrido de la primera genealogía del audiovisual tijuanaense, abarcamos una diversidad de géneros y metodologías asociadas al discurso documental: falso reportaje, registro etnográfico, híbridos, visuales en vivo y etnoficción. Pero además encontramos desde todas estas perspectivas una frontera que en el contexto neoliberal es problematizada como un lugar de violencia (**Todos los viernes son santos**, 1996), intercambio cultural (VJs de Nortec, desde 1999), explotación industrial (**Maquilapolis**, 2006), trabajo, fiesta y medios (**Antropotrip**, desde 2009) tráfico de personas (**Félix: Autoficciones de un traficante**, 2011), abandono inmobiliario (**El hogar al revés**, 2014), precarizaciones sociales (**Navajazo**, 2014) y deportaciones masivas (**Donde los vientos se cruzan**, inédita).

FRONTERA ESPECULATIVA: TERROR Y CIENCIA FICCIÓN

La discusión respecto a la ficción no-realista ha tenido lugar sobre todo en el seno de la teoría y crítica literarias. Tzvetan Todorov, por ejemplo, lo ha discutido a propósito de la categoría de lo “fantástico”. En su clásica *Introducción a la literatura fantástica*, de 1970, Todorov (1981) define a lo fantástico como el momento de vacilación que el lector implícito siente al no poder explicar por las leyes naturales conocidas un acontecimiento en apariencia sobrenatural. Además, para Todorov, lo fantástico deviene *extraño* cuando es finalmente explicado por las leyes naturales dadas o deviene *maravilloso* cuando solo es explicable por nuevas leyes naturales. Por lo tanto, lo fantástico es el umbral entre lo extraño y lo maravilloso.

Sin embargo, lo fantástico puede implicar una definición demasiado restrictiva respecto a la ficción no-realista, con



Navajazo
(Ricardo Silva, 2014).

mayor razón cuando la categoría de lo fantástico suele ahora asociarse a las narrativas simbólicas y mitológicas. Actualmente, se prefiere el término de ficción especulativa como un término que engloba a todos los géneros no-realistas: fantástico, ciencia ficción, terror sobrenatural, ficción utópica, distópica o ucrónica, entre otros. El término fue acuñado por el escritor de ciencia ficción Robert A. Heinlein, en su artículo “On the Writing of Speculative Fiction”, de 1947. Este texto fue pensado como una guía con la cual aconsejar a escritores emergentes, en particular para quienes desean escribir lo que llamó ahí como “ficción especulativa” (1991). Con este término el autor se refería a lo que puede entenderse también como ciencia ficción (o “ficción científica”, según la traducción literal). Sin embargo, desde entonces, el término ha sido ampliado para incorporar otros géneros no-realistas y ha cobrado cada vez más notoriedad y uso corriente (Foreman, 2017).

El audiovisual de ficción especulativa en Tijuana es comparativamente más reciente que la producción documental. El nacimiento de esta genealogía en la ciudad se puede asociar con el abaratamiento de las cámaras de video y el acceso a equipo digital de edición.

Una de las figuras locales que empezó a incorporar la estética y narrativa de la ficción especulativa, en combinación con los recursos del documental audiovisual, fue Fran Ilich. Entre sus piezas destacan **Arruinado en un día** (1992), **Una ciudad sin estilo** (1994), **Ich bin Eva** (1999), **Being Boring** (2004) y **Bring the Noise** (2010), producciones caracterizadas por hacer referencias a la vida fronteriza, la cultura pop, la contracultura, el *rave*, el grafiti tijuanaense de HEM, la rebeldía zapatista, el punk como música y actitud, la *new media* y la estética *cyberpunk*.

Con este antecedente de Ilich y una cultura global emergente durante los primeros años *mainstream* del internet, surgieron en Tijuana dos producciones que son fundamentales para entender el impulso que tomará después la ola de ficción especulativa en la ciudad: **Sector T** y **Omega Shell**. Ambos cortometrajes se grabaron en el año 2000, se lanzaron en 2001 y comparten un estilo decididamente *cyberpunk*.

Sector T, de Salvador Ricalde (también VJ de Nortec), es un cortometraje que con un montaje acelerado nos muestra a unos personajes en estados alterados que recorren la ciudad del futuro o, más precisamente, al decir de Gabriel Trujillo Muñoz, “un futuro sin futuro, un mañana repleto de

anfetaminas y realidad virtual, de imágenes zumbantes, de música industrial” (2010, p. 204).

Omega Shell, de Aaron Soto, es un cortometraje que sigue a un sobreviviente en un mundo posapocalíptico en su búsqueda por encontrar un sentido a su situación en medio de escombros tecnológicos y fuerzas fantásticas. **Omega Shell** nos involucra con una realidad donde el reciclaje es norma y manual de sobrevivencia.

Un caso clave para ver otro aspecto de la ficción especulativa es Julio Pillado. Sus producciones se mueven más en esa frontera entre lo extraño y lo fantástico, dando cabida a la experiencia del *Unheimlich*, como lo llamaría Freud, es decir, de lo inquietante u ominoso. Entre sus cortometrajes se encuentran **Extraños conocidos** (2005), **Pares** (2007), **Carmen** (2008) y **¿Conoces a tu padre?** (2009). Y todos ellos explotan los encuentros sociales incómodos y los ambientes oníricos.

También está el caso de Álvaro Zendejas, especialista en animación y efectos especiales. Ya desde adolescente había conseguido que uno de sus videos falsos de ovnis fuera presentado en vivo a nivel nacional en el famoso programa televisivo Otro Rollo. Pero más tarde, con la producción de **L’Instant Avant** (2004) —un corto experimental cercano a lo que Todorov entendería como “lo maravilloso”—, Zendejas ganaría el premio al Mejor Cortometraje Experimental en el III Festival Internacional de Cine de Morelia (2005). Un año después estrenaría la animación gótica **Sheep Poem** (2006), por la que sería nominado al Mejor Cortometraje de Animación en la 69ª entrega de los premios Ariel. Actualmente, Álvaro Zendejas trabaja para Hollywood desde Canadá, en una reconocida empresa de efectos especiales.

Por otro lado, cabe mencionar que la promoción de la ficción especulativa en la ciudad tuvo un importante empuje tras el nacimiento del Vampiriscopio, un cine club de Jesús Brijandez que desde 2008 programó películas de primera calidad y de culto relativas a los géneros de este tipo de ficción filmica (en sedes como La Casa de la 9, la Bodega Aragón o

el Cinemático Café). Además, ha contado con proyecciones de cineastas locales (varios de los aquí mencionados) en presentaciones que ha llamado Noche de Cortos o Noche Audiovisual, cerrando con eventos musicales de rock o música electrónica local. Después de estar algunos años inactivo, el Vampiriscopio resucitó momentáneamente en noviembre de 2017 como Muestra de Cine Fantástico y Terror, en el Cine Tonalá Tijuana.

Otra figura que, sin ser cineasta, ha influido en la producción audiovisual de ficción especulativa es el escritor y artista Pepe Rojo, quien ha hecho trabajos teóricos y prácticos en torno a la ciencia ficción con videastas, artistas y escritores de la ciudad. Un ejemplo de ello es el proyecto colectivo y multidisciplinario que coordinó bajo el título **Desde aquí se ve el futuro** (2011), en el que invitó a alumnos y artistas locales a imaginarse posibilidades de producción visual y literaria, así como intervenciones artísticas de música, *performance* y otras disciplinas en la garita Tijuana-San Ysidro, inspiradas en la especulación sobre los futuros posibles de Tijuana. El programa de actividades también contó con charlas y presentaciones, incluyendo la proyección de **Sleep Dealer** (2008), del cineasta neoyorquino Alex Rivera, una película *cyberpunk* que imagina a Tijuana en un futuro distópico hipermilitarizado en el que contratan a empleados (“cybraceros”) que trabajan para Estados Unidos en construcción, manufactura, limpieza y jardinería a distancia, conectándose a la realidad virtual que les permite el control remoto de las maquinarias. **Sleep Dealer** actualiza en su distopía futurista el peor de los mundos posibles que se anuncian en nuestro horizonte económico, político y tecnológico neoliberal.

En cuanto al cine de terror, el audiovisual tijuanaense ha elaborado algunas variantes interesantes que, con el pretexto de la especulación y la fantasía, nos permiten pensar simbólicamente en la vida y espacialidad fronterizas. Por ejemplo, **The Z’s** (2010), de Giancarlo Ruiz, una versión satírica de la figura del zombi. En este cortometraje, una

familia de zombis parlantes extorsiona a una pareja de norteamericanos racistas que quieren cruzar a su país una piñata llena de medicinas que compraron en Tijuana y que usan por sus narcóticos efectos secundarios.

Otro caso en este rubro es el de Abraham Sánchez, el director de cine de terror más sobresaliente de la ciudad. Sus películas trabajan con lo que el teórico del cine de terror Noël Carroll (2005) llamaría “las paradojas del corazón”, es decir, el goce estético por criaturas aterradoras.

Entre el corpus de sus producciones, habría que resaltar el cortometraje de *Sanguijuelas* (2011), en el que aborda metafóricamente la precarización y los antagonismos sociales en Tijuana a partir del conflicto entre el protagonista y un grupo de vampiros decrepitos que asesinaron a su hijo y deambulan entre lugares inhóspitos de la ciudad.

Igualmente, vale mencionar su medimetraje, *Devastación* (2016), en el que imagina una Tijuana que tras una pandemia de zombis queda desolada y a la merced de grupos criminales. La película recurre al material de

archivo de imágenes mediáticas que circularon por el brote del virus AH1N1 en México durante 2009, además de utilizar los asentamientos irregulares en el este de la ciudad como escenografía posapocalíptica de su narrativa. Así, no es difícil pensar que este imaginario social habla más de los estragos neoliberales en la actualidad fronteriza que de un hipotético futuro catastrófico.

Por otra parte, está el caso de Jorge I. Sanders, que también trabaja con el cine de terror especulativo. En este sentido resalta de su trayectoria el cortometraje *Zilema* (2010), sobre un intendente de hospital que roba sangre para regar rosas que quiere regalar a su hija y que, al ser despedido, toma decisiones aún más problemáticas que lo llevan ante situaciones criminales y sobrenaturales.

Sin embargo, la ficción especulativa como formación discursiva no solo se limita a la ciencia ficción, la fantasía y el terror, sino que también se permite trastocar y jugar con la temporalidad histórica. Se ha denominado “ucronía” a este género de la ficción especulativa que trastoca el orden lógico o



Sector T
(Salvador Ricalde, 2000).



Omega Shell
(Aaron Soto, 2000).

cronológico de los sucesos históricos para dar cabida a hechos que no han sucedido en la realidad.

Un caso singular de ficción ucrónica tijuanaense es el de ***Ninis Héroes*** (2013). Este cortometraje, dirigido entre Tijuana y Ciudad de México por Joey Muñoz, imagina que Juan Escutia despierta en la época contemporánea tras más de siglo y medio de haberse lanzado, según la historia oficial, por la ladera del Castillo de Chapultepec arropado en la bandera nacional como un acto de suicidio supuestamente heroico. Eventualmente, una joven lo auxilia y le muestra con imágenes en internet un recorrido cronológico de lo ocurrido desde su muerte hasta la actualidad. En este bloque del video, el estilo cambia y se vuelve un híbrido entre documental de archivo y videoclip musical (con música de Moisés Horta y gráficas digitales del artista visual Pecco).

Este cruce de las dos genealogías del audiovisual tijuanaense aquí expuestas, la del documental y la de la ficción especulativa, también puede encontrarse en el caso ya citado de Ricardo Silva. Así, en ***Navajazo***, pero también en su segundo largometraje ***William: El nuevo maestro del judo*** (2016) y en su cortometraje ***Algo extraño sucedió camino a la morgue*** (2017), Silva no solo trabaja con la metodología referida de la etnoficción, que introduce artificios ficcionales en la producción documental para registrar lo inesperado, sino que además hila narrativamente sus escenas dispersas a través de referencias a mitos, demonios o dioses. Este cruce entre documental y ficción fantástica es una parte de su sello estilístico que la crítica no suele subrayar (al poner en primer plano la dimensión más bien social o posrealista de su registro documental), pero que adquiere sentido si pensamos que su obra responde a genealogías audiovisuales locales claramente identificables, como las que aquí hemos expuesto. No será coincidencia que en diferentes entrevistas (por ejemplo, en Arenas, 2014) Silva haya afirmado, entre broma y en serio, que ***Navajazo*** fue realizada como un intento de hacer ***Mad Max*** (George Miller, 1979) pero con poco presupuesto.

Así pues, podemos observar cómo los imaginativos recursos de la ficción especulativa (delirios, ensoñaciones, escenarios dantescos, zombis, vampiros, demonios o resurrecciones de personajes históricos) han producido representaciones audiovisuales de la frontera como un lugar de perdición psíquica y social (***Sector T***, 2001), reciclaje apocalíptico (***Omega Shell***, 2001), conflicto intercultural (***The Z's***, 2010), antagonismos sociales (***Sanguijuelas***, 2011), precarización (***Devastación***, 2016) y presencias sobrenaturales (***William: El nuevo maestro del judo***, 2016).

¿Y LA FRONTERA SEGÚN LA FICCIÓN REALISTA?

El cine ha sido históricamente asociado a la ficción realista. En el lenguaje coloquial, una “película” es sinónimo de ello, ya sea drama, comedia u otra variante. En cambio, al documental se le llama documental y a la ficción especulativa, curiosamente, se le suele llamar “cine de género”. Como si el documental y la ficción especulativa fueran cine solo indirectamente, adjetivándolo.

Por otro lado, hemos visto cómo dos de las principales genealogías del audiovisual tijuanaense toman distancia de la ficción realista. No es casualidad que al documental se le aluda precisamente como no-ficción y que a la ficción especulativa se le refiera precisamente como no-realista.

Sin embargo, es obvio que la ficción realista no está ausente en la producción audiovisual tijuanaense. Este trabajo plantea simplemente que la ficción realista no ha caracterizado de manera significativa la singularidad del audiovisual local, mas no su inexistencia, por supuesto.

En este sentido, habría que reconocer el trabajo seminal de colectivos audiovisuales, como el citado colectivo Bola 8, o el colectivo 5 y 10 Producciones⁴, que se encargaron de

⁴Integrado por Juan Carlos Ayvar, Gabriela Pineda, Alberto Gutiérrez, Rubén Guevara, Alfredo González Unibe, Karla Martínez, Abraham Ávila, Juan Antonio Pantoja, Isaac Contreras, Héctor Villanueva, entre otros.



The Z's
(Giancarlo Ruiz, 2010).

la producción de cortometrajes de ficción durante los años 90 y 2000, respectivamente. Así como de Recortos 48, rally de cortometrajes (con 48 horas límite) en donde se iniciaron como realizadores muchos de los aquí mencionados a finales de los años 2000.

Además, es importante resaltar el reciente *boom* de largometrajes de ficción que se alejan de la tradición documental y especulativa, como es el caso de los dramas juveniles **Buenos tiempos** (2013) y **Amir** (2016), de José Paredes; el drama social **Pares y nones** (2014), de Goyo Carrillo; la comedia de situación **Los hámsters** (2016), de Gil González; el drama realista **Las elegidas** (2016), de David Pablos; el romance criminal **Heroina** (2016), de Alejandro Solórzano Garibaldi; el *thriller* psicológico **El vecino** (2017), de Giancarlo Ruiz; entre otros casos. Aunque también podríamos incluir a **Marcelo** (2012), de Omar Yñigo, que alterna entre la comedia realista y la ficción especulativa de superhéroes⁵.

Por otro lado, está el nuevo auge de cortometrajes de ficción, algunos de ellos financiados por un reciente concurso

⁵Caso aparte los largometrajes de cineastas no tijuanaenses que realizan su producción en Tijuana con talentos locales (en *cast o crew*), como **Norteados** (Rigoberto Perezcano, 2009), **Miss Bala** (Gerardo Naranjo, 2011), **Ahí va el diablo** (Adrián García Bogliano, 2012), **Workers** (José Luis Valle, 2013), **Mente Revólver** (Alejandro Ramírez Corona, 2017), entre otros. O incluso producciones californianas independientes, como **Night Train** (Les Bernstein, 1999), por no mencionar los títulos hollywoodenses.

del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en Baja California, como es el caso del melodrama migratorio *queer* **Al otro lado** (2017), de Rodrigo Álvarez; el drama obrero con tintes cómicos **Leche** (2017), de Gil González; la comedia satírica **Hambre** (2017), de Alejandro Montalvo; el *thriller* psicológico **Reconstrucción** (2019), de Sergio Valdez.

También encontramos, entre generaciones más recientes, casos como **Machito** (2015), de Arturo Campos, o **Sonríe** (2015), de Joel Álvarez, cortometrajes universitarios que coinciden en usar protagónicos infantiles cuyas historias se mueven en la frontera entre lo trágico y lo irónico. O **Microcastillo** (2016), de la tijuanaense Alejandra Villalba García, cortometraje concebido en un taller de la Ciudad de México que a propósito de una familia clasemediera devota explora las relaciones metaficcionales entre el catolicismo y el cine.

No es fortuito, además, que estas producciones se den en un nuevo contexto institucional en la ciudad, no solo por el nuevo tipo de apoyos gubernamentales (como el citado de IMCINE) sino por la existencia de dos carreras de cine y producción audiovisual en la ciudad (en las universidades privadas Universidad de las Californias Internacional y CUT Universidad de Tijuana), además de otras en Ciencias de la Comunicación (como en Universidad Autónoma de Baja California o Universidad Iberoamericana).

A modo de una generalización tal vez imprecisa y, por supuesto, con algunas excepciones, podríamos decir que estas variantes de la ficción realista de la producción audiovisual

en Tijuana tienden poco hacia la experimentación formal o narrativa y rara vez se vinculan con las consecuencias neoliberales en la ciudad o incluso con la singularidad de su condición fronteriza. Sin embargo, el análisis más detallado de este tipo de cine quedará para otra ocasión⁶.

CONCLUSIONES: AUDIOVISUAL TIJUANENSE EN LA ERA NEOLIBERAL

Este trabajo ha dado algunas evidencias de que hay dos grandes genealogías audiovisuales: el documental y la ficción especulativa. Incluso en sus variantes más experimentales o menos cinematográficas, varias de las producciones audiovisuales más emblemáticas de la ciudad suelen

⁶Mención aparte la amplia tradición de videoclips musicales en la ciudad, en donde muchos de los aquí citados se formaron o experimentaron nuevas posibilidades formales y narrativas. En este sentido, sobresale el caso de *Península*, muestra audiovisual de videoclips musicales del noroeste, que el realizador Ángel Estrada Fuentes ha organizado en 2015 y 2018 en la Cineteca Tijuana.

relacionarse con el documental o con la ficción especulativa como “formaciones discursivas”, es decir, aluden a sus convenciones formales y narrativas, sus condiciones de producción o sus formas de imaginación estética. Esto recordando además que hay proyectos que entrecruzan elementos de las dos formaciones discursivas y que hay creadores que se han movido y colaborado en las dos genealogías.

Pero además este trabajo ha subrayado que ambas genealogías —aunque sus recursos y convenciones como formaciones discursivas puedan parecer diametralmente opuestos— refieren a un mismo imaginario cultural de la frontera más o menos compartido, representando, desde diferentes ópticas, espacios y relaciones sociales que son producidos por dinámicas neoliberales en la ciudad de Tijuana. 🗑️



Devastación
(Abraham Sánchez, 2016).

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, España: Paidós.
- APODACA, J. (2014). *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.
- APODACA, J. (10 de julio de 2017). El videohome contemporáneo: Un modelo para armar. *Icónica. Pensamiento filmico*. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano>.
- ARENAS, A. M. (2014). Ricardo Silva: 'Navajazo es la historia de la identidad de muchos personajes, es un homenaje a su supervivencia'. *Magnolia*, (25). Recuperado de: <http://revistamagnolia.es/2014/08/ricardo-silva-navajazo-es-la-historia-de-la-identidad-de-muchos-personajes-es-un-homenaje-a-su-supervivencia>.
- CADENA Roa, A. (2010). *Experiencias locales-Resonancias globales: Dinámica cultural y procesos de producción artística en la ciudad de Tijuana en la última década* (Tesis de maestría). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, España: Antonio Machado.
- FÉLIX Berumen, H. (2011). *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- FOREMAN, L. R. (2017). *Writing Speculative Fiction: Science Fiction, Fantasy, & Horror*. Wichita Falls, EE.UU.: Bear.
- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- GÓMEZ Escamilla, L. E. (Ed.) (2017). *Tijuana: De la panorámica al close-up*. Tijuana, México: Litórica.
- GONZÁLEZ Reynoso, A. (2014). *Choques, rupturas, espectros. Avatares de la frontera en el arte tijuanaense*. Mexicali, México: Instituto de Cultura de Baja California.
- HEINLEIN, R. A. (1991). On the Writing of Speculative Fiction. En O. Scott Card (Ed.). *How to Write Science Fiction & Fantasy: 20 Dynamic Essays by the Field's Top Professionals*. Nueva York, EE.UU.: St. Martin's Griffin.
- IGLESIAS Prieto, N. (1991). *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- MORENO Barajas, M. (2015). Apuntes sobre la visualidad realizada por la escena audiovisual tijuanaense. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (25), 66-87. Recuperado de http://www.rchav.cl/2015_25_art05_moreno.html
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROSIQUE, R. (2016). *De aquellos páramos sin cultura... Tres décadas de artes en Baja California: de lo retiniano a lo conceptual*. Mexicali, México: Instituto de Cultura de Baja California.

- SOTO Ferrel, V. (1997). Imágenes de Tijuana a través del cine. *Tierra Adentro*, (84), 29-33.
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- TRUJILLO, A. (Ed.) (2013). *Bordocs y fronteras: Cine documental en el norte de México*. México: Abismos.
- TRUJILLO Muñoz, G. (1999). *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.
- TRUJILLO Muñoz, G. (2010). *Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.

Filmografía

- FUNARI, V. y De la Torre, S. (Directores & Productores). (2006). ***Maquilapolis: City of Factories***. México, EE.UU.: Independent Television Service / Creative Capital.
- RICALDE, S. (Director). (2001). ***Sector T***. México: Artcore / Bola 8.
- RUIZ, G. (Director). (2009). ***The Z's***. México: Generic Pictures.
- SÁNCHEZ, A. (Director) & Ayvar, J. C. (Productor). (2016). ***Devastación***. México: 5 y 10.
- SILVA, R. (Director). (2014). ***Navajazo***. México: Spécola.
- SOTO, A. (Director & Productor) & Agüero, R. (Productor). (2001). ***Omega Shell***. México: Escandalos Films.
- VILLANUEVA, H. (Director). (1996). ***Todos los viernes son santos***. México: Gato Bronco.

ALFREDO GONZÁLEZ REYNOSO (México) es maestro en Estudios Culturales (El Colef) y licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana (UABC). Es autor de libros sobre crítica de cine (*La escena del crimen*), arte tijuanaense (*Choques, rupturas, espectros*) y música fronteriza (*Nación Ruidosón*), así como de un documental sobre el filósofo tijuanaense Horst Matthai (*Matthai*). Actualmente codirige el Seminario Permanente de Teoría Contemporánea e imparte clases sobre semiótica, estética, imagen, discurso, cultura y frontera en la Universidad Autónoma de Baja California.

El Buñuel transgresor: entre la dialéctica del erotismo y la muerte

SARA MARÍA
GÁLVEZ MANCILLA

samagama@comunidad.unam.mx

*Universidad Nacional
Autónoma de México,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 21, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 6, 2018

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.306](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.306)

RESUMEN / Luis Buñuel fue un gran maestro del lenguaje cinematográfico. Realizó películas con producciones de distintas nacionalidades. Este estudio se enfoca en su etapa mexicana. Para esta investigación se realizó un análisis de contenido de dos de sus filmes: ***Susana (Carne y demonio)*** (1950) y ***Ensayo de un crimen*** (1955). A través de la herramienta de la matriz categorial se hizo la identificación de categorías y unidades de análisis dentro del discurso fílmico para poder encontrar aquellos elementos del lenguaje cinematográfico que revelaran los conceptos de erotismo y muerte, así como su indisolubilidad, lo anterior con el fin de comprobar que son estos elementos ejes fundamentales en las líneas argumentales de su etapa mexicana. Por medio de este análisis se pudo advertir en ambas películas la dialéctica que conforman el erotismo y la muerte bajo la luz de teóricos como Georges Bataille, Herbert Marcuse y Sigmund Freud, y cómo a través de las fuerzas destructivas de esta relación Buñuel hace una propuesta reflexiva transgresora y emancipadora.

PALABRAS CLAVE / Cine mexicano, Luis Buñuel, análisis fílmico, erotismo, muerte.

ABSTRACT / Luis Buñuel was a great maestro in cinematographic language. He made films with productions of different nationalities. This study focuses on his Mexican period. In this investigation, a content analysis was performed on two of his films: ***Susana (The Devil and the Flesh)*** (1950) and ***The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*** (1955). In order to detect the elements of film language that are used to express the concept of eroticism and death and its indissolubility, a categorial matrix was used to identify categories and analysis' unities in the movie discourse. The finality was to demonstrate that those elements are fundamental axis in the movies' argument of his Mexican period. Through this analysis it can be seen the dialectic of eroticism and death enlightened by theorists like Georges Bataille, Herbert Marcuse and Sigmund Freud and how Buñuel proposes a transgressive and emancipatory reflexive motion.

KEYWORDS / Mexican cinema, Luis Buñuel, film analysis, eroticism, death.



EL ORIGEN

Este artículo se basa en la tesis titulada “El erotismo y la muerte en la etapa fílmica mexicana de Luis Buñuel” que realicé en el año 2018 para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

En dicho trabajo se presenta un análisis de contenido de *Susana (Carne y demonio)* (1950) y *Ensayo de un crimen* (1955), ambos filmes de producción mexicana, con el objetivo de demostrar la importancia del erotismo y la muerte en la óptica buñueliana durante su periodo mexicano.

Dada la complejidad y subjetividad que implican ambos conceptos, es importante mencionar que dicho análisis no pretende una explicación exacta o irrefutable de la obra del cineasta, sino brindar una propuesta interpretativa que permita al

espectador una nueva lectura del discurso filmico que un realizador tan inquietante como Buñuel realizó en su periodo mexicano.

La totalidad de la obra de Luis Buñuel se circunscribe a producciones de distintas nacionalidades. Tanto su etapa española como francesa han sido consideradas por múltiples críticos de cine como las más importantes en tanto que en ellas se sientan las bases para el desarrollo personal y estilístico del director, el cual se inscribió en el movimiento artístico del surrealismo.

Tal es el caso de su obra francesa, considerada por algunos críticos como el momento de madurez plena en el ejercicio de la subjetividad y libertad propias del surrealismo. La obra hecha durante este tiempo se caracterizó por mostrar y criticar la decadencia de un modelo de Estado que empezaba a entrever el comienzo del fin del capitalismo y su vástago predilecto, la burguesía.

El alcance e incidencia en la realidad que logró durante su producción europea es indudable. En su tiempo estas películas subvirtieron el orden establecido y abrieron camino para la renovación no solo del arte sino de la sociedad en su conjunto. Pero, ¿qué pasa con su etapa mexicana? ¿Dónde radica su importancia? ¿Desde qué perspectivas puede ser valorada o revalorada?

Como parte de los objetivos de la investigación en que se basa este artículo se encuentra ofrecer ciertos elementos que puedan reforzar la importancia de su periodo mexicano, identificado por muchas carencias e incluso censura, pero también por la manera en que lograba superar dichos obstáculos.

Pese a todo, la obra mexicana logró trascender incluso al propio Buñuel, quien nunca tuvo el propósito de vivir en este país; sin embargo, las circunstancias personales y externas de un mundo definido por la posguerra lo llevaron a residir en México como muchos otros españoles que huían del franquismo, al igual que importantes humanistas, economistas, literatos, artistas plásticos, entre otros.

Tras la guerra civil española y la derrota de la República, muchos españoles se vieron obligados a exiliarse debido a una fuerte persecución por parte del dictador Francisco Franco. México, que en ese entonces tenía como presidente al general Lázaro Cárdenas del Río, abrió sus puertas generosamente a los exiliados y les brindó las condiciones necesarias para vivir con cierta paz.

En ese contexto la vida intelectual mexicana se enriqueció por el intercambio cultural consecuencia del exilio. Hubo grandes avances en la ciencia, la educación y en la producción editorial.

Buñuel llega a México en 1946 en compañía de su amiga Denise Tual, con quien pretendía trabajar dirigiendo *La casa de Bernarda Alba* –obra de Federico García Lorca– en Francia. Sin embargo, ella tenía que hacer una parada en México por lo que Buñuel no tuvo opción y se vio obligado a pisar suelo mexicano.

Debido a circunstancias ajenas a ellos el proyecto no pudo llevarse a cabo por lo que Tual regresó a Francia mientras Buñuel permaneció en México, donde había conocido al productor de origen ruso Oscar Dancigers, quien le permitió dirigir varios proyectos filmicos.

Observé cosas que me conmovieron y quise transportarlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo hacia lo instintivo y lo irracional, que pueden aparecer en cualquier parte. Siempre me ha atraído ese lado desconocido o extraño que me fascina sin que sepa por qué (Buñuel citado en Bazin, 1991, p. 23).

Fue en México donde Buñuel adquirió una gran destreza en lo administrativo, crítico, técnico, metodológico, filosófico, político y hasta en lo económico. El esfuerzo con que trabajaba le permitió la oportunidad de conocer a mucha gente de todos los ámbitos sociales, así como de adentrarse profundamente en el carácter y costumbres de la formación del moderno Estado mexicano.

Cada uno de sus filmes son un gran compendio de comportamientos humanos. Su obra es heterogénea, amplia y

profunda. Esto hace que su análisis y síntesis sea sumamente complejo. “El éxito de Buñuel como autor tiene que ver con esa capacidad de integrar una obra personal en un producto de industria” (Sanderson, 2007, p. 43).

Las películas realizadas en el periodo mexicano reflejan en un alto grado las costumbres de los tiempos en que se realizaron. Se advierten en ellas los ámbitos locales rurales y/o urbanos, las clases sociales, el desarrollo de la familia y la influencia de la Iglesia en la vida cotidiana. Las películas que se eligieron para este análisis también ilustran la insatisfacción, moral, soledad, violencia, destrucción y, de manera sobresaliente, el erotismo y la muerte.

EL CAMINO

Explicaré la estrategia metodológica que llevó a la consecución de los objetivos generales y particulares planteados en la investigación en que se basa este artículo.

La vastedad y diversidad del lenguaje cinematográfico hacen del cine un medio con la capacidad de construir múltiples realidades y en consecuencia infinitas posibilidades de estudio.

Dicha heterogeneidad es bien arropada por el método cualitativo si se toma en cuenta que “la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones” (Martínez Miguélez, 2004, p. 66).

Si a esto sumamos su naturaleza flexible resulta un método más que favorable para una investigación cuyos objetivos parten de la observación y exploración de escenarios diversos en tanto que el cine implica una experiencia estética y por lo tanto su valor sobresaliente es la subjetividad.

Por otro lado, “el carácter recursivo de este enfoque proporciona a la investigación la facultad de continuar transformándose absorbiendo dentro de ella información que en un

inicio no se tenía contemplada y que, sin embargo, puede coadyuvar en enriquecer el trabajo” (Gálvez, 2018, p. 16).

En este sentido, la investigación lejos de pretender el establecimiento de modelos se enfocó en el estudio del mensaje a través de un proceso constantemente reflexivo e interpretativo, para lo cual fue la técnica de análisis de contenido la que facilitó la disociación de ciertos elementos dentro del discurso fílmico para una mejor captación de datos relevantes. Dicha técnica es “la identificación y explicación de las representaciones cognoscitivas que otorgan el sentido a todo relato comunicativo” (Antonio Muñoz citado en Bardin, 1991, p. 5).

El análisis de contenido no existe por sí mismo como un compendio de reglas que forzosamente deben de llevarse a cabo al pie de la letra. Si bien es cierto que tiene sus fundamentos y lineamientos generales bien planteados, también lo es que permite una cierta maleabilidad al estudioso para que este pueda por medio de la creatividad encontrar, elegir y forjar los caminos necesarios que lo acerquen a la consumación de sus propósitos. “Cuanto más abierto se esté a los detalles, matices y sutilezas del mismo, más fácil será la captación de un nuevo conocimiento” (Martínez Miguélez, 2004, p. 260).

Localizar conceptos tan abstractos como erotismo y muerte dentro de un discurso fílmico es una tarea que requiere llevarse a cabo con iniciativa, imaginación y lo más ordenadamente posible de manera que este resulte un análisis integral.

Una herramienta fundamental para este estudio fue la Matriz categorial. Esta herramienta permite la fragmentación del discurso con fines organizativos y al mismo tiempo posibilita la visualización completa de todos los elementos que fueron separados para su observación, de manera que el manejo, búsqueda y análisis de los datos obtenidos sea más práctico y certero.

Por medio de la matriz categorial se diseñó un esquema en el que se establecieron categorías (de las más generales a las más particulares) que procedieron en la determinación

de unidades de análisis a través de las cuales se sistematizó la información y datos obtenidos de la observación.

Del universo de filmes de Luis Buñuel se hizo una selección de dos películas: **Susana (Carne y demonio)** y **Ensayo de un crimen**. De dicha selección se elaboró una matriz categorial por cada película para extraer de cada una los elementos conceptuales tipológicos que las caracterizaban.

Es importante mencionar que para esta investigación previamente se estudió (quizás de manera más somera) toda la filmografía de la etapa mexicana. Dado que dicho periodo es el más prolífero, con un total de 21 filmes, fue necesario tomar una muestra representativa con el fin de poder realizar un análisis más profundo y riguroso.

Se eligieron dos películas que no son ni las más reconocidas, como pudiera ser **Los olvidados** (1950), película que incluso en 2003 fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO; ni las consideradas como menos sustanciales, tal sería el caso de **Gran casino** (1946), protagonizada por Jorge Negrete y Libertad Lamarque en una suerte de comedia ranchera.

Para la consecución de los objetivos generales de la investigación en que se basa este artículo, se consideró que en **Susana (Carne y demonio)** y **Ensayo de un crimen** se podían extraer más fácilmente elementos expositivos y demostrativos que comprobaran la hipótesis primera en la que se supuso que el erotismo y la muerte eran ejes fundamentales en las líneas argumentales de las películas mexicanas de Buñuel.

Si se parte del hecho de que del erotismo y la muerte se desprenden muchos otros conceptos propios de la existencia humana como el amor, la destrucción, el deseo, los celos o la insatisfacción, es necesario asentarlos dentro de la matriz categorial en los distintos niveles que corresponda para conseguir un panorama más amplio y no disminuir la complejidad de la obra.

Se puede observar en sus películas que aparecen un tanto desordenados todos estos elementos y otros más que no han sido

aquí consignados, que se entremezclan y que no son dictados por un discurso lineal ni evolutivo, ni siquiera transformativo, sino un discurso que pudiera parecer caótico y absurdo, como absurdas pudieran ser las imágenes que en diferentes órdenes artísticos nos legó el surrealismo (Gálvez, 2018, p.19).

Así, se resolvió que las dos categorías más generales y de las que se desprenderían las subcategorías serían “erotismo” y “muerte” (Categoría A). Como resultado de la repetida observación se fueron estableciendo subcategorías hasta llegar a las unidades de análisis que, en este caso, son los elementos del lenguaje cinematográfico que dotan de significantes al discurso (construcción del personaje, diálogo, escena, secuencia de escenas, plano, fotograma).

Dada la generalidad que puede haber en conceptos como estos, se estableció que en la siguiente columna (Categoría B) se colocaría alguno de los dos principios que según Freud rigen el proceder humano: el principio de placer y el de realidad.

Las categorías siguientes (C y D) no fueron limitadas como las dos anteriores, sino que estas se asentaron después de observar el momento de interés en la película y respondiendo a una serie de preguntas que llevaran al trasfondo de la acción. De manera que el concepto elegido para la Categoría D fuese el más específico tratando de apegarse lo más posible a lo medular del suceso, a lo inmediato. Mientras que la Categoría C sostendría en un plano más general a dicho concepto.

Lo procurado para la matriz categorial fue que cada categoría fuese sostenida y contenida por la precedente, lo anterior con el propósito de no alejarse de los conceptos perseguidos. La tarea fue localizar a través de las unidades de análisis aquellos elementos que revelaran los conceptos de erotismo y la muerte.

Por último, en la columna de observaciones se hicieron pequeñas anotaciones que describen brevemente la relación entre las categorías de las demás columnas. Este apartado fue fundamental para el vaciado de datos obtenidos y la

redacción de las conclusiones. Son estas observaciones las que se encuentran descritas con amplitud en el resto del artículo. De esta manera se desmenuzó cada uno de los momentos de ambas películas donde se pudo identificar algún indicativo de la presencia de erotismo-muerte.

A continuación, un pequeño fragmento de las matrices categoriales realizadas para las películas ***Ensayo de un crimen*** y ***Susana (carne y demonio)*** para ejemplificar el proceso descrito, cabe mencionar que no se añaden las tablas completas debido a que la información recabada en ellas se encuentra descrita y detallada en el resto del artículo.

Como puede observarse en la TABLA 1, tomando como ejemplo la fila 1, la matriz también puede ser leída y construida de derecha a izquierda, es decir, de lo específico a lo general como se explica a continuación:

→ Hallazgo y unidad de análisis. Se identifica un momento de interés en la película: el rostro del maniquí de Lavinia siendo quemado en un horno mientras Archibaldo observa fascinado. Se especifica cuál es la unidad de análisis o elemento del lenguaje cinematográfico donde se haya contenida la fuerza de la acción: *plano* corto del rostro del maniquí alterado con el rostro de Archibaldo. Por motivos de operatividad se añade el minuto de la película en el cual sucede la acción: **69:58**.

→ Categoría D. Identificación de la esencia primera de la acción, es decir, ¿qué es lo que sucede en ese momento? Del pronunciado instinto de muerte de Archibaldo proviene su deseo y fascinación por la *destrucción*.

→ Categoría C. Dado que Archibaldo no pudo asesinar a Lavinia, fantasea con que el maniquí al que quema en un acto destructivo es la verdadera Lavinia. La *fantasía* funge como una instancia que permite descargar la tensión generada de la represión o frustración.

→ Categoría B. ¿Qué obtiene a través de la fantasía? La procuración de su placer imaginando que lleva a cabo la acción deseada y marcada por su *principio de placer*.

→ Categoría A. ¿Erotismo, muerte o ambos? Muerte.

La construcción de la matriz realizada para ***Susana (carne y demonio)*** se construyó de la misma manera como se muestra en la TABLA 2 tomando de ejemplo la fila 1:

→ Hallazgo y unidad de análisis. El momento de interés en la película: Susana llega a la hacienda en medio de una tormenta, la recuestan en un sillón y a través de su ropa sucia y rota se pueden ver sus piernas. Se especifica cuál es la unidad de análisis o elemento del lenguaje cinematográfico donde se haya contenida la fuerza de la acción: *escena* de Susana en el sillón con las piernas enlodadas y descubiertas que de inmediato notan los hombres presentes, especialmente Don Guadalupe. Minuto de la película en el cual sucede la acción: **10:20**.

→ Categoría D. Identificación de la esencia primera de la acción, es decir, ¿qué es lo que sucede en ese momento? Don Guadalupe nota la belleza de las piernas de Susana y las mira con *atracción*.

→ Categoría C. Don Guadalupe aparentemente es un jefe de familia ejemplar que se conduce conforme el “deber ser” por lo que *reprime* su deseo por Susana y voltea para otro lado.

→ Categoría B. ¿Qué lo conduce a optar por la represión de su deseo? Que como persona con mecanismos de control introyectados en su psique sabe que no puede desear a otra mujer que no sea su esposa, procura comportarse conforme dicta su *principio de realidad*.

→ Categoría A. ¿Erotismo, muerte o ambos? Erotismo.

TABLA 1. Fragmento de matriz categorial para *Ensayo de un crimen*. Fuente: Elaboración propia.

Categoría A	Categoría B	Categoría C	Categoría D	Hallazgo	Localización en el filme	Unidad de Análisis	Observaciones
Muerte	Principio de placer	Fantasía	Destrucción	Archibaldo quema el maniquí de Lavinia en un horno. Por una rendija se ve en un primer plano el rostro del maniquí desconfigurado por el fuego mientras Archibaldo disfruta.	69'58"	Plano	Las fuerzas destructivas del instinto de muerte son fatales. Observamos el rostro del maniquí que se desconfigura por el fuego mientras inevitablemente pensamos en la verdadera y viva Lavinia. El juego de la confusión entre la Lavinia viva y la inanimada también lo juega el espectador. Archibaldo no pudo asesinar a Lavinia como lo deseaba por lo que descarga su tensión en la realidad por medio de una fantasía. La fantasía funciona como un mecanismo de autodefensa para liberar la tensión en la realidad que se produce al no poder actuar conforme dicta el principio del placer.
Erotismo	Principio de placer	Violencia	Deseo	La institutriz cae al piso después de que una bala perdida la hiriera. Archibaldo (niño) observa fascinado las piernas semidesnudas de la mujer muerta.	7'17"	Escena	Archi se observa sumamente seducido por la escena. Sonríe ante la muerte. A partir del momento en el que Archibaldo desea la muerte de la institutriz y se cumple, comenzará su obsesión por asesinar a otras mujeres, en parte porque lo relaciona con la imagen que le causó tanta fascinación de niño. Desde pequeño el principio del placer se superpone al de realidad y su deseo es altamente violento. Relación entre la fatalidad de la muerte y la belleza y voluptuosidad de la vida.

TABLA 2. Fragmento de matriz categorial para *Susana (carne y demonio)*. Fuente: Elaboración propia.

Categoría A	Categoría B	Categoría C	Categoría D	Hallazgo	Localización en el filme	Unidad de Análisis	Observaciones
Erotismo	Principio de realidad	Represión	Atracción	Cuando Susana llega desvalida a la hacienda y la recuestan en un sillón, se ven sus piernas enlodadas y descubiertas.	10'20"	Escena	Don Guadalupe (jefe de familia) observa las piernas de Susana. Siente atracción pero se reprime y voltea para otro lado. Procura actuar conforme "lo correcto", lo que dicta su principio de realidad y eso es: no desear a otra mujer que no sea su esposa.
Muerte	Principio de placer	Gratificación	Venganza	Carmen implora a Jesús que le dé la fuerza para mantener a su familia y posteriormente se dirige a la habitacion de Susana, donde la azota.	80'00"	Secuencia	Carmen se dice cristiana pero azota a Susana y lo disfruta. Goza de la venganza, de la violencia. Susana provoca un cambio de comportamiento en todos los personajes, no solo en el de los hombres.

Por último, en la columna de observaciones se hicieron pequeñas anotaciones que describen brevemente la relación entre las categorías de las demás columnas. Este apartado fue fundamental para el vaciado de datos obtenidos y la redacción de las conclusiones. Son estas observaciones las que se encuentran descritas con amplitud en el resto del artículo. De esta manera se desmenuzó cada uno de los momentos de ambas películas donde se pudo identificar algún indicativo de la presencia de erotismo-muerte.

La realización de estas matrices fue fruto de un constante proceso reflexivo a la luz de teóricos como Sigmund Freud, George Bataille y Herbert Marcuse (principalmente), quienes a lo largo de su quehacer teórico indagaron en el conocimiento de la psique humana, la filosofía y la sociología.

A partir de categorías y conceptos establecidos y explicados por estos autores se pudo advertir que en las películas de la etapa mexicana de Buñuel no solo hay variados componentes que pueden ser analizados desde distintas perspectivas como elementos aislados, sino que también pueden contenerse o conformarse en una totalidad que en buena medida evidencia la compleja y profunda cosmovisión del cineasta en torno a la relación entre Eros y Tánatos, así como los múltiples conflictos, absurdos y contradicciones que se desprenden de esta dialéctica.

ENTRE EL EROTISMO Y LA MUERTE

Aunque se desconoce el momento exacto en que el ser humano comenzó a relacionar el erotismo con la muerte existen algunos documentos de la prehistoria que suponen dicha consciencia. Tal es el caso de una pintura encontrada en las profundidades de las Cuevas de Lascaux, Francia.

Esta pintura retrata un bisonte herido del vientre, desangrándose, con las entrañas saliendo de su cuerpo; frente a él se observa un hombre paralizado ante el horror de la muerte con el sexo erguido y una máscara de pájaro. Bataille describe esta imagen como una escena trágica y al mismo tiempo

cómica que revela la violenta relación entre el erotismo y la muerte.

Esta imagen se encuentra en una de las cavidades más inaccesibles y oscuras de Lascaux. Lo anterior resulta relevante dado que con esto se presume que el hombre que la pintó no lo hizo respondiendo a necesidades prácticas del trabajo, sino a su contraparte: el juego, a la suerte de expresar con pasión un sentimiento profundo y complicado sin ningún fin utilitario.

Así, en esta cavidad poco accesible, se revela—aunque oscuramente— este drama olvidado desde hace milenios: reaparece, pero no sale de la oscuridad. Se revela y, sin embargo, se oculta. Desde el mismo instante en que se revela, se oculta. Pero, en esta cerrada profundidad, se afirma un acuerdo paradójico; acuerdo que se hace más patente a medida que se confirma en esa inaccesible oscuridad. Este acuerdo esencial y paradójico es el existente entre la muerte y el erotismo (Bataille, 2014, p.72).

Ahora bien, este antecedente que data del paleolítico superior forzosamente amplía la visión que se tiene con respecto al enigma que significan ambos conceptos en su incidencia en el comportamiento humano y que han sido de gran interés para ciencias como el psicoanálisis y la filosofía, así como la materia prima de grandes artistas en la realización de sus obras, entre ellos Luis Buñuel Portolés.

Para Freud, cada experiencia en la vida del ser humano —consciente o inconscientemente— va definiendo su personalidad. Para poder adentrarse en los terrenos de la mente y tener un mejor conocimiento sobre la parte subjetiva desarrolla un modelo teórico-metodológico para el cual la libido o energía sexual constituye una base esencial en el funcionamiento de la psique. “Su verdadera importancia radica en su doctrina de la transformación de los instintos, que permite atribuir a una fuente libidinosa, la mayoría de los rasgos de carácter, los impulsos y las actitudes hacia uno mismo y los demás” (Horney, 1957, p. 39).

El propio Buñuel en su autobiografía titulada *Mi último suspiro* narra su primer acercamiento con la muerte con una fuerte carga erótica.

En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez (...) Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre (1982, pp. 11-12).

Aunque no la única, es quizás esta experiencia uno de los móviles más significativos en el desarrollo creativo del cineasta, quien además desde pequeño tuvo una formación católica severa que con ingenio desafiaba cada que se presentaba la oportunidad. “Los placeres, siempre deseados, se saboreaban mejor cuando podía uno satisfacerlos. Los obstáculos aumentaban el gozo” (p. 14). Esta inquietud por la estrecha relación entre erotismo-muerte lo acompaña toda su vida, lo cual, no pasa desapercibido en su primer experimento cinematográfico, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), cortometraje hecho en colaboración con Salvador Dalí. Bajo la técnica del automatismo –técnica recurrente de los surrealistas– se observa en el filme una serie de imágenes y sucesos aparentemente inconexos que muestran algunas inquietudes de los artistas como el amor, el desamor, la insatisfacción sexual, la represión o la religión.

Un perro andaluz debe verse como lo que es: una serie de imágenes cargadas de erotismo y crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda a merced del poder “activo” de la imagen que no le deja un punto en reposo. La sensualidad de este film es algo vivo y lúgubre al mismo tiempo. El ojo cortado por un navajazo y las hormigas en la mano son, entre otras muchas, verdaderas metáforas realizadas (Xavier Villaurrutia citado en Buñuel, 1971, p.170).

Es importante mencionar que este interés por mostrar en sus películas una fuerte carga erótica en su relación con la muerte es visible no solo en la etapa mexicana, sino también en la española y francesa, países donde incluso tuvo mucho mayor libertad de expresión que en México, lugar donde se vio obligado a enfrentar la censura con mayor creatividad.

DE LO PROHIBIDO A LA TRANSGRESIÓN. *SUSANA (CARNE Y DEMONIO)* Y ENSAYO DE UN CRIMEN

Tanto en *Susana (Carne y demonio)* como en *Ensayo de un crimen* hay dos protagonistas contruidos con características fisiológicas y sociológicas muy distintas, sin embargo, se observan en ellos algunas similitudes en su construcción psicológica.

Los valores destacados de Archibaldo de la Cruz y Susana son muy parecidos a pesar de ser de sexos distintos, clase social diferenciada y edad. En ambos es notable su acrecentado principio de placer por sobre el de realidad.

El ser humano se encuentra lidiando constantemente entre lo que Freud describe como el “principio de placer” y el “principio de realidad”, mismos que ordenan el funcionamiento psíquico. El primero se refiere a la actividad psíquica que se rige por las pulsiones del inconsciente, actúa únicamente en función de la búsqueda de la gratificación del placer por medio de la liberación de tensión en la realidad (...) En el principio de realidad es la realidad misma la que funciona como un aparato regulador de la psique que actúa sobre el principio de placer (Gálvez, 2018, p. 47).

Esta preponderancia del principio de placer hace actuar a los personajes en función de lo que les produce placer inmediato sin importar las consecuencias que puedan tener sus actos. Así Archibaldo de la Cruz está dispuesto a asesinar a mujeres a las que se va acercando sin importar que de lograrlo pueda terminar en la cárcel.



FIGURA 1. *Susana (Carne y demonio)*
(Luis Buñuel, 1950).

Susana, por su parte, es una mujer que no tiene ataduras morales ni de ningún otro tipo para ir seduciendo a todos los hombres del entorno al que llega, incluso si eso pueda poner en riesgo lo más valioso que puede tener el ser humano: su libertad. Susana ya había estado recluida en un reformatorio y un comportamiento conflictivo le significaría el posible regreso a su encierro. “Tienden a la consecución de placer, y la actividad psíquica se retrae de aquellos actos susceptibles de engendrar displacer (represión)” (Freud, 1993, p. 630).

La presentación del personaje de Susana en el filme es muy reveladora de lo que será la protagonista en el resto de la película. Se ve a Susana encerrada en un reformatorio que en medio de la oscuridad y suciedad de su celda llora, grita y exige a Dios que la deje salir argumentando que ella fue creada así como es y tiene los mismos derechos que cualquier otra criatura. “Dios mío, tú me creaste como soy, como los alacranes, como las ratas. Dios de las cárceles, ten piedad de mí. Echa pa’abajo las rejas, las paredes, déjame salir al aire, al sol. Tengo tanto derecho como si fuera una víbora o esa araña”.

Desde ese momento deducimos que Susana es una mujer que se reconoce a sí misma tal cual es, con todos los vicios y defectos que pueda tener, no se arrepiente ni piensa cambiar.



FIGURA 2. *Ensayo de un crimen*
(Luis Buñuel, 1955).

Incluso, pide a Dios un milagro sin prometerle su arrepentimiento –como pudiera pensarse comúnmente.

En esta primera secuencia es advertible el sello irónico de Buñuel, no solo por la actitud de Susana, sino también por la presencia de un Dios que lejos de castigar “el mal”, le concede un milagro dejándola escapar.

El caso de Archibaldo de la Cruz no es muy distinto. Después de haber deseado la muerte de varias mujeres decide presentarse ante la justicia como un asesino. Archi, como pocos, reconoce su parte “oscura” y no piensa negarla ni ocultarla.

La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón (Bataille, 2007, p.44).

Ambos personajes trastocan su entorno por medio de la violencia que encarna el erotismo. Son altamente seductores y arrasadores. A pesar de que el resto de personajes están conscientes del peligro que representan se dejan arrastrar por ellos a un mundo extraordinario donde incluso los propios valores que daban sentido a su vida pueden ser destruidos [FIGURAS 1 y 2].

Los personajes secundarios, quienes anteriormente a su contacto con los protagonistas eran capaces de ajustar y controlar su principio de placer para actuar conforme al de realidad, son llevados por los protagonistas a situaciones límite.

El filósofo y sociólogo Herbert Marcuse explica de dónde proviene la necesidad de controlar el principio de placer para poder supervivir en la civilización. A pesar de lo seductivo que pueda resultar actuar conforme a nuestras pulsiones más originarias, hay una promesa tentadora que hace la civilización al individuo para que este se adapte y funcione dentro de los mecanismos de control, esta es la seguridad a largo plazo.

En la TABLA 3 se observa cómo Marcuse aclara la transformación instintual que debe ser efectuada por el individuo para poder desarrollarse en la sociedad. En términos generales consiste en pasar del placer inmediato a la represión.

Se trata entonces, no de una eliminación, sino de una transformación de voluntad que permita coexistir con el otro.

La sustitución del principio de placer por el principio de realidad no significa una exclusión del principio del placer, sino tan sólo un afianzamiento del mismo. Se renuncia a un placer momentáneo, de consecuencias inseguras, pero tan solo para alcanzar por el nuevo camino un placer ulterior y seguro (Freud, 1993, p. 635).

Partiendo de lo anterior, la organización de la civilización es y debe ser siempre en función de lo racional y productivo, es decir, el trabajo, escenario donde la sexualidad solo tendrá cabida con fines reproductivos y no de gratificación o consecución de placer.

Los mecanismos de control introducidos por las instituciones en la psique girarán en torno al trabajo enajenado y su valor productivo. “En una sociedad organizada y jerarquizada, el sexo, que no respeta barreras ni leyes, en cualquier momento puede convertirse en factor de desorden y en un verdadero peligro” (Buñuel, 1982, p. 14).

Las fuerzas destructivas que personifican Susana y Archibaldo no son otra cosa sino la contraparte del trabajo, el juego. Este representa lo irracional y lo improductivo. Ninguno de

De:	A:
Satisfacción inmediata	Satisfacción retardada
Placer	Restricción del placer
Gozo (juego)	Fatiga (trabajo)
Receptividad	Productividad
Ausencia de represión	Seguridad

TABLA 3. Fuente: Marcuse, 1999, p. 26.

los dos se rige por la promesa de seguridad. Su constante gasto de energía en lo improductivo los vuelve destructivos y autodestructivos.

El juego y la fiesta traen consigo un retorno a la animalidad o bestialidad que nos recuerda el acto sexual; son transgresiones a lo prohibido que ponen en entredicho las convenciones morales introyectadas en el sujeto y que hacen de él un elemento productivo y enajenado que no derrocha energía, sino que la vuelve útil (Gálvez, 2018, p. 57).

Susana subvierte el orden dado por el trabajo en un entorno con roles muy instituidos. Es capaz de seducir tanto al hacendado y jefe de familia, como al hijo y al caporal,

conduciéndolos a su propia destrucción, a la destitución de los valores sobre los cuales se conducían en la vida.

De manera que el “ejemplar” padre de familia es capaz de ser infiel a su esposa.

¿Qué es en realidad Guadalupe?, nos llegamos a preguntar: ¿el perfecto caballero cristiano (tomo la expresión de *Él* [1953]) que aparenta ser, o ese otro hombre que reprime sus feroces instintos que le llevan a Susana, esa hembra joven, apetitosa, seductora...? (Sánchez Vidal, 1991, p. 169).

Asimismo, el caporal trabajador y leal que gozaba de toda la confianza y beneficios de los patrones pierde su trabajo. Mientras que el hijo, Alberto, piensa abandonar lo máspreciado en su vida que eran sus padres y sus estudios para poder escapar con Susana. Ella despierta en todos su instinto de muerte que aunque nunca ausente, permanecía reprimido.

Los impulsos hacia la muerte son quizá más evidentes en el personaje de Archi, quien vive a través de la muerte. Su deseo constante de asesinar mujeres es lo que lo mantiene vivo. La secuencia de escenas donde junta al personaje de Lavinia con un maniquí idéntico a ella es un ejemplo bastante revelador de esta dicotomía e indisolubilidad entre la vida y la muerte.

En dicha secuencia vemos a dos personajes en un ritual de seducción muy violento, pero, ¿qué es el erotismo sino eso, un arrebato destructivo que pone en intimidad con la muerte? “El único medio para acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento” (Bataille, 2014, p. 87) [FIGURAS 3 y 4].

El maniquí y Lavinia intercambian personalidades en una suerte de juego lúgubre que pone en manifiesto el problema o la dificultad para definir el límite entre la muerte y la vida. Buñuel presenta metafóricamente el enigma que la muerte representa en la existencia.

Freud, a través de años de estudio desarrolló su teoría sobre el instinto de muerte, al cual le atribuye un origen fisiológico:

Puesto que hay una tendencia instintiva a volver hacia atrás, a restablecer etapas anteriores, y puesto que lo inorgánico existió antes que lo orgánico, antes del desarrollo de la vida, debe haber una tendencia innata hacia el restablecimiento del estado



FIGURA 3. *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).



FIGURA 4. *Susana (Carne y demonio)* (Luis Buñuel, 1950).

inorgánico; puesto que la condición de lo no vivo se verificó antes que la de lo vivo, debe haber un impulso instintivo hacia la muerte (Horney, 1957, p. 91).

Buñuel parece tener muy presente esta coexistencia del principio de muerte y el de vida. “Para el psicoanálisis no hay ninguna preponderancia de uno sobre el otro, aunque Eros sea definido por excelencia como la fuerza preservadora de la vida, la relación que tiene con Tánatos (instinto de muerte) es innegable, inevitable y sobre todo necesaria” (Gálvez, 2018, p. 63).

En sus películas, los personajes secundarios muestran también una tendencia inevitable hacia la muerte. En *Ensayo de un crimen*, por ejemplo, hay un personaje cuya fuerza encarna de manera dramática y poética la relación de Eros y Tánatos: Patricia.

Patricia tiene una relación destructiva con su pareja, pero, ¿qué pareja no es destructiva? Ellos se aman y se odian al mismo tiempo. Patricia vive intensamente. Tiene una posición social y económica privilegiada por lo cual no tiene necesidad de trabajar, se dedica a la fiesta y los excesos. “Lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y esta es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte” (Bataille, 2007, p. 46).

En su casa tiene una especie de altar a un torero que alcanzamos a ver solo unos segundos. Es sabido que Buñuel, como otros contemporáneos a él, eran amantes de la fiesta taurina por todo lo que simbólicamente representa. Se trata de una convivencia pura con la muerte en un ámbito socialmente permitido.

Federico García Lorca, poeta y amigo muy cercano de Buñuel escribió un poema titulado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que versa sobre la muerte de un torero en la arena. El poema deja una:

sensación de que la muerte transcurre lenta y desgarradora, pero es placentera e inquietante. Embriaga de belleza. La muerte de Ignacio es dolorosa, dramática y triste, pero por todo

eso es bella. Las personas que presenciaron el desvanecimiento se vuelven muerte también. Hay comunión, hay intimidad. Es una muerte incontenible que sobrepasa y escapa a todo lo explicable, a todos los límites de la razón (Gálvez, 2018, p.123).

Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
¡No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta!
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!
No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.

(García Lorca citado en *Los 25,000 mejores versos de la lengua castellana*, 1973, pp. 414-415).

Patricia encarna este ritual, ama a la muerte, la reta, vive constantemente con ella. No la niega, la busca. “La muerte no es nunca el final del proceso de la vida, sino el eterno acompañante. Morimos desde el momento en que nacemos, aunque solo llamamos muerte al final del proceso, y a ese final que en ocasiones se alarga interminablemente” (Bernhard, 2014, p. 79).

Tanto Patricia, como Susana y Archibaldo son los mismos personajes de principio a fin de la película, es decir, no cambian sus comportamientos ante alguna situación de amenaza. En todos ellos vive la energía del Eros y Tánatos que se traduce en pasión. “El ejercicio de esta función no resulta siempre útil y provechoso para el sujeto, sino que, por



FIGURA 5. *Ensayo de un crimen*
(Luis Buñuel, 1955).



FIGURA 6. *Susana (Carne y demonio)*
(Luis Buñuel, 1950).

el contrario, le expone, a cambio del extraordinario placer que puede procurarle, a graves peligros, fatales a veces para su existencia” (Freud, 1999, p. 432).

Patricia se suicida dejando una nota para su amante donde le desea que lo horrible de su muerte le pese toda la vida. “Aún en aquellas relaciones en que el amor o la amistad deberían prevalecer, los factores determinantes resultan ser tendencias ocultas de hostilidad” (Horney, 1957, p. 89).

El desprecio que tienen estos personajes por la seguridad que promete la represión hace que vivan constantemente en los límites de la muerte. La vida existe en tanto que existe la muerte y viceversa. El instinto de vida y de muerte actúan juntos otorgándose sentido recíprocamente. Ambos son inherentes al ser humano. “La esencia de la vida es el intento de ceñir la incompresibilidad de la muerte” (Carse, 1987, p. 12). Estos entrañables personajes, al igual que Buñuel, son altamente seductores y no precisamente por sus atributos físicos, sino porque dan vida a lo prohibido obsequiando a los otros la posibilidad de transgredir. “Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de su atracción maligna y seductora” (Bataille, 2014, p. 86) [FIGURAS 5 y 6].

SOÑAR OTRAS REALIDADES

El cine mexicano ha construido desde los principios del siglo XX una gran tradición en la historia de la cinematografía mundial. En esos tiempos el cine representaba la modernidad, esa que verdaderamente sorprendía a todos independientemente de las clases sociales. El cine pretendió construir una realidad en donde la virtualidad fotográfica del celuloide borraba aquella interacción directa con el espectador en el teatro.

México en ese tiempo fue definido por la crisis de una dictadura casi eterna y por los múltiples estallidos de la revolución

mexicana, primera revolución social en el mundo. En ese ámbito en México se construyó un cine basado fundamentalmente en la apología de los héroes, caudillos, benefactores y reivindicadores de los desvalidos, villanos y explotadores que vivían en la provincia, en el medio rural, apartados de las grandes ciudades y actuados en grandes territorios casi desconocidos de la montaña, la selva, las playas, etcétera.

Por mucho tiempo el cine mexicano tuvo ese carácter que exigió un discurso panegírico a esa Revolución y al nuevo Estado nacional. Las grandes salas cinematográficas se llenaban para ver contenidos que participaran eminentemente de la Revolución ahora institucionalizada y al nuevo carácter de un Estado nacionalista.

En ese tenor, el cine nacional fue intensivo y extensivo de esas formas que derivaron en una crisis en donde los símbolos nacionales por un lado se degradaron y por el otro, se favoreció la aparición del sistema del Estado benefactor que además propiciaba la aparición fundamental ya no de las clases polarizadas, sino de una clase media emergente, moderna y más vinculada a lo que exigía la modernidad, principalmente norteamericana.

Con ello apareció el ámbito de una crítica fuerte al caudillismo, al bandolerismo justiciero, al heroísmo sublime, a la venganza divina, al reduccionismo de las clases sociales, al ocio improductivo del capital y a la credulidad de una religión inamovible.

Esto último es lo que fundamentalmente representó la presencia de Buñuel en México; un crítico feroz del nuevo orden en el mundo derivado de las guerras mundiales, de la supuesta felicidad que daban el capitalismo y la religión y algo muy importante: la representación de todo esto frente a los nuevos estudios sobre la psique.

Buñuel vino con una nueva óptica a presentar una crítica rigorista, despiadada, sarcástica y a veces hasta inexplicable para los postulados de la razón. Luis Buñuel Portolés arribó a México y aunque tuvo que adaptarse a la comedia

ranchera y otros subgéneros desarrollados en el cine nacional, los retomó y los trastocó en un producto enteramente nuevo e incluso subversivo.

Personajes del medio como Jorge Negrete, Emilio “El Indio” Fernández, fotógrafos como Gabriel Figueroa o escritores como Mauricio Magdaleno que exaltaron con una gran altiveza los valores de la esencia de lo mexicano se confrontaron a la presencia del diestro ojo crítico de Buñuel.

La etapa mexicana de Buñuel le permitió adelantar a grandes zancadas y multiplicar los juegos complejos de su creatividad sin desperdiciar las aportaciones de la cultura popular ni hacerle ascos a las convenciones de la industria: prefirió ironizar y subvertir a costa de ella (Sanderson, 2007, p. 51).

Buñuel fue un profundo humanista. No le interesó juzgar al “malo” y premiar al “bueno”, para él eso no existía. En su obra se observa en los personajes seres humanos desnudos con todas las posibilidades que se pueden desprender de su mente. Llenos de incertidumbres, absurdos, miedos u obsesiones.

Para Buñuel todo debe de sorprender porque nada es lo que parece. Destruye expectativas y estereotipos. Subvierte a través de sus personajes el orden de las cosas. Es leal a su formación surrealista. “Buñuel lleva al espectador, no solo a sus personajes, a un desengaño de la realidad” (Gálvez, 2018, p. 86) [FIGURAS 7 y 8].

Esto es muy característico de él, su cine es considerado de autor justamente por su capacidad de imprimir un sello personal congruente con sus ideas, siempre emancipadoras y desenajadoras.

La construcción de personajes, temáticas, diálogos, planos y las líneas argumentales en general en la obra mexicana de Buñuel representan una propuesta reflexiva verdaderamente subversiva para todos los tiempos. Artistas como él son los que el mundo necesita para mantener viva la esperanza en la humanidad, una cada vez más deshumanizada, más enajenada y encadenada a cartabones del “deber ser” que alejan al ser de la libertad, del gozo del espíritu y la posibilidad de poder soñar con otras realidades.

FIGURA 7. *Susana (Carne y demonio)* (Luis Buñuel, 1950).



FIGURA 8. *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).



Susana (Carne y demonio) y Ensayo de un crimen son solo una pequeña muestra representativa de la gran capacidad crítica y analítica de un realizador como Buñuel. Basta ver los finales de ambas películas que a manera de sarcasmo muestra con un *happy end*. Susana vuelve a ser encerrada y en automático la familia, cuyas relaciones estaban destruidas, se perdonan y vuelven a ser lo que eran antes de la aparición del “Demonio”, mientras que Archibaldo olvida su deseo de muerte al tirar a un lago la cajita musical a la que atribuía el poder de asesinar.

Todo el mundo que se había puesto de cabeza por estos personajes vuelve a la calma y al orden, como si las llamas ardientes del deseo nunca hubiesen incendiado sus emociones y perturbado sus horizontes.

Buñuel deja ver todo eso a través de detalles que pueden ser leídos de manera distinta dependiendo del espectador. “Tal vez la película puede funcionar de distintas maneras, según el público sea inocente o tenga malicia” (Buñuel citado en De la Colina y Pérez Turrent, 1986, p. 65).

Es quizás su formación surrealista lo que lo insta a mostrar múltiples realidades en una misma por muy absurdas que pudieran parecer. Buñuel encuentra por medio del cine y la poesía la forma de comunicar un pensamiento complejo y humanista. Aunque se separa del movimiento surrealista nunca deja de serlo. Para el surrealismo la poesía era un elemento libertador con la que se podía establecer contacto con la otredad, con todo aquello que queda fuera de los límites de la razón.

La poesía, que lleva en sí misma la compensación perfecta de las miserias que soportamos. Puede hasta convertirse en ordenadora, a poco que bajo los efectos de una decepción menos íntima se decida a tomarla por lo trágico. ¡Llegará el tiempo en que ella decreta el fin del dinero y parta sola el pan del cielo para la tierra! (Breton, 2014, p. 35).

Por difícil que pueda ser lograr comunicar el apasionante vínculo del erotismo y la muerte para cualquier manifestación artística, Buñuel lo logra con agudeza en un medio tan generoso como lo es el cine. De manera irónica, creativa y rebelde consigue dejar la sensación de que hay algo más en este mundo que no se puede expresar con palabras pero que sin duda trastoca nuestras vidas y puede ser un elemento emancipador en un mundo enajenado y cosificado. “El surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía” (Paz, 1980, p. 44).

En la narrativa fílmica de Buñuel se observa el erotismo y la muerte en unidad inseparable como elemento organizativo y articulador de los argumentos de sus filmes y que invita a la reflexión sobre las múltiples posibilidades que puede tener una misma realidad.

Si bien es cierto que son muy pocas las obras cinematográficas inscritas en el surrealismo, también lo es que habría elementos para discutir si algunas de sus películas de la etapa mexicana podrían contener principios propios de la vanguardia ya que como lo dijo el propio cineasta: “El surrealismo no es un estado de ánimo. Es una manera de ver la vida. No se deja de ser surrealista” (Cabrera Infante, 2012, pp. 1367-1368). 🧠

Bibliografía

- ÁLVAREZ-GAYOU Jurgenson, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós.
- BARDIN, L. (1991). *Análisis de contenido*. Madrid, España: Akal.
- BAZIN, A. (1991). *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid, España: Fundamentos.
- BERNHARD, T. N. (2014). (La muerte no es nunca el final del proceso de la vida...). En G. J. Díaz (Comp.), *El problema de la muerte: perspectivas de estudio*. Bogotá, Colombia: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- BRETON, A. (2014). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argentina: Argonauta.
- BATAILLE, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets.
- BATAILLE, G. (2014). *Les larmes d'Eros*. Saint-Amand-Montrond, Francia: 10/18.
- BROWN, N. O. (1967). *Eros y Tánatos: el sentido psicoanalítico de la historia*. México: Joaquín Mortiz.
- BUÑUEL, L. (1971). *Un perro andaluz; La edad de oro*. México: Era.
- BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona, España: Plaza & Janes.
- CABRERA Infante, G. (2012). *El cronista de cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- CARSE, J. P. (1987). *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE LA COLINA, J. y Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. México: Planeta.
- FREUD, S. (1993). *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, España: Altaya.
- FREUD, S. (1999). *Introducción al psicoanálisis*. Barcelona, España: Altaya.
- GÁLVEZ, S. (2018). *El erotismo y la muerte en la etapa filmica mexicana de Luis Buñuel* (Tesis de grado). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- HORNEY, K. (1957). *El nuevo psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Los 25,000 mejores versos de la lengua castellana*. (1973). Barcelona, España: Círculo de lectores.
- MARCUSE, H. (1999). *Eros y civilización*. Barcelona, España: Ariel.
- MARTÍNEZ Miguélez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.
- PAZ, O. (1980). *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. México: Fundamentos.
- SÁNCHEZ Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Madrid, España: Cátedra.
- SANDERSON, J. D. (2007). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- TALLAFERRO, A. (1999). *Curso básico del psicoanálisis*. Barcelona, España: Paidós.

Filmografía

BUÑUEL, L. (Director) & Kogan, S. y Reachi, M. (Productores). (1950). *Susana (Carne y demonio)*. México: Internacional Cinematográfica.

BUÑUEL, L. (Director) & Patiño, G. A. (Productor). (1955). *Ensayo de un crimen*. México: Alianza Cinematográfica.

SARA MARÍA GÁLVEZ MANCILLA (México) es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hizo la especialidad en Producción audiovisual. Ha participado en la realización de cortometrajes, cineminutos y documentales independientes, así como en proyectos fotográficos. Recientemente publicó un guion literario en el libro titulado *Sur* de la editorial Jíbaro.

Susana (1950) y Viridiana (1961) de Luis Buñuel: personajes y relatos bíblicos. El intercambio dialógico y la carnavalización

ISABEL LINCOLN
STRANGE RESÉNDIZ
isabelincoln@hotmail.com

*Universidad Nacional
Autónoma de México,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 21, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 18, 2018

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.307](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.307)

RESUMEN / En este artículo se analizan las películas **Susana** (1950) y **Viridiana** (1961) de Luis Buñuel. En el primer caso, se examina la cinta a partir del intercambio dialógico bajtiniano y de la comparación con otras películas de su contexto, pero se profundiza en el estudio de la protagonista, Susana, una mujer que se confronta con el resto de los personajes que tienen lugar en la acción. Por otro lado, en el caso de **Viridiana**, se consideran las formas del festejo carnavalesco bajtiniano que se presentan en el filme, a través del estudio de los personajes y de la construcción simbólica del relato. En ambos casos, se analiza la relación que existe entre el relato cinematográfico y el texto bíblico.

PALABRAS CLAVE / Carnaval, dialogismo, personaje, filme.

ABSTRACT / In this article, the films **Susana** (1950) and **Viridiana** (1961) directed by Luis Buñuel are analyzed. In the first case, the film is examined from the dialogic exchange of M. Bakhtin and from the comparison with other films of its context, but the protagonist, Susana, is studied in greater depth, because she is a woman who is confronted with the rest of the characters that take place in the action. On the other hand, in the case of **Viridiana**, we study the carnival forms of the Bakhtinian theory that appear in the film through the characters and the symbolic construction of the story. In both cases, the relationship between the film story and the biblical text is analyzed.

KEYWORDS / Carnival, dialogism, character, film.



UNA BREVE INTRODUCCIÓN

S*usana* (1950) y *Viridiana* (1961), del director español Luis Buñuel (1900-1983), son dos obras distantes temporalmente. Empero, ambas dibujan una serie de coincidencias temáticas que es necesario estudiar: las dos cintas tienen como protagonistas a personajes femeninos; en ambas existe un vínculo con la religión y/o el relato bíblico; uno y otro texto confrontan al espectador y polemizan con otros textos a través del intercambio dialógico y el carnaval.

Es necesario iniciar con una breve descripción de la obra de Mijaíl Bajtín, un autor que se preocupó por discutir las cualidades del arte y de la cultura. Los trabajos del filósofo han creado expectativa en investigadores de la filosofía, la literatura y las artes en general. En el caso específico del estudio del cine, sus textos han llamado la atención de académicos como Robert Stam, por mencionar un ejemplo, quien publicó *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (1992), libro en el que retoma algunas de las categorías desarrolladas por el filósofo. En otros trabajos, como “Hitchcock and Buñuel: Authority, Desire and the Absurd” (1991), Stam analiza

el cine de Buñuel y Hitchcock e incorpora algunos de los términos empleados por Bajtín para el análisis de la cultura y las artes.

Bajtín también estudió la calidad del autor en la obra como un elemento fundamental en el análisis de la misma; según el filósofo, para comprender el texto y observarlo en todos sus aspectos, es necesario conocer la vida del creador, por ello, en este trabajo se incluye un apartado breve sobre la obra de Buñuel; en sus cintas existen una serie de fenómenos artísticos discursivos: estilizaciones, parodias, el relato oral y el diálogo.

En las páginas subsecuentes, se analizará el filme *Susana* a partir de la relación dialógica que establece con otros filmes de su contexto en México. Para ello, se expondrán brevemente las características del cine mexicano, a través del punto de vista de diversos autores. Las cualidades del relato en la película son un elemento importante a considerar, por lo que se realizará la revisión de algunas escenas en las que el personaje principal, Susana, confronta al resto de los personajes y, a la vez, al espectador. Empero, no perdemos de vista que el filme mantiene un vínculo con el texto bíblico, mismo que será retomado.

En la parte final del artículo, se estudiará el carnaval en *Viridiana* por medio del análisis de una serie de secuencias que son significativas debido a que los personajes se mofan de elementos sagrados o divinos, de tal manera que desafían a su contexto y al espectador.

En esta breve introducción es necesario mencionar que la justificación de la elección de los objetos de estudio radica en el hecho de que en estas dos películas, Buñuel participó de manera activa en la realización de los guiones; no se trata de adaptaciones literarias ni de historias que hubieran estado escritas cuando el director llegó a la filmación, como sucede con películas mexicanas en las que colaboró, como *La ilusión viaja en tranvía* (1954). Además, estos dos

filmes reciben su nombre a partir de sus protagonistas; cabe anotar que, si bien *Tristana* (1970) también cuenta con un personaje principal femenino homónimo al del título de la película, esta es una adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós.

BREVES APUNTES SOBRE EL INTERCAMBIO DIALÓGICO Y EL CARNAVAL BAJTINIANO

Los temas que le preocupan a Mijaíl Bajtín en sus diversas obras, también atañen al estudio del cine, ya que pertenecen al análisis del lenguaje y de la cultura. Iris Zavala, en el prólogo de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*¹, señala que “todos los lenguajes de una sociedad están en diálogo y polémica, todo lenguaje de un nivel algo más que elemental (...) elabora un nivel complejo de significación en la arena social” (1992, p. 17). Es decir, una obra de arte se relaciona con otros textos y contextos dentro de un acontecimiento dialógico. Bajtín estudia el lugar que el sujeto ocupa con relación a estos textos culturales y cómo entra en contacto y en diálogo con los acontecimientos, donde diversos lenguajes y discursos propician el surgimiento de distintas posiciones sociales. En este sentido, el cine es un texto y el espectador es

¹Si bien este libro se publicó bajo la autoría V. N. Voloshinov (1895-1936), la autoría del mismo le pertenece a Mijaíl Bajtín. Zavala apunta que este libro salió a la luz en 1929, bajo el nombre de Voloshinov, sin embargo, el texto “pertenece a Bajtín o, cuando menos, se escribió bajo su inspiración directa” (Zavala, 1992, p. 11). La autora considera preciso subrayar las implicaciones de la autoría en este libro, por suponerlo una polémica ideológica, debido a que esta investigación, Bajtín abre las puertas al estudio interdisciplinario entre la lingüística, la retórica, la poética, la psicología, el lenguaje, el discurso y la teoría de la cultura: “muy al estilo siglo XXI (...) su teoría dialógica del lenguaje pueda servir de voz de apoyo al análisis retórico, la semiótica y al análisis cultural” (1992, pp. 12-15), cuestiones que atañen al estudio cinematográfico.

el sujeto con el que el texto se relaciona; ambos pertenecen a un hecho dialógico.

Bajtín explica que “la situación social determina qué imagen, qué metáfora y qué forma de enunciado pueden desarrollarse a partir de una orientación entonacional de una vivencia dada” (Voloshinov, 1992, p. 125). En este sentido, observa el diálogo, no en el sentido estricto de la palabra, sino como toda una cadena discursiva. Una obra, ya sea literaria o filmica, es un elemento de comunicación discursiva, una actuación discursiva fijada en un material, impreso o filmado, y está orientada a una percepción activa y a relacionarse con “una elaboración y una réplica interna”, que también afecta a otras formas de una esfera de comunicación discursiva. Toda expresión sígnica se construye en dos direcciones: hacia al sujeto, donde tiene la función de expresar los signos internos mediante los externos, y del sujeto a la ideología, donde es necesaria una comprensión de lo temático referencial. Todo signo interno se relaciona estrechamente con normas y valores éticos sociales; la comprensión del signo en la obra tiene un lazo indisoluble con lo social. En pocas palabras, las secuencias del discurso, las reelaboraciones de la expresión, las impresiones, y otros de los elementos mencionados, definen el intercambio dialógico.

Por otro lado, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Bajtín anota que el carnaval se manifiesta como un fenómeno cultural que rompe las barreras de los valores de la clase dominante: “los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo (...) no tiene frontera espacial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad” (2003, p. 13). A través del carnaval, se elabora una relación concreta entre realidad y juego, cuya celebración implica el hecho de que el hombre se libere de su comportamiento, gesto y palabra: “se liberan

del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La excentricidad es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo” (pp. 179-180). Estos elementos son identificables en *Viridiana*, como se observará más adelante.

SUSANA Y SU CONTEXTO

En 1950, en el mes de junio, Luis Buñuel realizó *Susana*. El director apuntó en las entrevistas que le realizaron que lamentaba “no haber resaltado más la ironía, la broma” (De la Colina y Pérez Turrent, 1992, p. 100), porque el público pudo haberse tomado más en serio la historia debido a su final. Para el director, la película podía funcionar de dos maneras según el público que accediera a ella; podría llegar a verse “como una película inocente o moralmente tremenda” (p. 100). Declaró que es uno de los filmes en los que se permitió improvisar, al introducir una serie de elementos y diálogos que no formaban parte del guion original, como la araña que aparece cuando Susana (Rosita Quintana) está en la cárcel y el diálogo siguiente en el que la protagonista exclama: “Señor, yo también, aunque sea mala, soy una criatura tuya” (p. 100). Consideraba que en el argumento del filme *Susana* se presenta como un elemento erótico subversivo, debido a que era imposible pensar que la situación pudiera desarrollarse en el centro de una familia honesta, unida y decente: “la aparición de Susana es como la de un diablo seductor” (p.101). No obstante, al final todo vuelve a ser un paraíso. Buñuel que en esta y en otras de sus cintas, metía “recuerdos compartidos con algunas personas y claves inocentes. Si en *Susana* hay bromas, habré tenido buen

cuidado de que la película entera no resultara una burla” (p. 105). Sin embargo, en su autobiografía, menciona que lamentaba no haber “subrayado la caricatura en el final, cuando todo termina milagrosamente bien” (1982, p. 197), debido a que un espectador “no avisado” podría llegar a tomarse seriamente el desenlace. El filme presenta una serie de relaciones complejas que, en gran medida, son determinadas por sus personajes femeninos.

Recordemos que el cine mexicano de las décadas de los 40 y 50 está fuertemente cargado con la ideología emanada del Nacionalismo Revolucionario. La mayor parte de las películas mexicanas de este contexto retratan temas y personajes simbólicos que se insertan en la dinámica cultural nacional. Algunos realizadores mexicanos del momento se ajustaron a los estándares de forma y contenido del cine nacional, a través de sus diversos géneros. Para comprender esta cuestión, es fundamental exponer las características generales de este cine mexicano, en el que Buñuel realizó *Susana*.

Carlos Monsiváis, en su texto *Amor perdido* (1997), menciona que estas décadas son un periodo de contradicción; por una parte, en los diarios se hablaba de la bonanza económica para el grueso de la población mexicana, pero, en realidad, existía una gran pobreza. Los gobiernos posrevolucionarios promovieron de manera contante la adhesión del Estado al nacionalismo, de tal manera que este pudiera conformarse a sí mismo ante la población en un sentido moral, a partir de la exposición de una serie de virtudes históricas que lo llevarían a mantener la empatía entre la sociedad y el Estado. En este sentido, en el cine y en otras formas de arte y comunicación aparecieron una serie de temas que fueron esenciales: “El machismo, en tanto espectáculo comercial, surge a fines de los treinta para, adornando esquemas de conducta, folclorizar y despolitizar” (Monsiváis, 1997, p. 31). Según señala Monsiváis, el “machismo-para-el-consumo” surgió por parte

de la ideología burguesa, que consideraba que el exceso de “bravata física”, haría que el pueblo se olvidara de la pobreza (p. 31). Así, el machismo fue considerado un valor cultural y una parte fundamental de los elementos que conformaron al hombre nacional durante gran parte del siglo veinte. En casi toda cinta mexicana el personaje principal tiene que ser macho y valiente, como buen mexicano; este es un elemento que definirá en gran medida el curso del cine nacional.

Julia Tuñón (1998) anota que la violencia masculina aparece como una característica que les gusta a las mujeres; los personajes femeninos anhelan que los hombres les hagan notar dicha violencia. Esto lo vemos en varios filmes del contexto, como en *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1946), o *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), en las que el machismo parece justificar todas las acciones realizadas por los protagonistas.

Al respecto, Joanne Hershfield, en su ensayo “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro” (2001), señala que las cintas de este contexto reforzaron la imagen de la mujer como madre virtuosa y sufrida, aunque el destino de las mujeres después de la revolución mexicana siguió siendo el mismo que antes de la lucha armada; se mantuvieron como sujetos oprimidos por nuevos discursos sociales y por nuevas representaciones culturales que dieron como resultado que la mujer funcionara en la narrativa cultural en dos sentidos, “virgen o la puta”, como la buena o la mala (p. 129).

Al respecto, Carlos Monsiváis menciona que los melodramas se desarrollaron en un espacio fijo delimitado por la madre y la prostituta, respondiendo a las necesidades de la moral dominante. Existen tres grandes vertientes en este cine: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género de amor familiar en peligro (1997, p. 169).

A partir de lo anterior, es importante reflexionar en el impacto que tienen las cintas de Buñuel en este contexto, en el que el cine mexicano se ajustaba a los estándares del Nacionalismo Revolucionario, mientras sus películas creaban polémica en México y en el extranjero. Para ello, recurriré al texto “Autor y héroe en la actividad estética”, contenido en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (1997), de Mijaíl Bajtín, donde el autor explica que la reacción del autor condiciona la selección de las palabras del personaje, su entonación emocional, cognoscitiva, ética y temática, una serie de elementos que son valorados por el autor desde el punto de vista artístico y ético-cognoscitivo, “lo cual redundará en una forma de conclusión puramente estética” (p. 99). La reacción emocional y volitiva del autor con respecto a la obra se expresa en la propia elección del tema y del argumento, en la selección de las palabras y en la estructuración de las imágenes. En el drama, por ejemplo, “las imágenes expresan no solo la reacción del héroe, sino la reacción abarcadora del autor, su orientación con respecto al todo y a las partes” (p. 100). Esto nos lleva a pensar en cómo selecciona el artista, en este caso Buñuel, las imágenes para expresar sus intenciones artísticas y qué objetivo tienen las mismas en el relato. Los personajes que aparecen en el filme **Susana** reflejan la reacción del autor hacia la obra y sus partes. Bajtín explica que la totalidad del héroe puede tener un carácter puramente ético; pensemos en santidad, amor, razón de ser, persona, etcétera; el autor tiene una posición puramente existencial respecto a la obra y sus personajes (p. 101).

Bajtín considera que el análisis de la obra debe surgir del héroe y no del tema, porque, en caso contrario, “podemos perder el principio de plasmación del tema del hombre en cuanto a héroe potencial, podemos perder el centro de la visión artística y suplantarlo con su arquitectónica concreta con un

planteamiento prosaico” (p. 104). Buñuel realiza sus filmes pensando en sus héroes y ellos son los que causan un fuerte impacto en los espectadores y, al mismo tiempo, se contraponen a la temática de las películas producidas en el mismo contexto.

Susana es personaje femenino que sale de los estándares. En la película, encontramos esa imagen de la mujer seductora, muchas veces mostrada en la cinematografía nacional, pero que busca subrayar “la debilidad de la familia burguesa” (Hershfield, 2001, p. 148). Asimismo, vemos la imagen de la madre abnegada encarnada en doña Carmen (Matilde Palou), una mujer que lucha por salvar a su familia de la tragedia y arrojar fuera de su casa al “demonio”, Susana, quien ha seducido a su hijo Alberto (Luis López Somoza) y su esposo Guadalupe (Fernando Soler). Las relaciones masculino/femenino son las que determinan las características de la familia mexicana en el cine nacional. Como señalamos, los hombres eran machos, llevaban el control de la casa, tomaban las decisiones. Las mujeres eran madres e hijas abnegadas, que guardaban la decencia y las buenas costumbres. Pero todo esto se fragmenta en Susana. Cuando doña Carmen le pide a su marido una explicación por haber despedido a Jesús (Víctor Manuel Mendoza), él le contesta: “De modo que otra vez tengo que darte explicaciones de mis actos. Está bien, no digas más. Voy a explicarte. Quise hacer un escarmiento para que nadie aquí crea que puede desobedecerme”. Doña Carmen le dice que debió averiguar primero si ella lo había provocado o no, a lo que él responde: “¿No es para tanto que en mi propia casa se falte a la decencia, a la buena crianza, al respeto que se merece una mujer?”. Sin embargo, esto es precisamente lo que hace don Guadalupe: no le falta al respeto a Susana porque ella no se siente agraviada, pero sí a su propia esposa, cuando, casi al final de la cinta, él mismo la corre de la casa para quedarse con la joven.

Carlos Monsiváis explica que en *Susana*, “Buñuel nos niega el placer del melodrama clásico” (2001, p. 149). Esto es la cinta, la negación de los estereotipos del cine mexicano, de las formas del cine nacional y, especialmente, del drama familiar. En 1949, año de la realización de *Susana*, Ismael Rodríguez realizó *La oveja negra*, un drama familiar cuyo argumento se acerca al de la cinta de Buñuel; en él, Cruz Treviño Martínez de la Garza (Fernando Soler) es un padre de familia alcohólico y mujeriego, que mantiene un pleito constante con su hijo Silvino (Pedro Infante), quien le sugiere que tenga un mejor comportamiento por el bien de su madre. Sin embargo, el padre no cambia su estilo de vida; por el contrario, entra en conflicto con Silvino por la misma joven, Marielba (Amanda del Llano). Si bien en *La oveja negra* el conflicto es llevado al límite, todos los actos tienen sus consecuencias, por lo que el padre paga el maltrato que dio a su hijo y su esposa al final de la cinta. *No desearás a la mujer de tu hijo* (1949), secuela de *La oveja negra*, también dirigida por Rodríguez, recupera al personaje de Cruz Treviño de la Garza, quien lucha por lidiar con el resultado de los actos realizados en la primera cinta.

De manera similar a las dos películas mencionadas de Rodríguez, el conflicto de *Susana* se desarrolla en el espacio rural; el filme puede considerarse parte del género del drama rural mexicano. En el filme encontramos una mezcla del machismo exacerbado, encarnado en una serie de personajes masculinos que entran en conflicto por poseer a la joven protagonista, que van desmantelando su núcleo familiar y que quebrantarán sus valores y principios. Lo curioso es que, el actor que representa el personaje del padre en *La oveja negra* y *No desearás a la mujer de tu hijo* es Fernando Soler, quien lleva el nombre de Guadalupe en *Susana*: se trata una cuestión que de alguna manera condicionará al personaje

simbólicamente, debido a que lleva el nombre de una de las imágenes más representativas del catolicismo mexicano.

Las acciones de los personajes masculinos no tienen consecuencias en la película de Buñuel, a diferencia de lo que pasa con las películas de Rodríguez; don Guadalupe es recibido con una sonrisa por su esposa doña Carmen, al día siguiente de la salida de Susana de la casa, durante el desayuno, a pesar de que él la traicionó y engañó. En este sentido, desde el punto de vista de Bajtín (1997), la visión del creador prevalece en una obra artística. Buñuel —autor— busca rebasar los argumentos cinematográficos del contexto y exponer su visión del mundo a través de sus personajes.

Bajtín (1997) expone que una obra se compone por un contexto extra verbal que se divide en tres momentos: el primero es el horizonte espacial compartido por ambos hablantes; el segundo es el conocimiento y comprensión de una situación común; el tercero es la valoración compartida por ambos hablantes de esta situación común. Lo entendido y lo valorado en la obra se relaciona con el grupo al que pertenecen los hablantes, se trate de un mismo grupo, una clase social, etcétera. A partir del “enunciado vivo” se crean las potencialidades artísticas, “gérmenes de una futura forma y de un futuro contenido” (p. 123); el filósofo añade que el “tiempoespacio” artístico es irreversible y de carácter arquitectónico, adquiere una tonalidad emocional y volitiva, se mantiene como una “extratemporaneidad” y se extiende al infinito de manera total o parcial. Se trata del tiempo de su transmisión, de una representación espacial externa cargada de valores.

SUSANA Y DOÑA CARMEN: EL ENFRENTAMIENTO

El enfrentamiento entre Susana y doña Carmen sucede en un cuarto de trebejos que configura esa “pesadilla del demo-

nio” de la que habla Felisa (María Gentil Arcos), la sirvienta, al final de la película. En la escena, observamos dos figuras femeninas que se enfrentan. A la izquierda está Susana con una actitud retadora, segura de su belleza y de su sexualidad, lleva un vestido blanco a la rodilla, el cabello suelto y los hombros descubiertos. En la contraparte, vemos a doña Carmen, quien duda en hacer uso de la fuerza para echar a la joven de la casa; la madre teme no actuar como una verdadera cristiana, una preocupación común en las madres del cine mexicano. La situación nos lleva a preguntarnos hasta qué punto doña Carmen aceptará los insultos de la joven y si tendrá el valor de echarla de la casa [FIGURA 1].

El momento expuesto es catártico; doña Carmen (en contrapicada) funge como esposa y defiende su hogar de los ataques de Susana (en picada) golpeándola con el fueite. Se trata, en este momento del relato, de una madre diferente en el cine mexicano, que no guarda silencio ante la destructora del hogar y que está dispuesta a defenderse con una sonrisa en los labios, pero siempre a escondidas de su esposo. De ahí que el enfrentamiento entre ambas mujeres no se da en la casa, que representa el ámbito de lo familiar por excelencia,

sino en el cuarto de los trebejos, donde se suelen poner los objetos que no sirven o no se usan. Sin embargo nuestro entusiasmo por la actitud de doña Carmen termina pronto, cuando don Guadalupe entra en escena y prefiere a Susana sobre su esposa.

Entre claroscuros, la profecía de Felisa de que el diablo ha entrado en la casa se cumple. Doña Carmen deja de golpear a Susana como se lo pide su marido y acepta dejar el hogar familiar. Al terminar el conflicto, Jesús se presenta en el cuarto de Susana con la policía, que viene a arrestar a Susana para devolverla al reformatorio. Don Guadalupe sale de la habitación de la joven con la cabeza baja, no sabemos si por tristeza o por vergüenza. Antes de que la joven salga del cuarto intenta asesinar a doña Carmen con una hoz y es arrastrada por los cabellos fuera de la casa [FIGURA 2].

Susana determina todos los aspectos del filme; ella misma es el tema y el motivo. La diégesis se inicia con ella escapando de la correccional y, siendo congruentes con los personajes, la cinta debería terminar con ella siendo arrastrada por los cabellos fuera de la casa. No obstante, el desenlace de la cinta es, como lo señaló Buñuel, una “caricatura” de la institución



FIGURAS 1 y 2.
Susana (Carne y demonio) (Luis Buñuel, 1950).

del matrimonio y de la familia, para un espectador que ha comprendido la realidad del relato, a través de la hipocresía de los personajes, de su humillación y sometimiento.

Don Guadalupe baja a desayunar y le dice a doña Carmen que sobre la cama ha dejado una carta en la que le explica todo lo que no se atreve a decirle a la cara; ella lo interrumpe y le pide a su hijo que no se siente a la mesa antes que su padre; Alberto se para con la mirada baja y besa la mano de su padre, quien pone una sonrisa en el rostro, mira a su esposa y se sienta a la mesa entusiasmado.

Encontramos, al fondo, una cruz que es, sin lugar a dudas, un signo ideológico que refuerza la noción que el director quiere transmitir en la escena: se trata de un hogar católico y las oraciones de doña Carmen fueron escuchadas. Recordemos lo que nos dice Bajtín: en una obra, el pensamiento del emisor y del receptor se relacionan con sistemas ideológicos en los que intervienen distintos discursos y realidades.

En este sentido, tanto el director como el espectador participan del sistema ideológico. Pero Buñuel deja al espectador la libertad de compartir su punto de vista sobre el final de caricatura o de adherirse al esquema a través de la idea de que todo ha vuelto a la normalidad. Esto representa una polémica que nos lleva a reflexionar en ¿por qué Buñuel califica de “caricatura” el final de la cinta? Según Bajtín (1997), en el estilo polémico, el autor coloca al héroe y al oyente en un mismo nivel. Por otro lado, en la sátira, el creador toma en cuenta al oyente como un sujeto cercano al personaje ridiculizado y no al autor como quien ridiculiza al personaje. Pero el personaje ridiculizado en el filme no es Susana, quien sale jalada por los cabellos, sino doña Carmen, quien ha sido humillada por su esposo y que, además, pone la otra mejilla y acepta su ofensa con una sonrisa en los labios. El destino de la madre en la película está determinado por la prerrogativa de

“Dios y hombre”, tan popular en los hogares católicos y conservadores que se observaban en el cine mexicano [FIGURA 3].

Es fundamental observar que doña Carmen no solo le perdona la ofensa a su esposo, sino que está dispuesta a pelear con Susana hasta sus últimas consecuencias debido a que concibe que este acto le permitirá defender su hogar en todos los sentidos, incluso contra el “demonio”. No obstante, después de que Susana sale de la casa, doña Carmen se percata de que la presencia de la joven le permitió reivindicarse como madre y como esposa, además de que le dio la oportunidad de reforzar su rol social; doña Carmen es tan buena madre y esposa, que puede olvidar las humillaciones que ha recibido y se configura a sí misma y ante el espectador como el personaje triunfante.

Doña Carmen recibió la mayor de las ofensas cuando su esposo hace evidente su deseo por Susana y sus intenciones de que se quede con él en la hacienda y que doña Carmen sea quien abandone la casa. La familia está fracturada y el sistema familiar se ha tambaleado (la madre encuentra a su marido besando a su amante en su propia casa). **Susana** es una película que rompe el esquema, rebasa los límites del melodrama ranchero y del drama familiar, no solo en contenido sino en la forma de su realización y, sin lugar a dudas, establece un intercambio dialógico, en el sentido bajtiniano, con el resto de los filmes de su contexto. Buñuel expone una serie de escenas que no se veían en el cine mexicano, con la madre tratando de defender su hogar y honor de manera feroz y fallando en el intento.

La película cierra con una imagen de la familia sonriendo en la ventana, don Guadalupe suspira y dice: “Parece que todo fue un sueño”. A lo que Felisa responde: “El sueño era otro, señor, una pesadilla del demonio. Esta es la pura verdad de Dios”. **Susana** es una cinta con un fuerte contenido católico; Felisa advierte que el diablo anda suelto y doña Carmen logra expulsarlo solo por fortuna.



FIGURA 3.

Susana (Carne y demonio)

(Luis Buñuel, 1950).

SUSANA Y SU RELACIÓN CON EL RELATO BÍBLICO

Si bien el argumento de *Susana* se ajusta a lo que se proyectaba en México —una familia ejemplar y amorosa, con un jefe y padre protector y proveedor; una madre, ama de casa y cariñosa; un hijo estudioso y obediente—, encontramos una protagonista malvada que jamás será redimida: Susana. El personaje es la mujer fatal que entra en el sistema familiar y ataca los valores de la ideología dominante.

Más allá de la relación que establece el filme con el contexto, no podemos perder de vista el vínculo que mantiene con La Sagrada Biblia; en la segunda parte del libro de Daniel, “Visiones proféticas”, en el apéndice histórico de “Susana y los viejos”, se relata la historia de esta hermosa mujer, esposa de Joaquín, quien es perseguida por dos jueces que visitaban su casa. En la historia se explica lo siguiente:

Los dos viejos la veían (...) les había nacido un vivo deseo de gozarla. Porque aquellos hombres habían pervertido su corazón (...) Estaban enfermos de pasión por ella (...) les daba vergüenza contarse aquella pasión (...) se pusieron de acuerdo acerca de la hora en que pudieran hallarla sola (...) corrieron donde estaba Susana y le dijeron: ‘Mira, las puertas de la huerta están cerradas; nadie nos ve y nosotros tenemos ardiente deseo de poseerte; consiente en satisfacer nuestros

deseos, en ser nuestra. Si no, daremos testimonio contra ti’ (...) Entonces Susana se puso a gritar en voz fuerte, y los dos viejos también se pusieron a gritar acusándola (...) La muchedumbre les creyó por ser viejos y aún jueces del pueblo, y a Susana la condenaron a muerte (Dn 13:1-41).

La casta Susana es acusada de adulterio y condenada por los viejos. Empero, en “Daniel libra a Susana de la muerte” se explica lo siguiente:

Entonces Susana exclamó en alta voz: ‘Dios eterno, que conoces los secretos y sabes todas las cosas futuras antes de suceder, tú sabes que estos me han levantado un falso testimonio; ves que no he hecho nada de lo que estos pérfidamente han maquinado contra mí’. Oyó el Señor la voz de Susana, y cuando la llevaban al suplicio, excitó el espíritu santo de un muchacho llamado Daniel (Dn 13:42-45).

Daniel defiende a la joven y expone a los dos viejos, diciéndoles: “La hermosura de esa joven te fascinó, la pasión te torció el corazón” (Dn 13:56). En el relato bíblico, los viejos reciben el castigo que estaba destinado a Susana y ella regresa feliz al lado de su familia.

Sin lugar a dudas, existe un vínculo entre la fábula del texto bíblico y la que se expone en el filme; no obstante, Buñuel se toma la libertad de parodiar el relato bíblico. En el caso de la película, Susana es observada y deseada por los personajes masculinos que aparecen en la cinta. Desde su llegada a la

casa, las miradas masculinas se posan en la joven medio desnuda, de tal manera, que el espectador se percata de que todos la desean. A partir del momento en que la joven se instala en la casa, desata el deseo y es asediada por los personajes masculinos.

El padre de familia, quien tiene el mayor compromiso de ser fiel a sus valores y principios, también cede ante los encantos de la muchacha. Don Guadalupe bien podría asemejarse al de los viejos representados en la Biblia; es el juez de su casa, es el proveedor y el portador de la sabiduría y, tal como sucede con el relato bíblico, la hermosura de esa joven lo fascina y la pasión le tuerce el corazón, al punto de despreciar a su propia familia.

Existe una cuestión que me parece fundamental subrayar: los viejos en la Biblia temen contarse el uno al otro la pasión que sienten por Susana porque les avergüenza poseerla. En el filme, Jesús teme enunciar la pasión que siente por Susana porque está avergonzado de ella y, si bien dice amarla y necesitarla, sabe que se está aprovechando de la posición en que la joven se encuentra al haber escapado del reformatorio, lo que se convierte en la oportunidad y el pretexto de poseerla, no en un único acto sexual, sino de manera permanente como su mujer, mas no como su esposa, porque en el filme, él nunca le pide matrimonio. Jesús observa a Susana como un animal del campo, como una yegua a la que tiene que domar.

Por su parte, Don Guadalupe, a pesar de que él es el juez del hogar y de la hacienda, ya que él es quien establece las normas sociales y las reglas a seguir en su territorio, no encuentra obstáculo en declarar sus sentimientos por Susana al final de la cinta, como resultado de diversas circunstancias, entre las que está el pretexto de que la esposa ha maltratado, golpeado y despedido a la joven, aunado a que Susana no ha demostrado ser una mujer liviana con otros delante de él. Don Guadalupe no ama a Susana pero desea poseerla; si bien las

circunstancias se lo impiden a lo largo del relato, al final, su posición masculina, el hecho de ser hombre, es lo que le permite declarar sus intenciones hacia la joven, sin necesidad de darle explicaciones a los demás, de tal manera que se cumple una advertencia varias veces repetida en el relato: los hombres tienen a la mujer que desean. Sin embargo, pasan por alto las leyes de Dios, mismas que están presentes a lo largo de la cinta, cada vez que doña Carmen busca encontrar la solución.

En este sentido, Alberto es el único personaje dispuesto a declarar el amor que siente por la joven; se lo dice a su madre cuando esta le pregunta por su hoscó estado de ánimo. La justificación narrativa de que el hijo declare sus sentimientos hacia Susana subyace, probablemente, en el relato bíblico; Alberto no siente vergüenza por la pasión y el amor que le ha generado la joven debido a que no desea el objeto prohibido, sino declarar abiertamente sus intenciones hacia una joven a la que considera buena y pura.

Si bien Susana está inspirada en la del relato bíblico, al ser una mujer bella y sumamente deseada, el personaje del filme supera por mucho las expectativas en lo que respecta a la respuesta femenina en torno al dominio masculino. La protagonista de la película no tiene nada de casta pero, al igual que la del libro de Daniel, ella ruega por su salvación y reza lo siguiente: “Dios de las cárceles, ten piedad de mí. Tengo tanto derecho como si fuera una víbora”; en respuesta, pareciera que Dios le otorgara la oportunidad de expiación y Susana logra quitar los barrotes de su celda y alcanzar la libertad. La joven llega a la hacienda y es bien recibida por la familia. No obstante, desprecia esta oportunidad en un acto de maldad y soberbia, haciendo uso de su belleza y de su sexualidad. Pareciera que el personaje del filme toma las situaciones en sus manos y les extrae el mayor provecho posible, en actos malintencionados que llevan al espectador a preguntarse hasta dónde se atreverá a llegar.

Un elemento importante es que la Susana del relato bíblico es una mujer pura e inocente; por el contrario, la protagonista del filme es una mujer inteligente que conoce la naturaleza machista de los hombres y lo que esta les obliga a hacer. Pareciera que dentro del filme, los personajes masculinos no tienen la posibilidad de pensar en lo que sucede a su alrededor y controlar sus deseos y sus instintos hacia las mujeres; tanto Jesús como Don Guadalupe, le dicen a Susana que no provoque a los hombres porque si ella sufre algún tipo de ataque, ellos no serán responsables. No obstante, Susana sabe cómo hacer uso de su sexualidad para controlarlos y sacarles el mayor beneficio posible; ella carece de inocencia y, al contrario del personaje del relato bíblico, parece tener un amplio conocimiento de la naturaleza masculina (estereotipada, según el contexto, como se explicó) que se muestra en la película.

Como vemos, el resultado en el pasaje bíblico es completamente distinto al destino que alcanza el personaje del filme. Sin embargo, es posible identificar las similitudes entre un texto y otro. Si bien, en ambos casos se trata de un personaje femenino que es acosado por su belleza, en la película, Susana se libera de las ataduras de su condición social y busca enfrentar a los acosadores a partir de las herramientas con las que cuenta: su sexualidad y su conocimiento de la naturaleza masculina. Susana trata de ganar una batalla. De hecho, la joven casi alcanza sus objetivos pero, casi de manera milagrosa, Jesús aparece en escena en el momento justo, como si Dios lo hubiese enviado al escuchar las oraciones de doña Carmen y Felisa. Esto nos lleva a reflexionar en las cualidades de un personaje dialógico, capaz de confrontar al espectador.

VIRIDIANA Y SU CONTEXTO

Después de trabajar una década en México, Luis Buñuel regresó a España en 1961 para realizar de *Viridiana*, una coproducción México-España. Buñuel ideó el argumento a partir de un recuerdo de su juventud, cuando estudió con los jesuitas y leyó la vida de Santa Viridiana en la revista *La hormiga de Oro*. Gustavo Alatraste le propuso realizar el filme en España, donde el director de Cinematografía aceptó la filmación solo si se cambiaba el final debido a que resultaba “tremendo” que una novicia terminara en el cuarto de un hombre (De la Colina y Pérez Turrent, 1996, p. 211); para consentir con la censura española, Buñuel introdujo en la secuencia a la joven en el cuarto del primo, pero con la criada y jugando al tute.

Para Buñuel, el deseo es un tema que está respaldado por el fetichismo, como se observa en la escena en que el personaje de don Jaime se prueba los zapatos de su difunta esposa. La caridad es también un tema principal que no solo es encarnado por Viridiana, sino por otros personajes como Jorge, quien le echa en cara a la protagonista que recoja a los mendigos, sin darse cuenta de que él tiene un acto caritativo al comprar el perro que va atado a la carreta. Para el director, este fragmento del filme no fue “un acto deliberado”; de hecho, declaró lo siguiente: “estoy contra la caridad de tipo cristiano” (p. 213). No obstante, señaló que la película no intenta criticar la caridad cristiana.

Viridiana expone una idea del mundo representada a través de los personajes, que son tan realistas que algunos críticos

de cine, al estrenarse la película, aventuraron la idea de que los mendigos no eran actores sino, verdaderamente, mendigos; al respecto, Buñuel declaró que el único mendigo que participó en el filme es el que desarrolló el papel de leproso (p. 214). Este elemento de realidad que a Luis Buñuel le parecía “muy claro y fácil de comprender” (Buñuel, 1984, p. 230), resultó confuso para algunos espectadores del momento, como Gustavo Alariste, quien vio la película seis veces antes de felicitar a Buñuel por haberla realizado (De la Colina y Pérez Turrent, 1996, p. 230). El erotismo es igualmente un tema importante; la mayor parte de los personajes se mueven, toman decisiones y actúan a partir de este elemento; se trate de don Jaime, Jorge, Enedina (Lola Gaos), el ciego (José Calvo) o la propia Viridiana (Silvia Pinal). No obstante, en estos personajes existe un acto ético o moral que determinará sus acciones, independientemente de sus deseos y de los sucesos que los mismos personajes no pueden controlar.

Viridiana provocó en España un escándalo bastante considerable, comparable al de *La edad de oro*, que me absolvió ante los republicanos establecidos en México. En efecto, a causa de un artículo muy hostil aparecido en *L'Osservatore Romano*, la película, que acababa de obtener en Cannes la Palma de Oro como película española, fue inmediatamente prohibida en España (...) El asunto causó tanto ruido, que Franco pidió ver la película. Creo incluso que la vio dos veces y que, según lo que me contaron los coproductores, no encontró en ella nada muy censurable (...) *Viridiana* permaneció prohibida en España (Buñuel, 1984, p. 230).

El filme es polémico; presenta a una serie de personajes complejos que representan, cada uno y en conjunto, una realidad humana, que puede resultar terrible de ver y aceptar para

gran parte de los espectadores, debido a que estos personajes se burlan de las jerarquías sociales y de las instituciones.

EL CARNAVAL EN VIRIDIANA

En el argumento de la película, Viridiana es una novicia que vive en un convento y a quien la madre superiora le pide que vaya a visitar a su tío Jaime (Fernando Rey). Al llegar a la casa, la joven es recibida por don Jaime; pasa algunos días en su casa y el tío le pide que se quede, se case con él y que no regrese al convento. Viridiana se niega y don Jaime la engaña haciéndole creer que la violó después de drogarla. El tío se suicida; Viridiana deja el convento y regresa a vivir a la hacienda con su primo Jorge (Francisco Rabal), misma que don Jaime les dejó en herencia a ambos. A partir de ese momento, la joven se dedica a auspiciar a los mendigos del pueblo, llevándolos a la casa y enseñándoles a seguir la obra de Dios.

Como vemos, la protagonista del filme se presenta como una joven caritativa y piadosa que quiere ayudar a los desprotegidos. En el Evangelio según San Mateo, Jesús le dice a sus apóstoles:

Cuidado con hacer vuestras buenas obras a la vista de los hombres con el fin de que os vean. De otra manera no recibiréis el premio de vuestro Padre. Cuando des limosna, no lo anuncies con la trompeta, como hacen los tramposos en las sinagogas o en las calles. Os aseguro que ya con eso quedan premiados (Mt 6:1-2).

En el mismo sentido, Viridiana desea ganar el reino de Dios incurriendo en el pecado de la vanidad. Las recomendaciones de Jesús sobre no hacer alarde de las obras de caridad,

están acompañadas por la advertencia de que no será posible recibir el favor del Padre. Buñuel tal vez se inspiró en este evangelio para conformar al personaje, ya que Viridiana no sigue ninguno de los consejos del Señor; es decir, no hace su oración con honestidad y en privado, sino en el jardín de la hacienda, rodeada por los mendigos², a plena luz del día y a la vista de todos los que viven ahí. En su afán por hacer penitencia, sintiéndose responsable de la muerte del tío, realiza un acto de caridad; sin embargo, el evangelio reza: “Pero cuando tú des limosna, que no sepa tu mano izquierda lo que hace la derecha, para que tu limosna se haga en secreto; y tu Padre, quien mira lo secreto, te recompensará” (Mt 6:3-4). No obstante, Buñuel estructura en el relato, una burla en torno a este personaje caritativo, quien hace sus buenas obras a la vista de los hombres.

Bajtín (2003) establece que la risa popular y sus formas son uno de los campos menos estudiados de la creación popular, ya que suelen ser relacionados comúnmente con el folclor. La risa se omite casi por completo de la cultura específica de la plaza pública; es un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folclórico o literario. La naturaleza específica de la risa popular “aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética burguesas contemporáneas” (p. 9). Por ello, el filósofo pretende establecer que la literatura de Rabelais es popular y tiene un carácter no oficial. Para aclarar esta cuestión, considera necesario emprender un estudio de las fuentes populares de Rabelais; para ello se propone plantear los problemas de la

²Cabe anotar que algunos de los nombres de los actores que representaron a los mendigos en la cinta no son fáciles de identificar en los créditos del filme, debido a que solo se utilizó como referencia la palabra “Mendigo” para definir a un personaje. Por ello, no se anota el nombre de todos los actores y actrices que aparecen en acción ya que no se pueden identificar de manera certera.

cultura cómica popular en la Edad Media y el Renacimiento, en un afán por definir sus rasgos originales, a partir de las fiestas públicas carnavalescas. En esta diversidad de formas del festejo público existen tres categorías principales: la primera se relaciona con formas y rituales del espectáculo, como los festejos carnavalescos, las obras públicas representadas en las plazas públicas, entre otros. Igualmente, las “obras cómicas verbales (incluso parodias)”, que pueden ser de naturaleza oral o escrita y encontrarse en latín o en una lengua vulgar. La última, son las “diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero” (p. 10), que incluye insultos, juramentos, lenguas populares, etcétera.

En la secuencia de la cena de los mendigos, estos aprovechan la ausencia de los patrones para entrar a la casa y celebrar una fiesta en el comedor; ponen manteles largos, beben y comen haciendo uso de la cristalería de la casa; incluso crean un ambiente de festejo, tocando la guitarra, bailando y haciendo sonar en la tornamesa el *Alehuja* de Händel; además, se ponen la ropa de los patrones (el ajuar de novia de la tía de Viridiana), haciendo burla de la vestimenta [FIGURA 4].

Los personajes se mofan de las normas y de las jerarquías, así como de las deidades eclesiásticas. Cuando están todos reunidos en la mesa, Enedina les toma un retrato con una “máquina” que le regalaron sus padres, así que los mendigos se colocan en la mesa tal y como se encuentran los personajes en *La última cena* de Leonardo da Vinci, y al centro se encuentra el ciego. Justo cuando Enedina les dice, “¡Todos quietos!” se oye cantar de un gallo, mientras la cámara hace un *zoom in* a la cara del ciego, que tiene una copa de vino frente a él. Enedina se levanta el vestido y toma el retrato³.

³Luis Buñuel declaró en *Prohibido asomarse al interior* que en la España de su tiempo era una broma común tomar un retrato cuando una mujer se levantaba la falda.



FIGURAS 4 y 6.
Viridiana (Luis Buñuel, 1961).

Según Bajtín, en las formas del espectáculo de los festejos carnavalescos aparecen los ritos y representaciones estaban organizados de manera cómica y eran marcadamente diferentes a las ceremonias oficiales ya que ofrecían una visión no oficial del mundo y del hombre, eran externas a la Iglesia y al Estado; representaban la oportunidad de acceder a “un segundo mundo y una segunda vida” (p.11). Se trataba de cultos cómicos que convertían a las divinidades en objetos de burla o blasfemia y existían de forma paralela a los ritos serios; también son festejos “decididamente exteriores a la Iglesia y la religión”; sus características los excusan del dogmatismo religioso y eclesiástico. En este sentido, el carnaval no es un espectáculo teatral y no pertenece al dominio del arte; está situado en la frontera del arte y la vida. Por estas razones, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores y también ignora la escena teatral. Los espectadores viven el carnaval, ya que no asisten a él como si se tratara de una representación teatral, “los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” (p. 12) y, lo que refuerza este factor, es el hecho de que no existe ninguna frontera espacial. Los mendigos olvidan su posición de clase y entran a la casa a disfrutar de sus comodidades. Pero no solo eso, se mofan de los dueños de la hacienda al ponerse el ajuar de novia de la tía y al bailar el *Aleluya*; en esta situación no puede existir un sentido serio. Esto es subrayado por las tomas que elige el director para enunciar la situación, a través de una serie de *close ups* al cuerpo de los mendigos, como la cara y los pies, acentúan lo grotesco, como se expone en las escenas narradas.

El carnaval se celebraba en las fechas relacionadas con los festejos religiosos, como la Navidad o la Pascua. Esto no sucede en la película, sin embargo, un elemento fundamental del carnaval es la risa como una característica de su vida festiva. La fiesta representa un descanso del trabajo y del mundo

oficial. A diferencia de los festejos oficiales, que tenían el objetivo de “sancionar y fortificar el régimen vigente” durante la Edad Media; el carnaval representaba una liberación transitoria y “la abolición de las relaciones jerárquicas” (p.15), de las reglas y los tabúes. En la representación, los actores se movían de manera libre y familiar entre los asistentes al festejo y rebasaban las barreras de su condición social, su fortuna, empleo, edad y situación familiar. La disolución de las jerarquías en el carnaval permitía la elaboración de formas especiales de comunicación (del lenguaje y de los ademanes), que rompían la barrera entre los individuos y los liberaban de las reglas de conducta y de etiqueta [FIGURA 5].

El humor carnavalesco es festivo, “la risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo” (p.17); la risa es general y es universal. El mundo que rodea a los que participan es percibido desde una perspectiva jocosa y da lugar a una risa ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (p. 17). La risa en el carnaval tiene el objetivo de mofarse de los mismos burladores. Contrariamente, la risa satírica de la era moderna emplea un humor negativo, una cuestión que no sucede con la del carnaval. Bajtín considera importante discutir el problema de la risa popular debido a que los estudios actuales la modernizan “groseramente”, la interpretan en el espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como humor satírico negativo o como una risa dedicada únicamente a divertir, “ligera y desprovista de profundidad y fuerza” (p. 18), sin que su carácter ambivalente sea percibido por el receptor. En la película, después de que Enedina toma el retrato, algunos de los personajes bailan el *Aleluya*; de hecho, la pieza es el *soundtrack* de la cinta. Este elemento recuerda la irreverencia hacia lo religioso que existe entre los participantes del festejo. El *Aleluya* es el canto de alegría que entonan los católicos y que demuestra el júbilo a Dios; generalmente

es interpretado durante la Pascua. En la escena, aunque los mendigos bailan la pieza con júbilo y con alegría, no hacen en un festejo religioso; José el leproso (Juan García Tienda) viste el velo y el corsé de novia en tono de mofa; entre los personajes que toman parte en la danza está Refugio, una mujer embarazada, quien lleva las medias a los tobillos, como lo muestra un *close up* a sus pies, y que nos recuerda a la hija de Ramona, Rita, que salta la cuerda mientras la mira don Jaime. La imagen de las medias al tobillo es un símbolo de la inocencia de la niña Rita, pero no determina las características del personaje. En contraparte, Refugio es una mujer embarazada que bebe, baila y golpea a las hijas pequeñas de Enedina; no es un personaje inocente; por el contrario, es cruel, quizás resultado de su ignorancia.

En la secuencia, existe otro elemento de la escena que no debemos olvidar; cuando Enedina toma el retrato a los mendigos, como mencionamos, se oye cantar de un gallo. En el Evangelio según San Juan (10:15-27), se explica cómo Simón Pedro negó a Jesús tres veces antes del canto del gallo. Este elemento sonoro, aunado a la composición de la secuencia, subrayan la burla y la risa de los participantes, entre los que se incluye al espectador de la película. Al respecto, podemos aventurar la hipótesis de que se trata de la negación misma de Jesús y de la mofa del relato bíblico, ya que el ciego está colocado al centro de la mesa, tomando el lugar de Jesús en la última cena [FIGURA 6].

Bajtín, al explicar las formas del festejo público y los tipos de vocabulario familiar y grosero, apunta que las groserías blasfematorias estaban dirigidas a las divinidades y constituían un elemento fundamental en los cultos cómicos más antiguos. En el carnaval, las blasfemias representaban ambivalencias, “desagradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban” (2003, p. 19). Existían imágenes que se relacionaban con el inicio de la vida material y corporal,

como el cuerpo, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, incluida la sexual. Lo que sucede en el realismo grotesco tiene mucha relación con lo que se ha señalado hasta el momento; sus formas tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. La risa popular emanada de las formas del realismo grotesco está ligada a lo corporal; esta risa degrada y materializa. La degradación de lo sublime no tiene un carácter formal y relativo dentro del realismo grotesco; lo mismo sucede en la parodia medieval: ambas formas se sustentan en significaciones absolutas. Aunque es importante anotar que Bajtín considera que el término “degradar” tiene una significación ambivalente debido a que implica, por un lado, entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, como el vientre y los órganos genitales, y también con actos como el coito, el embarazo o el alumbramiento: “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo: es ambivalente, es a la vez afirmación y negación” (p. 25). Por lo tanto, el filósofo concibe el término de manera distinta a como ha sido observado comúnmente, como una manera de rebajar o de disminuir la dignidad de una persona.

Cuando Jorge entra a la casa y sorprende a los mendigos, la fiesta se termina, a partir de la toma en que él quita el disco del *Aleluya* de la tornamesa. En ese momento, uno de los mendigos lo amenaza con un cuchillo y el leproso lo golpea en la cabeza con una botella; Viridiana ingresa en la habitación y uno de ellos trata de violarla. Mientras ella pide ayuda, el leproso le dice: “No le va pasar nada, señorita, si todos somos gente de bien”, en un tono de burla, que recuerda las palabras que Viridiana les había pronunciado a ellos cuando los invitó a su casa. Esta escena refuerza la idea de que el espectador también entra en contacto con la risa satírica de la era moderna, que emplea un humor negativo, que se coloca

fuera del objeto aludido y se le opone, “lo que destruye la integridad del aspecto cómico del mundo” (Bajtín, 2003, p. 17).

Lo grotesco se incorpora al filme como un elemento esencial de la construcción narrativa. La cena de los mendigos deja de ser un festejo y se convierte en un hecho grotesco, respaldado por una serie de imágenes grotescas. El viejo que está encargado de poner el orden, es el primero en embriagarse y perder el control de la situación. Además, lo grotesco se ve reflejado cuando Refugio, embarazada, toma por debajo de los brazos una pequeña niña que llora y la sacude gritándole que se calle, por lo que la madre, Enedina, se acerca y pelea a golpes con Refugio; todo esto se da en el espíritu de la fiesta. En esta parte del relato se personifican los elementos que Bajtín enumera en relación con el realismo grotesco, principalmente, en la significación que tiene el concepto “degradar” en el texto bajtiniano, como un término ambivalente en el que se “cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento, es afirmación y negación” (p. 28). Asimismo, la misma Viridiana experimenta diversos actos de degradación, el primero cuando despierta en su habitación en casa de don Jaime y este le dice que la drogó y abusó de ella, en un afán de obligarla a quedarse en la casa a su lado y ser su esposa, lo que la obliga a dejar el convento e iniciar una nueva vida. Pero no solo es degradada, sino que ella se siente humillada cuando el tío le confiesa que en realidad todo lo que le dijo fue una mentira, que no le ha faltado y que lo dijo en un afán por convencerla de no regresar al convento. Al mismo tiempo, cuando el mendigo intenta violarla, Viridiana trata de defenderse jalando la cuerda que el hombre lleva anudada a la cintura, como lo vemos en el *close up*, y que se trata de la misma cuerda con la que don Jaime se ahorcó, como símbolo que representa la degradación.

En el caso de *Viridiana*, el principio regenerador estriba en que la protagonista cambia su visión del mundo y pierde la

distancia física que había establecido entre ella y los hombres; en este caso, su primo, lo que también es reforzado en la sonrisa que esboza Viridiana cuando él le pregunta que si ya se le pasó el susto. Lo grotesco es un fenómeno que se encuentra en un proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y el nacimiento, del crecimiento y la evolución. Viridiana experimenta un comienzo y el fin de la metamorfosis.

BREVES CONCLUSIONES

Luis Buñuel es un artista que buscó establecer un contacto con el receptor; un autor que tenía algo que decir y lo hizo por medio de un objeto estético: el filme. Sus obras pueden comprenderse en distintos contextos y establecer un diálogo con sus receptores, en *Susana* y *Viridiana*, identificamos a dos personajes femeninos que confrontan al espectador y que, a su vez, establecen un diálogo con otros textos y contextos, de tal manera que la riqueza simbólica de sus películas crece ante la mirada nueva de espectadores ajenos al contexto de la realización de cada una de sus películas, lo que refuerza la idea bajtiniana de que existe una manera productiva constante, progresiva, de entender el arte.

Buñuel fue un realizador que siempre se pronunció ante el sistema a través de sus filmes; *Susana* hace una crítica social al sistema patriarcal de la familia mexicana, a través de un guion escrito por el mismo Buñuel, en que la protagonista del relato se enfrenta y se burla de la ideología dominante. El director juega con los personajes del filme y los pone al borde de sus instintos, en un espacio que parece contenerlos de manera catastrófica, de tal manera que solo la salida de Jesús de la hacienda permitirá resolver, de manera irónicamente afortunada, el destino de los participantes en la acción. Además, la relación que se establece entre el filme y el relato

bíblico, nos permite comprender la contradicción de sus personajes y del mismo relato en sí.

Viridiana expone una serie de sucesos que están estrechamente relacionados con la risa y el carnaval. El espectador es partícipe de las acciones que realizan los personajes en el filme y reacciona ante las mismas; identifica las representaciones simbólicas religiosas a través de las burlas de los personajes. Apreciamos la estrecha relación que existía entre el director y el catolicismo, un vínculo que le permitió comprender la ideología y los preceptos católicos, y confrontarlos artísticamente.

El presente artículo analizó dos filmes fundamentales de Buñuel, cuyas protagonistas son distantes y disímolos, pero que se erigen como sujetos autónomos que se desenvuelven en el espacio del relato, confrontando de manera constante a su contexto, a los otros personajes que toman parte de la acción y, en consecuencia al espectador. Sin duda, se trata de dos películas canónicas de las que aún queda mucho por decir. Este breve artículo analiza algunas de sus particularidades a través del intercambio dialógico y la carnavalización. 🍷



FIGURA 5. **Viridiana** (Luis Buñuel, 1961).

Bibliografía

- AMADOR, M. L. y Ayala Blanco J. (1985). *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- BAJTÍN, M. M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona, España: Anthropos.
- BAJTÍN, M. M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza.
- BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro*. México: Plaza y Janes.
- DE LA COLINA, J. y Pérez Turrent, T. (1996). *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. México: CONACULTA.
- HERSHFIELD, J. (2001). La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de los años cuarenta. En G. García y D. Maciel (Comp.), *El cine mexicano a través de la crítica* (pp. 127-151). México: UNAM.
- MONSIVÁIS, C. (1997). *Amor perdido*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (2001). Del peñón de las ánimas al Jagüey de las ruinas. En G. García y D. Maciel (Comp.), *El cine mexicano a través de la crítica* (pp. 149-154). México: UNAM.
- MONTESINOS, R. (Ed.). (2005). *Masculinidades emergentes*. México: UAM-Iztapalapa.
- STAM, R. (1991). Hitchcock and Buñuel: Authority, Desire and the Absurd. En W. Raubicheck y W. Srebnick (Eds.), *Hitchcock's Rereleased Films. From Rope to Vertigo* (pp. 116-138). Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- STAM, R. (1992). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore, EE.UU.: Johns Hopkins University Press.
- TUÑÓN, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México.
- VOLOSHINOV, V. N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid, España: Alianza.
- ZAVALA, I. (1992). Prólogo. En V. N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)* (pp. 10-21). Madrid, España: Alianza.

Filmografía

BUÑUEL, L. (Director) & Kogan, S. y Reachi, M. (Productores). (1950). ***Susana (Carne y demonio)***. México: Internacional Cinematográfica.

BUÑUEL, L. (Director) & Alatríste, G. (Productor). (1961). ***Viridiana***. España, México: Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI).

ISABEL LINCOLN STRANGE RESÉNDIZ (México) es Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, línea Comunicación y cultura, por parte de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Profesora de la Licenciatura y el Doctorado en Comunicación de la Universidad Anáhuac Norte. Entre sus publicaciones destacan, “La configuración de oriente a través de la representación histórica de Occidente en el cine: el caso de ***The Four Feathers*** (Shekhar Kapur, 2002)” (2013), en la revista *Xhimai* de la Universidad La Salle, y el libro *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens*, publicado por la UAM Iztapalapa en el 2017. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores.

Racialidad, identidad y estereotipos en el cine ecuatoriano: estudio de recepción de la película *A tus espaldas* en los barrios La Magdalena y Chi- llogallo del sur de la ciudad de Quito

ROBERTO CARLOS
ROSERO ORTEGA
robert.rosero@gmail.com

*Universidad Politécnica
Salesiana, Ecuador*

MARCO POLO
GUERRERO BARROS
pologuer@gmail.com

*Universidad Tecnológica
Equinoccial, Ecuador*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 13, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 10, 2018

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.308](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.308)

RESUMEN / El problema de esta investigación consiste en identificar contenidos de racialidad en el estereotipo de los personajes principales de la película ecuatoriana *A tus espaldas*, a través de la observación de los habitantes de dos sectores del Sur de Quito (La Magdalena y Chillogallo), para conocer si estos factores son o no identificados y reconocidos como prácticas reales. En primera instancia, se propone un marco teórico sobre el estereotipo y el personaje en la cinematografía para una vez conocidos, asociarlos con la segunda parte, que consiste en observar en la audiencia si el contenido de la película transmite en su mensaje, sensaciones, emociones y contenidos de racialidad, a través de su puesta en escena, los diálogos y su narrativa. En la tercera parte se crea una relación entre los conceptos analizados en el grupo de discusión, desde el estudio del protagonista de la película y los personajes principales. Lo importante es conocer si el estereotipo generado, también transmite contenidos de racialización y si es reconocida por un grupo compuesto por habitantes de la zona urbana, representada en la película.

PALABRAS CLAVE / Recepción, estereotipo, racialidad.

ABSTRACT / The problem with this research is to identify racial content in the stereotype of the main characters of the Ecuadorian film *A tus espaldas*, through the observation of the inhabitants of two sectors of the South of Quito (La Magdalena and Chillogallo), to know whether these factors are or are not identified and recognized as real practices. In the first instance, a theoretical framework is proposed on the stereotype and the character in the cinematography for once known, to associate them with the second part, which consists in observing in the audience if the content of the film transmits in its message, sensations, emotions and contents of raciality, through its staging, the dialogues and its narrative. In the third part, a relationship is created between the concepts analyzed in the discussion group, from the study of the protagonist of the film and the main characters. The important thing is to know if the generated stereotype, also transmits racialization contents and if it is recognized by a group composed of inhabitants of the urban area, represented in the film.

KEYWORDS / Reception, stereotype, raciality.



INTRODUCCIÓN

La primera persona que habló sobre la teoría de la recepción o la estética de la recepción habría sido Hans Robert, quien manifestó en una conferencia en el año de 1970 la necesidad de reescribir la historia literaria tomando en cuenta, no solo a la autoría o a la obra en sí misma, sino también a la recepción que da el sentido a los textos. Es así como se abre el camino para una sistematización teórica y metodológica de la recepción. Los estudios de recepción han sido una corriente de análisis de las audiencias, que ha ayudado a entender la construcción de los significados a partir de la recepción de los mensajes a partir de los medios. Desde esta perspectiva se puede considerar al cine como un hecho comunicativo notable y observable en la historia de los medios masivos y como un reflejo de las identidades culturales de América Latina y el mundo.

El cine visto como un discurso cultural moderno es un dispositivo que sintetiza varias expresiones estéticas y artísticas con lenguajes y técnicas. Posee en su interior un complejo sistema de códigos que operan para dar sentido a las narrativas en un contexto determinado. Su significado depende mucho de su finalidad económica, forma tecnológica de producción y de los procesos de codificación y decodificación de la audiencia, mismo que lo construirá con base en varias referencias culturales que le permiten desarrollar distintas formas de entender el mundo. Jesús Martín Barbero (1987) denominó a este hecho como “el escalofrío epistemológico” mismo que fue la pauta para su trabajo sobre la mediación, que se resume en las distintas formas de

entender una misma narrativa a partir de una diversidad de visiones culturales y de percepciones del mundo. Este es uno de los factores teóricos a considerar para el estudio de caso seleccionado, en el que analizamos un significado a partir del rol de los personajes cinematográficos.

La propuesta consistió en estudiar la producción de significados de racialización en el estereotipo cinematográfico del protagonista de la película *A tus espaldas* (2011) del director ecuatoriano Tito Jara, para lo cual partimos de la pregunta central: ¿Existen contenidos de racialización en o hacia los personajes de la película *A tus espaldas* que sean identificados o reconocidos como prácticas reales por los habitantes del sur de Quito?

Para tratar este problema se trazaron los siguientes objetivos: investigar cómo entienden el estereotipo los pobladores seleccionados del sur de Quito, a través de la narrativa del filme *A tus espaldas*; interpretar la forma en que construyen el significado y practican el concepto de racialización, a partir del visionado del filme; y establecer las relaciones que se generaron entre el concepto de racialización y la percepción de la audiencia.

El estereotipo, para Tajfel, es una generalización cuya función es la de simplificar la información percibida, para lograr su adaptación a un contexto determinado, donde probablemente será un estereotipo social en medida que sea compartido por un gran número de personas. El estereotipo nace de hechos culturales que generan tres procesos de carácter cognitivo: 1) segmentación social, 2) oposición simbólica, y 3) atribución de características. Para McMahan y Quin (1997), son imágenes convencionales que comunican prejuicios populares sobre los grupos de gente. Son la forma de categorizar a alguien según su aspecto, su conducta y sus costumbres, y se los utiliza, resaltando los rasgos más característicos del grupo (que bien podría ser el color de piel, biotipo o fenotipo).

El presente estudio establece cómo las audiencias identifican la existencia de diferencias en la estructura social a

partir de la *raza* y reconoce su causalidad en un orden socialmente producido de jerarquías (Poole, 2000). El estereotipo se entiende como una representación falsa de la realidad, producida deliberadamente como función de *economía* entre el individuo y un contexto, con el objeto de simplificar el proceso de comprensión del espectador (Galán, 2006).

El artículo se basa en una investigación previa donde se establece una relación entre la audiencia, el estereotipo y las prácticas de racialización mediante el estudio del protagonista de la película. El estereotipo representa al habitante masculino, joven, del sur de la ciudad de Quito, que manifiesta actitudes, inteligencias, lenguaje y conocimientos que expresan una *particular* forma de ser (dicho esto en forma convencional); y para determinar esas características, fue importante conocer tanto la versión de los creadores de los personajes, como de la audiencia de la película, compuesta por personas residentes en el sur de Quito, con el objeto de determinar cómo el grupo identificó prácticas racializantes en las escenas representadas alrededor del personaje protagonista en la película.

La investigación se realizó aplicando una metodología cualitativa relacionada con los estudios culturales de la recepción en comunicación, por lo que se requirió conocer a los informantes, aproximarse a ellos y establecer un espacio de familiaridad para compartir criterios con naturalidad y lograr la observación participante. El tipo de evidencia que se utilizó para configurar el objeto de investigación corresponde a los cohortes de un estudio etnográfico comunicativo y a la caracterización histórica de dos barrios del sur de Quito (La Magdalena y Chillogallo), donde se conformaron grupos heterogéneos con seis personas de cada barrio, para generar discusión y realizar entrevistas a profundidad luego del visionado de la película, así como la aplicación de una batería perceptual-simbólica. Se realizaron complementariamente entrevistas a profundidad al director del filme y al actor protagonista de la película para conocer sus versiones y experiencias en la construcción del personaje.

RACIALIZACIÓN, CIUDAD Y CONSTRUCCIONES SOCIALES

Anibal Quijano (citado en Bravo Moreno, 2015), resume que Europa impuso un modelo de dominación colonial sobre América (y otros lugares) a través del poder simbólico expresado en una clasificación de grupos de personas en torno a características raciales, donde el color de la piel es el requisito para pertenecer a la parte alta de las jerarquías sociales; mientras menor era el grado de “blancura”, menores eran las posibilidades de integrarse a dicha jerarquía, misma que incide directamente en la estructura social y en la división del trabajo. La raza ha sido históricamente la característica de organización de las estructuras sociales y jerarquías fundadas por estratos elitistas y excluyentes, que se adjudicaron también el derecho de construir los significados de las otras etnias, en un contexto de relaciones de poder desiguales y hegemónicas. Para Bravo Moreno (2015), la racialización es una práctica racista que determina una forma de representación simbólica y de definición del “otro” sometiéndolo mediante un discurso de imágenes que legitiman su explotación. A su vez, Bravo Moreno, reflexiona sobre cómo la racialización está relacionada no solo con el desprecio a quien tiene otro color de piel, sino con los movimientos migratorios y las presiones ejercidas en el contexto laboral de aspecto capitalista; fenómenos que conjugados tienden a desequilibrar las relaciones de poder controladas por un grupo o clase social elitista, mismas que no se reducen al control del poder económico solamente, sino que instituyen sistemas de valores, actitudes y relaciones sociales que determinan las formas de enseñar, aprender y significar en el espacio cultural. La racialización es una herramienta conceptual que convierte a la raza, la etnia y al estrato social, en representaciones visuales y simbólico-culturales, dentro de un contexto particular, en el que se han desarrollado formas de identificación y de identidad. Intencional o no, la racialización nos permite entender a profundidad el con-

cepto del racismo, ya que no es solamente la práctica que se desprende del miedo, desprecio u odio a las personas de distinto biotipo o fenotipo, sino que implica conceptos relativos a la nación, la etnia, la clase, el género y la sexualidad; es decir; es el soporte argumental para las desigualdades de clase, que generan ciertas construcciones sociales. Quito es el escenario (como otras ciudades de Latinoamérica) donde se asentó el centro político y administrativo colonial y pasó a ser una ciudad mestiza con la independencia, donde europeos, criollos y mestizos de la élite, lucharon por el poder político y económico, mientras las clases populares y comunidades indígenas fueron desplazadas de sus territorios y presionadas a salir del centro de la ciudad hacia las laderas de las montañas, o a los extremos de la ciudad, predominantemente hacia el sur. En la primera mitad del siglo XX, la migración aumentó, ya que no solo dependía del ingreso de productos agrícolas desde varias regiones del país a la capital, sino de la movilidad de grupos que se radican en la ciudad convocados por las oportunidades de acceder a otras condiciones de vida. Al respecto menciona Espinosa Apolo (2003) que en Quito, la migración no representó únicamente un enfrentamiento clasista sino un conflicto en la estructura sociocultural, generando nuevas dinámicas de movilidad y lucha de clases al interior de la sociedad urbana, con agudos enfrentamientos entre migrantes y capitalinos. La presencia de indios y mestizos pueblerinos de procedencia rural que accedieron a formas particulares de vida urbana fue inminente, y se propagaron identidades como el cholo, el chagra y el longo, que por un lado eran reivindicativas y por otro eran formas racializantes de segregación. Emergen también identidades como el chulla y las élites autodenominadas “gente decente”. Las clases dominantes y los sectores medios entendieron a la migración como una oposición étnico-cultural y como el avance del “Cholerío” en la ciudad. Para los pobladores de sectores populares, los migrantes representaban inseguridad y competitividad en el mercado del trabajo y al interior de los canales de movilidad. Hasta el siglo XIX

los sectores elitistas cohabitaron en los mismos espacios que ocupó la “plebe”, pero en la primera mitad del siglo XX los sectores dominantes, a través del municipio, reordenaron el espacio aplicando una estrategia de segregación mediante un plan de desarrollo urbano, que estableció las categorías de urbanizaciones de primer orden al norte (residenciales), y al sur urbanizaciones de segunda, barrios medios y barrios obreros o de tercera clase, separados por el centro histórico, cuyo eje simbólico es el cerro de El Panecillo (o Yavirac Ioma), donde se instaló en los años 70 una estatua de 30 metros de altura de una virgen, inspirada en las esculturas religiosas de Legarda pero construida en España. Este monumento está colocado de tal forma, que su frente mira al norte de la ciudad y sus espaldas hacia al sur. Esta colocación determina el nombre de la película *A tus espaldas*.

EL SUR DE QUITO Y SU LENGUAJE

Los trabajos de Aguirre, Carrión y Kingman (2005) visibilizan la formación histórica de una frontera intra-urbana como límite simbólico e ideológico para la separación de clases sociales en la urbe quiteña y la oposición entre norte y sur. A principios del siglo XX empieza la historia de segregación socio espacial de la ciudad de Quito, con el descentramiento de las élites hacia el sector norte en relación con el casco colonial, mientras hacia el sur se proyectó el crecimiento de los barrios obreros, por la proximidad con la zona industrial. El centro histórico permaneció como zona de residencia para las clases medias relacionadas a la administración pública. Los elementos constitutivos de las sociedades mestizas andinas, como los conflictos de clase social y raza, son factores parte de este desplazamiento tanto del sur como del norte de Quito, como principio de homogeneización grupal, ya que esa idea de habitar lugares separados y opuestos permitía garantizar la reproducción de un grupo amenazado por una posible mezcla social (Santi-

llán Cornejo, 2015). Estos hechos nos permiten reflexionar sobre el vínculo entre el orden material y el orden simbólico de la ciudad, compuesto por los intereses económicos, por las escalas de valor y los conflictos culturales. A partir de la década de los 70 ya se observa la polarización entre el norte como espacio de los grupos con mayores recursos y el sur como el de las clases populares. Simbólicamente es preciso abordar la forma de diferenciar el norte del sur, tanto como ubicaciones geográficas así como espacios de expresión cultural. Para Santillán Cornejo (2015), el sur representa un campo de disputa por la valoración del lugar y de las personas, ya que su imagen genera dos sentidos (positivo y negativo). “La valoración positiva está relacionada con símbolos de la convivencia popular, las virtudes morales propias de lo comunitario, la reciprocidad, la solidaridad y la humildad” (p. 246-263). El trabajo de Santillán Cornejo (2015), nos muestra la valoración negativa, que el sur es visto por el norte como un entorno desfavorecido en términos materiales, es decir pobre.

La migración introdujo componentes diversos con la movilidad de grupos humanos, que iban desde agricultores indígenas pobres (indios y longos), quienes desempeñaron en la ciudad labores de servidumbre y oficios precarios, hasta hijos y parientes de terratenientes ricos de provincias de la sierra (chagras), y pocos migrantes de la costa (monos, montubios o pinchaguas). A esto se sumó la presencia de las clases populares (cholos y chullas) de Quito, que luchaban también por ascender en la estructura económica y social, liderada por grupos económicos afincados en el poder desde la colonia, mismo que aplicaba como mecanismo de selección y discriminación el compadrazgo y el racismo. Ese escenario de lucha por la identificación y el reconocimiento de las diversidades culturales, produjo interacciones de adaptación con mixturas de símbolos y lenguajes, generando límites de orden topográfico en sectores determinados de la ciudad. Entre los habitantes de Quito, había una gran mayoría que componía células familiares productivas de carácter artesanal,

que también eran “vistos” como precarios o inferiores por otros grupos sociales. Diferencias como profesión, procedencia, color de piel, o apellido, constituían una estructura de configuración para aceptar o rechazar a las personas en un entorno determinado. Los grupos populares asentados en el sur observaron el desplazamiento de varios vecinos hacia el norte, para “blanquearse” y poder acceder a la “gente decente”, ya que era importante desplazarse a lugares donde no estaba el habitante del barrio popular ni sus prácticas, sino una forma distinta de la vida cotidiana y social, determinada por estéticas occidentalizadas, adoptadas por ecuatorianos retornados del exterior, o extranjeros afincados en el Ecuador.

Estas fueron entre otras, las manifestaciones académicamente interpretadas, que activaron un discurso racial como forma de predominio de un grupo sobre otros, más el ciudadano común entiende que existen diferencias sociales relacionadas con la etnia y la cultura, con el entorno y la topografía de la ciudad; y, con el lenguaje y la actitud. De esta forma es como la audiencia del filme intertextualiza la narrativa cinematográfica, con las características raciales y la identidad del “sureño” y sus prácticas. Puede identificar los discursos mediáticos de la corrupción (caso del notario) y vincularlos con el personaje protagónico, su entorno y sus prácticas. Identifica estereotipos sexistas como el de la *típica colombiana*, arribista, delincuente y sexual, cuyo objetivo es prostituirse para obtener dinero y poder. En otras palabras, la cultura urbana mestiza de Quito, asigna y aplica conceptos racializantes en la vida cotidiana, intertextualizados desde la literatura, el teatro y la narrativa cinematográfica.

QUITO, RESEÑA Y POBLACIÓN

Quito es un espacio social que vive en dos tiempos fragmentados entre el sur y el norte, escenarios que se desconocen y se ignoran, identificados por un centro barroco colonial. Tanto el sur como el norte tienen espacios delimitados fijos, “ya que en el norte existen sures y en el sur existen zonas

culturales económicamente simbolizadas con estéticas del norte” (Aguirre, Carrión y Kingman, 2005, p. 32). Quito, es una ciudad colonial que vive el vértigo de una cosmópolis moderna atravesada por centros comerciales y vitrinas, que conserva costumbres y rituales coloniales, donde se mantiene una dinámica de cambios culturales propios de los tiempos modernos. Aguirre, Carrión y Kingman (2005) nos hablan sobre fronteras móviles donde pueden coexistir sectores profesionales y populares, indígenas, mestizos y blancos, tanto en el sur, como en el norte de Quito. Se observan relaciones y contactos asentados en diferencias culturales y separaciones incorporadas a la cotidianidad, con percepciones espaciales y temporales distintas. Para los habitantes del sur en proceso de ascenso social y económico, vivir en el norte significa un nuevo estatus; pero para otros, el sur tiene lo que no hay en el norte, es decir, convivencia en comunidad, comercio, precios bajos en productos y relaciones solidarias. La arquitectura es otro factor que diferencia; el sur cuenta con edificaciones de tres pisos promedio, mientras que el norte presenta edificios altos y lujosos. Allí se concentra la zona bancaria y la gran mayoría de centros comerciales. Estas fronteras arquitectónicas favorecen al desconocimiento del “otro” e incluso refuerzan el racismo a partir del espacio físico. Se adjetiva al sur como “lo feo”, “lo marginal” y “lo no moderno”, mientras que desde la mirada del sur se define al norte como “lo aniñado” y lo “despreciable”. Esas fronteras están determinadas por la composición social, económica y cultural y por las actividades de sus habitantes, ya que existen barrios con composición mestiza “blanqueda”, mestiza, indígena, costeña y afro. El Panecillo es una angosta cintura que divide al norte del sur; es una pequeña loma que en kichwa tiene el nombre de Yavirac. En este lugar fue colocada la Virgen de Legarda con la mirada hacia el norte de Quito y con la espalda hacia el sur; orientación que motivó críticas y burlas. El trabajo de Santillán Cornejo (2015), manifiesta que el sur fue determinado como el lugar social apropiado para las clases populares y barrios obreros, donde se colocaron los

dispositivos para el abastecimiento de la ciudad, entre ellos: molinos, industrias, zonas de producción agrícola, rastro y el ferrocarril. Según Carrión (1988), entre los años 70 y 80 con el *boom* petrolero se produce una nueva etapa de modernización y se desarrolló un cinturón de barrios periféricos entre ellos, Chillogallo y La Magdalena que se ampliaron hacia el sur a espacios donde se desarrollaba la ganadería, la producción de leche y la producción textil.

LA IDENTIDAD EN EL CINE ECUATORIANO

La cinematografía es una expresión artística de la identidad cultural producto del dominio técnico y de la riqueza mágica, la ficción, o la interpretación de la realidad de un espacio y tiempo compartidos. La identidad debe entenderse como algo que nos hace idénticos o semejantes y que también que nos diferencia, a partir del establecimiento de relaciones simbólicas en un espacio geográfico, generacional, poblacional, de afición, gremial o de militancia. Las identidades se configuran en la cultura a través de símbolos y significados compartidos que hacen semejantes a unos y diferentes a otros, es decir, que identifican entre sí a los que producen, consumen y circulan los mismos símbolos y los significan. Las identidades son reconocidas por imágenes con características similares como la vestimenta, el peinado, los objetos, los comportamientos, forma de hablar, lugares y espacios y el cine es un medio de procesos y promoción de identidades. Néstor García-Canclini (1995), menciona que las identidades nacionales o culturales son rasgos característicos que identifican a los habitantes de un territorio particular. Estos rasgos parten de un conjunto de tradiciones y prácticas culturales, y de sus modos de interacción y construyen el espectáculo narrativo dentro del cine. El cine es un sistema de comunicación y cultura, cuyo papel es posibilitar la re-creación de identidades locales o nacionales para

reconstruir relatos. El cine y la identidad son una coproducción de símbolos de reconocimiento de la audiencia.

La identidad ecuatoriana es uno de los complejos problemas a reflexionar. Un estudio realizado en los años 90 mostraba que el sentido de reconocimiento de los ecuatorianos se construye a partir de imágenes negativas, desvalorizantes y hasta denigrantes. Habla de no estar seguros de lo que somos. “La identidad del ecuatoriano se configura en una suerte de negación de sí mismo” (Silva, 2004, p. 41). Podemos decir que la identidad del ecuatoriano se desdibuja emocionalmente desde un entorno multicultural y multiétnico en conflicto. Hablar de cine es especificar una coherencia y un conjunto de significados. Para construir un cine nacional, se debe tomar como referente el cine nacional de otros, por ejemplo, el cine estadounidense, el cine británico, el alemán o francés, y observar cómo hace uso de las imágenes y sonidos para construir los signos y sus significados. El cine nacional es una estructura con contenidos de carácter nacional que están envueltos en discursos y tradiciones narrativas, en prácticas culturales y el modo de dirigirse a la audiencia es a través de la construcción de subjetividades.

En los años 80 se estrenó *Dos para el camino* (Jaime Cuesta, Alfonso Naranjo, 1981), película pintoresca que puso en pantalla a un reconocido actor de teatro humorístico popular, Ernesto Albán, que encarnaba al clásico chulla quiteño, personaje de la literatura de Jorge Icaza, que se debate en el conflicto de una ciudad racializante y excluyente. El chulla es un arquetipo contradictorio, que quiere a través de prácticas arribistas llegar hasta las élites y su incorruptibilidad le niega la posibilidad que busca para ascender a los estratos altos. Evaristo Corral y Chancleta era el personaje protagónico de la película, que más bien resultó una narrativa costumbrista. *Chacón maravilla* (Camilo Luzuriaga, 1982) es un cortometraje que representó el conflicto de la división de clases en la ciudad de Quito a través de estereotipos de los niños pobre-rico, y que es una pieza clave en la cinematografía ecuatoriana. Los ricos en sus barrios y los pobres en el suyo.

La última década el cine ecuatoriano ha mostrado estereotipos de personajes regionales, preocupaciones culturales y comportamientos propios de localidades, que incluyen modismos y formas de hablar. Paralelamente se han realizado productos desde el margen, con historias indígenas en idioma kichwa, con un impacto visual importante en las comunidades norandinas del Ecuador.

El sur de Quito se convirtió en las últimas décadas en escenario de la producción cinematográfica y se rodaron películas como *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999), *Alegría de una vez* (Mateo Herrera, 2002), *Fuera de juego* (Víctor Arregui, 2002), *A tus espaldas, No robarás* (Viviana Cordero, 2013) y *Feriado* (Diego Araujo, 2014). En estas producciones se advierte la presencia de estereotipos raciales asociando al sur con lo subalterno (Santillán Cornejo y Villegas Zúñiga, 2016). Esta caracterización puesta en escena a través de la cinematografía ecuatoriana, aborda temáticas populares construyendo un estereotipo del sureño y la racialidad representa y reproduce consciente e inconscientemente una clasificación social que determina al sur de Quito, como la zona permanentemente pobre, inculta y desagradable.

LA RECEPCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN ECUADOR

El estudio sobre recepción en Latinoamérica coordinado por Nilda Jacks en el 2011 nos habla de la poca aceptación y recorrido que tienen estas creaciones académicas. Como categoría de estudio, los públicos y su relación con el cine, desde sus contextos históricos, culturales y miradas, han tenido poco espacio de investigación y reflexión académica. En el escenario latinoamericano los estudios de recepción cinematográficos son mínimos, pero trabajos como el de Patricia Torres San Martín (2008) sobre la recepción del cine mexicano y las construcciones de género ha sido el referente para el desarrollo de la presente investigación.

Para Guillermo Orozco (2001), los estudios de recepción en Latinoamérica no solo nos ayudan a entender la interacción que existe entre los sujetos sociales con los medios y las tecnologías, sino también, los procesos políticos, económicos y sobre todo los socioculturales. A partir de este principio, el concepto de recepción nos ayuda a entender los condicionamientos que la audiencia recibe de sus contextos políticos y socioculturales, es decir, nos muestra cómo cambian o varían sus sentidos, emociones y lecturas; y estas lecturas nos ayudan a establecer la producción de significados y la interacción de la audiencia con la realidad frente a una obra cinematográfica. Orozco menciona que en los estudios de recepción existen varios referentes que funcionan como mediadores en la interacción que existe entre las audiencias y los medios. Bajo esta perspectiva teórica encontraremos referentes culturales de raza, etnia, género, clase social, residencia y edad, los cuales sirven como mediadores en el desarrollo de la recepción.

La presente investigación indaga sobre la producción de estereotipos y la práctica racial que el visionado puede proyectar a un grupo de discusión. La selección de este filme para la investigación parte de la intención del director Tito Jara para proponer conceptos como los estereotipos y la racialidad, como parte de una posible identidad ecuatoriana. La producción nacional cinematográfica y sus públicos aumentan cada día y la recepción de los mismos es cada vez más crítica, sin embargo, los públicos han naturalizado ciertos rasgos comunicacionales que transitan desapercibidos. El filme *A tus espaldas*, es una producción que se estrenó el primero de abril de 2011, la cual tuvo una audiencia de 110 mil espectadores a nivel nacional en su primera semana de estreno, siendo así uno de los filmes más representativos de la historia del cine ecuatoriano.

El filme narra la historia de un joven quiteño de familia humilde que reniega su lugar de origen, que es el sur. Para la construcción del personaje, Jara se basó en un compañero de aula, el cual aparentaba ser alguien que realmente no



FIGURA 1.
A tus espaldas (Tito Jara, 2011).

era, alguien que negaba su lugar de procedencia, que había nacido en el sur de Quito y sobre todo, que le gustaba estar a la moda con la ropa, los autos y la tecnología más actual. El mismo mencionó (comunicación personal): “hasta la Virgen nos da las espaldas”, refiriéndose al sur y a los sureños.

El filme trata de la historia de Jorge Chicaiza Cisneros (Gabino Torres), joven que labora en un banco de Quito, y cuya mayor preocupación es esconder su lugar de procedencia y su situación racial mestiza. Jorge, hijo de una migrante y padre alcoholico, se otorga comodidad económica y cambia su nombre por el de Jordi “La Mota” Cisneros. El personaje retrata rasgos identitarios del urbano mestizo de Quito. Usa un lenguaje que lo delata como miembro de una comunidad. Desea y busca a través de prácticas arribistas, dinero, poder y placer, pero pese a su lucha hay características que no puede borrar.

LA PERSPECTIVA CUALITATIVA

Trabajar desde la perspectiva cualitativa permitió obtener información sobre los fenómenos sociales y culturales en profundidad. Esta perspectiva permite la aplicación de técnicas como los grupos de discusión, la observación participante, la entrevista abierta y en profundidad, y la historia de vida, que permiten acercamientos más intensos a las personas y sus manifestaciones culturales y a la comprensión de los fenómenos suscitados en su contexto.

La característica primordial del trabajo cualitativo, es que permite un análisis de la realidad social producida por

interacciones simbólico-psíquicas y por factores contextuales que generan un fenómeno productor de significados, mismos que actúan intersubjetivamente. “Estos significados deben ser entendidos e interpretados en el contexto de una realidad social, completamente diferente de la realidad físico-natural” (Beltrán, 1985, p. 35).

“Las técnicas cualitativas se aplican para comprender la interpretación subjetiva, del lenguaje, los discursos y las emociones que causan las acciones e interacciones de los sujetos con sus grupos” (Berganza Conde y Ruiz San Román, 2005, p. 32). Este tipo de trabajo procura interpretar el significado de las acciones de los sujetos, en relación con los efectos de la comunicación mediática.

El grupo de discusión y su aplicación en los estudios de recepción

Los grupos de discusión se integran como técnica de recolección de información de orden cualitativo en el campo de la investigación social y se ha utilizado para la investigación de las audiencias, y como herramienta de situación de los públicos

El contexto de discusión para el visionado de *A tus espaldas*, estuvo compuesto por dos grupos heterogéneos, de seis personas cada uno; correspondientes a los barrios Chillogallo y La Magdalena, en el sur de Quito, donde la aplicación de la investigación en recepción cinematográfica, está relacionada con elementos identitarios (estereotipos, símbolos y lenguaje racial), de un producto del

cine ecuatoriano. La ficha técnica se realizó con un grupo de discusión de 12 personas, hombres y mujeres de entre 18 a 65 años. Estudiantes de instrucción secundaria, tercer nivel y cuarto nivel. Estado civil soltero, casado, unión libre, divorciado y viudo. Ocupación laboral ama de casa, estudiante, empleado público o privado, comerciante u otro. Biotipo o etnia auto-referencializada, blanco, mestizo, indio, cholo, longo, chulla o chagra. Los lugares donde se realizó el visionado fueron en los barrios La Magdalena y Chillogallo. Además, se elaboró un guion para la dinámica del grupo de discusión, la cual consistió en una primera fase (Visionado, discusión, encuesta), y una segunda fase (Entrevista a profundidad). Las fechas de realización con cada uno de los grupos de discusión fueron el 15 y 22 de abril de 2017.

La entrevista a profundidad y la encuesta aplicada a estudios de comunicación

La entrevista a profundidad ha sido utilizada para la investigación de la comunicación de masas y en el estudio de las audiencias y los medios, donde esta técnica se adscribe en los estudios de recepción y en los hábitos de consumo audiovisual por parte de los sujetos o grupos, como lo es en la telenovela y el cine. En el caso de una producción audiovisual o un filme, el entrevistador estudió previamente las características del mismo, su tiempo de duración, el género, el contenido, el perfil socio demográfico de la audiencia y su formato. El investigador trabaja a partir de sus aptitudes y acercamientos interpersonales para provocar respuestas que contribuyan con el objetivo de la entrevista, y debe tener un previo conocimiento de los sujetos a los cuales se va a dirigir. La entrevista a profundidad dentro de la investigación planteó preguntas abiertas y flexibles que permitieron obtener respuestas no previstas, logrando nuevas alternativas no consideradas por el investigador, que ayudaron a desarrollar nuevas preguntas subjetivas para el grupo de discusión.

Finalmente, la encuesta es una técnica de investigación que en comunicación ayuda a conocer el comportamiento de la audiencia, sus percepciones, preferencias y opiniones. A través de ella, se pueden entender los efectos de los mensajes de modelos de correlación y sus procesos profundos. Debemos considerar que los resultados no solamente exponen un estado de la realidad, sino una tendencia también; y que la interpretación explica procesos profundos de la recepción.

RESULTADOS

El visionado realizado en el barrio La Magdalena mostró una percepción de realidad y cotidianidad relacionada con lo que experimenta el personaje protagónico y los secundarios. En este grupo se establece una relación de semejanza entre Jordi y el personaje del chulla quiteño (mito). La relación se basa en características como el lenguaje oral, el humor, las prácticas arribistas (viveza criolla), y la lúdica de vida cotidiana [FIGURA 1]. Además, el grupo consideró que el estereotipo que representa Jordi en la película, es similar a la realidad del sureño de Quito, expresada a través del lenguaje oral, que incorpora el uso de modismos locales, una determinada forma de dicción y pronunciación, y las entonaciones que en el lenguaje “culto” se evitan ya que son atribuidas al lenguaje del habitante del sur de Quito. Las frases que usa el protagonista tienen una estructura que incorpora quichuismos, gerundios y jerga del entorno mestizo popular, también atribuida al habitante del sur. Otra semejanza encontrada fue la expresada en la interpretación de la vida cotidiana, marcada por una estrategia de supervivencia y resistencia debatida en el campo laboral y social. El grupo consideró que la carga de discriminación racial es explícita en el filme, y que sus prácticas se evidencian en el lenguaje y los diálogos de los personajes.

Entre los elementos simbólicos que se observaron fue la percepción de la Virgen de Legarda como punto divisor cultural y geográfico de Quito, más los integrantes del grupo no estuvieron de acuerdo con dicha representación de la Virgen



FIGURA 2.
A tus espaldas (Tito Jara, 2011).

de El Panecillo. Para el grupo, en forma categórica, la virgen no representa un símbolo de división socioeconómica o cultural de Quito en segmentos norte y sur; para los integrantes del grupo, la imagen tiene una connotación exclusivamente religiosa. En cuanto a la semejanza entre el personaje y las personas reales que han emigrado del sur hacia el norte de la ciudad, los miembros del grupo creen que lo han hecho con gusto para vivir en el sector norte de Quito, y creen que los migrantes han negado el lugar de su procedencia y ocultado sus rasgos histórico y familiares vinculados con el sur [FIGURA 2].

De igual forma, esta audiencia identificó prácticas de arribismo social, presentes en varias de las escenas de la película y en la representación de sus personajes, a las que consideraran como actitudes negativas. Finalmente, el grupo considera que el filme está creado para una audiencia quiteña, mayor de 18 años, que practica un lenguaje racializante, ya que muchos de los componentes discursivos son convergentes con la percepción de su uso. En cuanto a las imágenes de la ciudad mostradas en el filme; permiten reconocer espacios y lugares fáciles de identificar. También reconocen una carga de violencia física y simbólica expresada en los estereotipos de los personajes y en el contenido de las escenas.

En la entrevista realizada al director Tito Jara, menciona que *A tus espaldas* no fue creada como una sátira al habitante del sur de Quito, sino como un personaje cinematográfico. Sin embargo, el personaje vive y sufre un *acomplejamiento* manifestado a través del lenguaje y de sus ademanes, que

logra ser aceptado en la clase media alta y alta del norte de Quito, solo cuando acata y practica las reglas que le son impuestas desde una práctica racista del poder [FIGURA 3].

Jara mencionó que la trama y el personaje fueron creados para ser entendidos por cualquier audiencia local o nacional, lo que considera haber observado en la mayoría de las salas de cine del Ecuador, ya que tuvo mucha aceptación. Lo propio en las salas de cine del sur de Quito (multicines), donde cree que la audiencia se identificó con el estereotipo y el lenguaje de Jordi.

El grupo de discusión realizado en el barrio La Magdalena advirtió en el personaje características negativas como el racismo, el consumismo y la inmoralidad; además este público detectó en Jordi inseguridad sentimental, acomplejamiento y falta de autoestima. La audiencia encontró también virtudes como la generosidad, la responsabilidad y la lealtad con sus compañeros y con el personaje de Greta.

Las relaciones personales del protagonista fueron discutidas por el grupo, siendo la más importante, el afecto desarrollado hacia Greta (colombiana), misma que estaba determinada por la vida cotidiana y por la sexualidad. Sobre los personajes secundarios (compañeros de Jordi), el grupo identificó tres contextos de relación: el espacio laboral, el de la diversión y el sociocultural norte-sur. El grupo determinó que Jordi corresponde al biotipo o etnia del *cholo*, afirmación que realiza el personaje despectivamente de sí mismo [FIGURA 4].

Como resultado de la encuesta dirigida a los habitantes del barrio La Magdalena, los defectos visibilizados con mayor



FIGURAS 3, 4 y 5.
A tus espaldas (Tito Jara, 2011).

intensidad en los personajes fueron en la colombiana: materialismo, egoísmo e inmoralidad. En los compañeros de trabajo: racismo, inmoralidad y consumismo. En el sobrino del banquero: corrupción, machismo e inmoralidad. En general, el grupo de discusión identificó en el personaje protagónico y los secundarios, estereotipos de carácter racializante, inmoral, corrupto y consumista (materialista) [FIGURA 5].

Finalmente, los participantes del grupo de discusión en el barrio La Magdalena creen que Jordi entendía a la Virgen de El Panecillo, como un punto geográfico de división entre el norte y el sur de Quito; y como una estructura física con cierta belleza exterior, por dentro hueca, que representa el olvido o abandono para el sur de Quito, por estar colocada de espaldas hacia el sector mencionado. El grupo concluyó que el filme de Jara habla de tres temas importantes: racismo, arribismo social y corrupción.

En el grupo de discusión elaborado en El Chillogallo, se observó que el personaje de Jordi fue interpretado como una representación real-irreal del quiteño del sur y que la representación de los personajes secundarios está conectada con la cotidianidad quiteña. Este grupo, al contrario del grupo de La Magdalena, no encontró semejanza del protagonista con el mito del chulla quiteño [FIGURA 6].

El grupo habló sobre el estereotipo de Jordi y encontró que el protagonista representa la realidad cotidiana del sureño sobre quien se descarga discriminación racial presente en el lenguaje, los diálogos e incluso en los monólogos de autorreferencia. Los personajes secundarios fueron identificados como racistas por el manejo y contenido del lenguaje. Al igual que el grupo de La Magdalena, la audiencia de Chillogallo no encuentra semejanza entre Jordi y los miembros del grupo. Otro punto importante de semejanza que fue identificado es el lenguaje cotidiano. Sin embargo, para el actor Gabino Torres (Jordi) el lenguaje que utiliza el protagonista no se relaciona exclusivamente con el habitante del sur, sino que lo considera un lenguaje característico del habitante popular de Quito en general, y que esa relación entre Jordi y la ciudad es algo

característico del quiteño. En entrevista, Torres menciona que la Virgen de El Panecillo no representa, a su criterio, un símbolo de división socioeconómica y cultural, sino del catolicismo quiteño, con lo que la audiencia de Chillogallo estuvo de acuerdo.

Jorge Chicaiza Cisneros, al momento de migrar del sur al norte de Quito, cambió su identidad por Jordi “La Mota” Cisneros para encajar en su nuevo escenario sociocultural, lo que el grupo de discusión identificó como negativo, ya que se manifiesta el rechazo al lugar de procedencia, el ocultamiento de sus rasgos ancestrales y la negación de su lenguaje popular, aplicando una estrategia de identidad, para escalar a otro espacio sociocultural. Para Gabino Torres, Jordi es un personaje arribista que usa un lenguaje racializante, representado en las escenas y en los diálogos.

La audiencia de Chillogallo no considera con que la película sea exhibida para todo público, debido a sus contenidos racistas y violentos. Criterio opuesto al de Torres y Jara, quienes mencionaron en sus entrevistas que *A tus espaldas* es una película para cualquier tipo de audiencia.

En la encuesta realizada al grupo de Chillogallo se determinó que el protagonista muestra características como inmoralidad, machismo y racismo, además de ser un sujeto con un alto grado de inseguridad personal, rencoroso y falta de autoestima. La audiencia identificó en Jordi virtudes mínimas de responsabilidad, lealtad y generosidad, especialmente referidas a las escenas con Greta. En relación a las construcciones culturales, roles y estereotipos, el grupo relacionó al personaje con el chulla quiteño, contrario al grupo de La Magdalena, que lo relacionó con el cholo. El grupo de discusión de Chillogallo identificó en la relación entre Jordi y Greta, símbolos como compañía-soledad, afecto-interés y sexualidad. El vínculo con sus compañeros es de carácter laboral, lúdico y de adaptación a otro espacio sociocultural. El personaje de Greta muestra defectos como inmoralidad, interés económico y corrupción.

Tito Jara mencionó que incorporar el estereotipo sexual de Greta en el filme no tuvo la intención de estigmatizar a la mujer colombiana, y que quiso mostrar la realidad de un grupo determinado de migrantes colombianas que encajaba con el guion y los libretos realizados.

Se advierten defectos en cada uno de los personajes secundarios. La audiencia de Chillogallo identificó: egoísmo, racismo e interés económico. En el sobrino del banquero la audiencia encontró: machismo, racismo y corrupción relacionada con el personaje del notario; logrando verosimilitud con la realidad que vivió el Ecuador en el año 2005, y que Jara conectó con la trama del filme. En términos generales, el grupo de discusión de Chillogallo, mencionó que los estereotipos de cada uno de los personajes de la película están determinados por conductas inmorales, interesadas, y con alto grado de racialización [FIGURA 7].

Finalmente, la audiencia de Chillogallo mencionó en las encuestas, entrevistas y en la discusión, que el filme habla de temáticas como la corrupción, el arribismo social y la racialidad.

CONCLUSIONES

La cinematografía ecuatoriana vista como un discurso cultural revela preocupación por los temas de las identidades, expresiones, rasgos y lenguajes característicos de varias regiones, características que han ayudado a la construcción de sentidos sobre la identidad en la audiencia. Los aportes hechos permiten que identifiquemos convergencias, divergencias, encuentros, desencuentros, lenguajes, prácticas, símbolos, subjetividades, intersubjetividades e intertextualizaciones de distintos escenarios identitarios del Ecuador y las formas expresivas de los ecuatorianos, representadas aproximadamente dentro de la realidad cotidiana.

El visionado de *A tus espaldas* permitió analizar el proceso de recodificación elaborado por los grupos de discusión;

y de esta forma visibilizar los estereotipos cinematográficos, relacionados con su semejanza con la realidad y con el habitante del sur de Quito. Esta descripción de la realidad fue elaborada a través de las narraciones y criterios de los grupos y simultáneamente, contrastadas con encuestas realizadas a los habitantes de los barrios seleccionados, para identificar la percepción simbólica de factores importantes, como la segmentación de la ciudad y las prácticas de racialización.

Para los habitantes del barrio La Magdalena, el estereotipo de Jordi guarda alguna relación con el habitante del sur, expresada en el uso del lenguaje y sus hábitos, que han sido cotejados con la referencia del personaje mítico de la ciudad que es *el chulla quiteño*. En el caso del público de Chillogallo, determinamos que el protagonista se asemeja al *sureño*; por el uso del lenguaje y sus manifestaciones gestuales, pero no encuentran semejanza con *el chulla quiteño*, sino con el *cholo*, categoría de análisis de la antropología racial de la ciudad, y que está directamente relacionada, con la migración interna, el mestizaje, el racismo y la economía. El *cholo* es un concepto racial utilizado para designar al mestizo de rasgos indígenas (menos español), de clase media, que alcanzó dicha posición económica a través de la agricultura u otros trabajos no realizados por la clase alta. Estas dos lecturas sobre el estereotipo del protagonista nos demuestran que las audiencias encuentran una relación, entre el comportamiento del personaje y la conducta del habitante del sur de Quito a través de prácticas de racialización, que determinan a las personas en la realidad, a ciertos escenarios y actividades según su “tonalidad” de piel, sus rasgos físicos y sus nombres. Se identificó a través de las diferencias perceptuales, que el sentido y el significado sobre el personaje y su relación con la ciudad, se construyeron de forma distinta, ya que el significado de los símbolos varía en “tonalidades” y no determinan los mismos conceptos de segmentación espacial o de nivel económico. Existe un predominio simbólico que evoca un posicionamiento de la religión, la moral y la ética como factores primordiales, probablemente heredadas de la



FIGURA 6.
A tus espaldas (Tito Jara, 2011).

literatura quiteña de inicios del siglo XX. Para los habitantes de los dos barrios, fue importante encontrar en el cine, estereotipos extraídos de relatos locales y no de narrativas de Hollywood u otros contextos cinematográficos.

Los participantes de los dos barrios identificaron la carga de racismo en la utilización del lenguaje y el comportamiento de los personajes. Jordi es visiblemente el personaje que, por su pasado de pobreza, sus complejos psicológicos y sus rasgos indígena-mestizos, es el encargado en mostrar con claridad el racismo en la trama, y configurada esta percepción, la audiencia aceptó que el racismo se encuentra en el cotidiano convivir de los ecuatorianos, de una forma similar a la manifestada en la película. Por esta razón se identificaron afectivamente con el protagonista, quien no fue víctima del racismo por su procedencia, etnia, prácticas de lenguaje y de vida cotidiana exclusivamente, sino que se identifica una práctica racista subyacente más violenta, que deteriora psicológica, cultural y económicamente la vida de las personas; presas de un discurso ideológico dominante, obligadas a desplazarse y adaptarse a otros contextos de difícil acceso, que demandan de transformaciones radicales y devastadoras en su identidad.

En cuanto a otros estereotipos, Greta la colombiana resultó para la audiencia femenina el conflicto moral y de interés económico, determinado por la práctica y la estética de prostitución orientada a grupos económicos de nivel alto y asociada estrechamente con la realidad de la mujer colombiana migrante al Ecuador “dolarizado”,

donde busca obtener moneda dura para enviarla a su país. Para la audiencia de ambos barrios no fueron ajenas las características de los compañeros de trabajo de Jordi, quienes encajan en estereotipos como el quiteño arribista *aniñado* (plástico), manifestado en un lenguaje muy diferente al del habitante del sur, pero con algunos términos compartidos. Finalmente, el personaje del sobrino del banquero, representa para la mayoría la corrupción asociada a los poderosos grupos económicos financieros del Ecuador y sus posesiones materiales.

En los comentarios de los grupos de discusión de los dos barrios estudiados, fue interesante encontrar referencias a la exhibición de cuatro escenas del programa mexicano *El Chavo del 8* (Roberto Gómez Bolaños, 1971-1980), que se intercalaban con los sucesos que el protagonista vivía en la trama. Para la audiencia este producto y su consumo caracteriza al quiteño de estrato medio y bajo.

Para la audiencia participante, *A tus espaldas* es una propuesta cinematográfica que no está construida para todo público, ya que es una película que será entendida en complejidad solo por el público quiteño, que conoce la realidad y el cotidiano de su gente y de la ciudad, por dos razones: la necesidad de referencias topofílicas, geográficas y culturales; y la construcción de orden moral, que considera violento el uso de lenguajes, símbolos y acciones a los que es sometida la audiencia.

Para la audiencia estudiada, la Virgen de El Panecillo es, a simple vista, una representación simbólica del catolicismo

quiteño, más no un objeto de división entre el norte y el sur o en escenarios socioculturales y económicos distintos. Para el habitante común, Quito es el mismo en cualquier lugar, donde se puede escuchar el mismo lenguaje, y observar las mismas culturas y tradiciones, al menos superficialmente. Lo importante de esta descripción, es que el producto cinematográfico influenció a la audiencia en la búsqueda de un significado contextualizado con la realidad, limitando las posibilidades intertextuales, al fuerte discurso religioso presente en la memoria de los participantes.

Los dispositivos racializantes que se relacionaron con las representaciones del cotidiano sociocultural de Quito

y de sus identidades son: estereotipo, apariencia física y lenguaje; práctica, negación de sí mismo y adaptación a otro escenario; reinterpretación, nueva identidad, nueva situación satisfactoria, nuevo estereotipo. El trayecto *estereotipo – práctica racista – reinterpretación*, coincide con el modelo institucional y transformacional de la cinematografía.

Para la audiencia de La Magdalena y Chillogallo, la película ***A tus espaldas*** es parte de la identidad cinematográfica ecuatoriana, una producción que logró rerecrear en su protagonista y personajes la similitud con el personaje quiteño a través de los diálogos, contextos y prácticas. 🇪🇨



FIGURA 7.
A tus espaldas (Tito Jara, 2011).

Bibliografía

- AGUIRRE, M., Carrión, F. y Kingman, E. (2005). *Quito imaginado*. Bogotá, Colombia: Taurus.
- ANAYA Santos, G. (2008). *La esencia del cine: teoría de las estructuras*. Santiago de Compostela, España: Universidade de Santiago de Compostela.
- ANDER-EGG, E. (1987). *Técnicas de investigación social* (21ª ed.). México: El Ateneo.
- ARDÈVOL, E. y Muntañola, N. (Coords.). (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- BARTHES, R., Boons, M. C., Burgelin, O., Genette, G., Gritti, J., Kristeva, J.,... Todorov, T. (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- BELTRÁN, M. (1991). *La realidad social*. Madrid, España: Tecnos.
- BERGANZA Conde, M. R. y Ruiz San Román, J. A. (Coords.). (2005). *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. Madrid, España: McGraw-Hill.
- BHABHA, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- BORDWELL, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.
- BRAVO Moreno, A. (2015). Educando y aprendiendo desde procesos de racialización. *Gazeta de Antropología*, 31(1). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/34251>
- CARAMÉS Lage, J. L., Escobedo de Tapia, C. y Bueno Alonso, J. L. (1999). *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Oviedo, España: Universidad de Oviedo.
- CARRIÓN, F. (2001). *La ciudad construida. Urbanismo en América Latina*. Quito, Ecuador: FLACSO.
- CATALÀ, J. M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- DOANE, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- DYER, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- ESPINOSA Apolo, M. (2003). *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito: primera mitad del siglo XX*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10644/224>
- GARCÍA-CANCLINI, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- GARCÍA Gual, C. (2011). *Mitos, Viajes, Héroes*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

- GARIBOTTO, A. (2015). *Crisis y reemergencia: El siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980-2001)*. West Lafayette, EE.UU.: Purdue University Press.
- GIROUX, H. A. (2003). *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del filme*. Barcelona, España: Paidós.
- HALL, S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, (9), 210-236. Recuperado de [http:// http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/8162](http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/8162)
- HIGSON, A. (2014). El concepto de cine nacional. *Criterios*, (58), 978-993.
- JACKS, N. (Coord.). (2011). *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*. Quito, Ecuador: CIESPAL.
- MARTÍN Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- MCMAHON, B. y Quin, R. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid, España: Editorial De la Torre.
- OROZCO, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- POOLE, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima, Perú: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- SANTILLÁN Cornejo, A. (2015). Imaginarios urbanos y segregación socioespacial. Un estudio de caso sobre Quito. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, 8(16), 246-263. doi: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-16.iuss>
- SANTILLÁN Cornejo, A. y Villegas Zúñiga, M. (2016). Imágenes para repensar las urbes latinoamericanas. Reflexiones a propósito de las postales sobre Quito. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, (130), 107-126. Recuperado de <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2569>
- SILVA, E. (2004). *Identidad nacional y poder*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- TORRES San Martín, P. (2008). La recepción del cine mexicano y las construcciones de género. ¿Formación de una audiencia nacional? *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 3(27), 58-103. Recuperado de: <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/960>
- TRUJILLO, L. (2009). *Monografía de Chillogallo*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador.

Filmografía

- JARA, T. (Director) & Aguirre Andrade, R. (Productor). (2011). *A tus espaldas*. Ecuador: Abre Comunicación, Urbano Films.

ROBERTO CARLOS ROSERO ORTEGA (Ecuador) es Magister en Investigación en Comunicación: Estudios de recepción mediática por la Universidad Andina Simón Bolívar. Docente en la Universidad Politécnica Salesiana (Carrera de Comunicación). Entre sus áreas de interés están: Comunicación y medios, cultura y artes visuales.

MARCO POLO GUERREO BARROS (Ecuador) es Magister en Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar. Docente en la Universidad Tecnológica Equinoccial en la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades (Carrera de Diseño Gráfico). Entre sus áreas de interés están: Comunicación, cultura y visualidades.

El reverso de la fotografía en *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

VANIA BARRAZA

vbarraza@memphis.edu

University of Memphis,
Estados Unidos

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 12, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
julio 20, 2018

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.309](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.309)

RESUMEN / Desde *La batalla de Chile* (1975-1979) a *Salvador Allende* (2004), Patricio Guzmán ha trabajado, de manera insistente y tenaz sobre la memoria histórica y los efectos del régimen dictatorial (1973-1990) en la sociedad chilena. En *El botón de nácar* (2015), el documental retoma este *leit motiv* que ha dominado su obra a fin de proveer una nueva reflexión sobre la pérdida, los horrores del pasado y la percepción del paso del tiempo. El documental conecta el genocidio de los pueblos australes (selknam, kaweskar, haush, aonikenk, yagán), ocurrido entre 1880 y 1910, con la represión ejercida por el gobierno militar chileno. Guzmán ofrece una sugerente mirada sobre los documentos etnovisuales de fines del siglo XIX y el XX y la fotografía de denuncia política. Este ensayo examina la representación de los archivos etnográficos sobre los fueguinos, en *El botón de nácar*, como la mirada fantasmática de una otredad que interpela el presente. Para esto, Guzmán dispone un palimpsesto visual en el que se superponen el testimonio fotográfico, el exterminio indígena y las imágenes de prisioneros políticos y detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet, a fin de inscribir la visión de los vencidos “intolerable” en la historiografía visual chilena.

PALABRAS CLAVE / Archivo etnográfico, comunidades indígenas fueguinas, Patagonia, Patricio Guzmán, posdictadura chilena, desaparecidos.

ABSTRACT / Starting with his documentary *The Battle of Chile* (1975-1979) up to *Salvador Allende* (2004), Patricio Guzmán has worked consistently on subjects related to historical memory and the effects of the military government (1973-1990) on Chilean society. In *The Pearl Button* (2015), this filmmaker readdresses the leit-motiv prevailing in his film production, providing a new perspective on the totalitarian regime and the perception of time. *The Pearl Button* connects the genocide of Tierra del Fuego communities –selknam, kaweskar, haush, aonikenk, yagán– (1880-1910) with the repression of the Chilean military dictatorship. Guzmán presents an intriguing view regarding ethno-visual documents (19th-20th Centuries), and the photography of political denouncement. This article examines the photo archive of the natives in *The Pearl Button*, as comprising a ghostly gaze, questioning the present. Guzmán organizes a visual palimpsest layering photography, indigenous extermination, and the pictures of political prisoners and desaparecidos, during Pinochet’s dictatorship. As a result, the documentary reinstates the “unbearable” vision of the vanquished (“The Broken Spears”) within Chilean visual historiography.

KEYWORDS / Ethnographic archive, Fuegians indigenous communities, Patagonia, Patricio Guzmán, Chilean postdictatorship, political disappeared.



FIGURA 1. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:00

● Qué es la historia sino una sucesión de derrotas? En *El botón de nácar* (2015), el documentalista chileno, Patricio Guzmán, retoma el *leit motiv* que ha dominado su obra cinematográfica a fin de proveer una nueva reflexión sobre la pérdida, los horrores del pasado y la percepción del paso del tiempo. Desde *La batalla de Chile* (1975-1979) a *Salvador Allende* (2004), Guzmán ha trabajado, de manera consistente y tenaz sobre la memoria histórica y los efectos del régimen dictatorial (1973-1990) en la sociedad chilena.

A partir de *Nostalgia de la luz* (2010), el documentalista amplía su registro sobre el peso del pasado traumático en el Chile postpinochet, para elaborar una poética que se pregunta por el gesto de registrar una temporalidad. En *El botón de nácar* —la segunda parte de una trilogía a completar con un trabajo sobre la cordillera de los Andes— la figura del agua sirve como recurso lírico que conecta el genocidio de los pueblos australes (selknam, kaweskar, haush/mánekenk, aonikenk, yagán), ocurrido entre 1880 y 1910, con la represión ejercida por el gobierno militar que derrocara al presidente Salvador Allende.

Guzmán se interesó por la colonización de la Patagonia a partir de la serie *Los nómadas del mar* (1996), de la fotógrafa Paz Errázuriz, cuyo trabajo sobre los

Este artículo fue desarrollado gracias al apoyo de la beca Catherine and Charles Freeburg Fellows Program, del instituto Marcus W. Orr Center for the Humanities (MOCH) de la Universidad de Memphis, en 2018.

últimos miembros de la etnia kaweskar (alacalufe) dialoga, a su vez, con los documentos visuales realizados a fines del siglo XIX por exploradores europeos en Tierra del Fuego. Son imágenes que dan cuenta del reverso y el anverso que origina la nación moderna.

El botón de nácar se organiza en torno a un palimpsesto visual en el que se superponen el testimonio fotográfico y el registro documental, a fin de inscribir la visión de los vencidos en el discurso de la historia chilena. La yuxtaposición entre ambos medios resulta no solo una revisión del campo representación, sino en un cuestionamiento sobre lo representable de una otredad que solo es asequible a través de su condición espectral. En este sentido, si el documento antropológico o expedicionario (de sacerdotes y aventureros de entresiglos) denota la posición silenciosa de los vencedores frente a las tierras y pueblos conquistados de la Patagonia, la película de Guzmán resignifica dicho mutismo por ser imágenes que enmudecen a sus observadores.

El objetivo de este ensayo es examinar el modo en que la fotografía en ***El botón de nácar*** inscribe tanto la figura de las comunidades desaparecidas, como la de los desaparecidos de la dictadura chilena en el discurso histórico nacional. La primera parte del artículo estudia las estrategias visuales que instalan una mirada hacia una otredad ya extinguida. A continuación, se discute el alcance del dispositivo fotográfico como testigo del horror y, por último, se interpreta el valor metonímico de la imagen *post mortem* de una desaparecida de la dictadura chilena.

En el documental, la serie de retratos indígenas se divide en tres ejes temáticos. El primer conjunto de imágenes presenta a los fueguinos en posiciones de superioridad con respecto al campo de la visión. El segundo grupo rescata instantáneas recogidas en el ceremonial selknam del hain. En ambas instancias prevalece aquello que Roland Barthes (1990) describe como el carácter fantasmático de la fotografía, espectralidad que se ve reforzada por tratarse de documentos etnográficos (mudos) de principios del siglo XX. En tercer lugar, el filme

recoge la persecución y el exterminio indígena, al punto de problematizar, en términos de Jacques Rancière (2010), la representación de lo intolerable. A partir de esto, se examina el montaje de la imagen irrepresentable durante la represión chilena.

LA MEMORIA, EL LUGAR DEL OTRO Y EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

La obra de Patricio Guzmán funciona como un eje fundamental en contra de la amnesia “para recordar y restituir a la historia de Chile un periodo crucial y único, borrado, escamoteado a varias generaciones” (Ruffinelli, 2008, p. 11). Su cine antiamnésico (Dittus, 2014) gravita en torno a la dicotomía memoria y olvido, de aquella “gente que vive en el recuerdo y gente que quiere olvidar para vivir” (Ricciarelli, 2011, p. 54).

Irene Depetris Chauvin (2017) nota que si ***La batalla de Chile*** apela a un registro expositivo para transmitir la épica de un proceso histórico en desarrollo, la trilogía de la posdictadura (***Chile, la memoria obstinada*** [1997], ***El caso Pinochet*** [2001] y ***Salvador Allende***) explora el legado del régimen “operando un ‘giro subjetivo’ en la práctica documental, ensayando un discurso de memoria que se cruza y se valida con la experiencia personal del propio director” (2016, p. 172)¹. A partir de ***Nostalgia de la luz***, advierte la autora, “el documental de Guzmán propone una ‘espacialización de la memoria’, una relocalización de su campo de acción, y un rodeo metafórico que potencia el alcance de ese discurso al hacer posible una ampliación de la comunidad afectada por la pérdida” (p. 172). En ***El botón de nácar***, dicha

¹El cine de posdictadura de Guzmán también ha sido estudiado como ejercicio de la memoria en relación con la emotividad (Epps, 2016), la representación de la violencia (Peris Blanes, 2009), la imagen de la ruina del consenso neoliberal (Rodríguez, 2013), una melancolización de lo político (Mc Namara y Taccetta, 2015) o una reflexión sobre el tiempo (Martin-Jones, 2013; Cangi, 2011; Zarini, 2017).

“cartografía afectiva” (p. 175) se desplaza hacia los pueblos vinculados al mar.

Patrick Blaine (2015) plantea que el documentalista chileno desarrolla una compleja representación de la ausencia a través de “objetos encontrados, el arte, las canciones, los edificios, y varios otros anclajes en una especie de ‘método de loci’ para lograr la recuperación de memorias perdidas y forjar memorias nuevas” (p. 206). De modo que, en *El botón de nácar*, Guzmán ingresa al archivo fotográfico con un hilo conductor (un hilo de Ariadna en un laberinto de imágenes etnográficas) que busca significar y organizar tanto la iconografía como el lugar del otro en la historiografía nacional.

En el retrato de los pueblos indígenas, el director intersecta el lente del dispositivo fotográfico –captor de una otredad muda, abatida, aniquilada– con el lente de la cámara cinematográfica. Se produce, entonces, un cruce de miradas entre sujetos fotografiados y la mirada colonizadora, la interpretación del documentalista respecto a tal desigualdad de poder y la revisión del pasado de parte de los espectadores del filme.

La imagen que inicia la primera serie visual sobre los fueguinos corresponde a un grupo de niñas yagán (yámana) [FIGURA 1] retratadas durante la Expedición francesa a la región del Cabo de Hornos (1882-1883). La misión científica, dirigida por el capitán Ferdinand Martial a bordo del barco *La Romanche*, realizó diversos estudios botánicos, zoológicos, geográficos y antropológicos en la zona, como proyecto de investigación del programa Año Polar Internacional².

²Medio siglo antes, en 1839, el capitán inglés Robert FitzRoy había publicado un informe de sus exploraciones (1826-1830 y 1831-1836) por fiordos y canales australes en *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's Ships Adventure and Beagle*. Su expedición es conocida porque en ella participó el científico Charles Darwin y por haber secuestrado a cuatro fueguinos (dos hombres jóvenes, un adolescente y una niña). Los indígenas fueron llamados York Minster, Boat Memory, Jemmy Button y Fuegia Basket y resultados “trasladados a Inglaterra con el fin de ser instruidos en los valores cristianos, el idioma inglés y las costumbres occidentales, y servir de intérpretes e intermediarios en futuras expediciones” (Penhos, 2013, p. 22). El yagán (yámana) Jemmy Button (c. 1815-1864), quien recibió un botón de nácar por unirse al viaje, regresó a la Patagonia, en 1833. Su anécdota, que inspira el documental de Guzmán, ha sido recogida en relatos históricos y literarios.

En la fotografía de Jean-Louis Doze y Edmond-Joseph-Augustin Payen³, las nueve muchachas se encuentran dispuestas en una composición piramidal, encabezadas por la joven Kamanakar Kipa. La lámina se caracteriza por estar encuadrada en un ángulo de contrapicado, lo cual sitúa a las indígenas en un eje ubicado a mayor altura con respecto al objetivo de la cámara. A continuación, Guzmán escruta el cuadro en pequeñas tomas que recogen las miradas serenas, curiosas e intrigadas de algunas de ellas. El eje de sus ojos, proyecta una superioridad espacial que procura significar una nueva perspectiva hacia el otro para los espectadores del documental.

Esta presentación de los sujetos distribuidos en posición de superioridad se reproduce en la colección de mujeres selknam (ona) [FIGURA 2]. La primera registra un grupo de siete indígenas de distintas edades (y un bebé), retratadas hacia 1920 por el sacerdote y antropólogo alemán, Martín Gusinde⁴. La siguiente impresión [FIGURA 3], del misionero italiano Alberto María de Agostini, recorta una pareja de muchachas selknam (ona) alrededor de 1915⁵. La serie, que finaliza con dos rostros masculinos (fotografiados por Cándido Veiga [FIGURA 4] y Martín Gusinde [FIGURA 5], respectivamente), también exhibe semblanzas de individuos enfocados desde un punto de vista inferior al campo visual. Esta selección de imágenes localiza el lugar de los indígenas –ausentes del proyecto de la

³El lugar, la fecha y la autoría de las fotografías comentadas en este artículo se encuentran catalogadas en el libro de Margarita Alvarado, Carolina Odone y Pedro Mege (2008), *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*.

⁴Martín Gusinde (1886-1969) realizó cuatro expediciones a tierra del fuego (1918, 1919, 1921-1922 y 1922-1924), patrocinadas por el ministerio de Instrucción Pública de Chile, para llevar a cabo la investigación metódica de tres tribus fueguinas. Los resultados de su trabajo se pueden encontrar en dos obras mayores: *Fueguinos: Hombres primitivos en la Tierra del Fuego* y *Los indios de Tierra del Fuego*.

⁵Alberto María de Agostini (1883-1960) se trasladó al convento salesiano de Punta Arenas, en 1910. A partir de entonces, y a lo largo de 48 años, realizó una sistemática investigación sobre la geografía y los grupos étnicos de la zona. Entre sus publicaciones se destacan: *30 años en Tierra del Fuego, Guía turística de Magallanes y canales fueguinos, Mis viajes a la Tierra del Fuego, Paisajes Magallánicos: Itinerarios turísticos*. Además, dirigió dos reconocidas piezas documentales: *Tierras Magallánicas* y *Tierra del Fuego*.

nación— no solo en el espacio de la representación fotográfica, sino más bien instala al vencido en el discurso histórico del Estado moderno.

LA IMAGEN ESPECTRAL EN LAS IMÁGENES DE LOS DESAPARECIDOS PUEBLOS SUREÑOS

Del primer conjunto de imágenes etnográficas seleccionadas por Guzmán, el retrato del yagán (yámana) [FIGURA 5] que cierra la serie se destaca porque el individuo luce su cara pintada en señal de duelo. De igual modo, uno de los rostros masculinos que da inicio a la segunda serie —las imágenes del ceremonial del hain— también consiste en el retrato de un doliente [FIGURA 6], de manera que, en *El botón de nácar*, el signo de la muerte se halla latente en el lenguaje no verbal de aquellos individuos fotografiados. Así, en el documental del realizador chileno, las comunidades australes —dignas, serenas, impasibles— regresan como espectros de luz, ánimas luminosas, con el propósito de pedir cuentas a la historia que las hizo desaparecer.

En su reconocido ensayo, *La cámara lúcida*, Roland Barthes (1990) denomina *Spectrum* a quien resulta fotografiado “porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con "espectáculo" y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (p. 39). En esta línea de reflexión, Eduardo Cadava (1997) recoge la teoría de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer para concluir que en su capacidad de evocar lo que ya no está, la fotografía forma parte del más allá del sujeto fotografiado: “Es precisamente en la muerte en lo que se revela el poder de la fotografía y se revela en la medida que continúa evocando lo que ya no puede existir” (p. 13)⁶. Por tal motivo, todo registro fotográfico resulta ser un indicio de lo fatal tanto en el observador, como en lo observado.

Los documentos visuales sobre los pueblos de la Patagonia —científicos, etnográficos, colonizadores— concitan no solo una reflexión sobre el espacio de la otredad, asignado al nativo, sino más bien a su inminente exterminio a manos de colonos, estancieros y aventureros europeos. En este sentido, es preciso tener en cuenta que las valiosas fuentes visuales e información antropológica tanto del misionero salesiano, de Agostini, como del sacerdote Gusinde, cuyos registros son obtenidos hacia 1920, en la práctica surgen como informes tardíos que denuncian el genocidio austral, ocurrido un par de décadas antes; esto es, entre 1880 y 1910.

Por lo tanto, la mayoría de estos reportes etnográficos constituyen tardías anotaciones históricas, conseguidas cuando solo quedan pequeños reductos de grupos selknam (ona), yagán (yámana), kaweskar (alacalufe) y aonikenk (tehuelche) en la región⁷. Es decir, quienes posan para estas fotografías conforman, en aquel momento, los últimos testimonios vivientes de lo que habían sido los pueblos del sur, lo cual refuerza la condición fantasmagórica de estos individuos.

Cabe tener en cuenta que la figura del fantasma describe una entidad atrapada en el intersticio de dos tiempos/espacios. Encarna el reclamo por una deuda impaga, producto de una falta de inscripción en la tradición simbólica (el rito funerario adecuado) (Žižek, 2006, p. 48). Por lo tanto, en el documental, los grupos australes se revelan como entidades espectrales mediante tres vías de representación: I) a través del soporte fotográfico, II) en su calidad de pueblos agonizantes al momento de ser retratados y III) por la falta de reconocimiento sobre su exterminio, como parte de la historia nacional. La sociedad chilena se encuentra en deuda con la memoria de las comunidades del agua.

El genocidio indígena a manos del Estado republicano es un evento de escasa difusión dentro de la historiografía nacional. Comprende aquellos sacrificios habidos en pos de una modernización y el progreso.

⁶ “[I]t is precisely in death that the power of the photograph is revealed, and revealed to the very extent that it continues to evoke what can no longer be there” (Cadava, 1997, p. 13).

⁷ Se calcula que para la segunda década del siglo XX, los haush (mánekenk) se encontraban ya extintos.

FIGURA 2. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:17



FIGURA 3. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:20





FIGURA 4. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:24



FIGURA 5. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:30



FIGURA 6. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:31:37

FIGURAS 7. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:34:09



FIGURAS 8. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:32:01



Por esto, la masacre funge al servicio de la expansión de la nación chilena y la restitución de su memoria busca inscribir al otro, al desaparecido, dentro del discurso hegemónico de la patria. Es así que los retratos seleccionados en *El botón de nácar* portan un carácter espectral tanto por surgir del archivo fotográfico, como por el reclamo que simbolizan.

“La fotografía solo puede significar (...) adoptando una máscara” (Barthes, 1990, p. 76), significación que se pone de manifiesto, en las imágenes de cuerpos pintados de la ceremonia selknam (ona) del hain, captadas por el estanciero Esteban Lucas Bridges [FIGURA 7]⁸, en 1914, y por Martín Gusinde en 1923 [FIGURAS 8 y 9].

⁸Bridges (1874-1949) –hijo del misionero inglés, Thomas Bridges– nació en Ushuaia, Argentina, aprendió el idioma de los nativos, recopiló valiosa información sobre los selknam y participó de importantes costumbres indígenas, como el ceremonial secreto del hain.

El antropólogo Gusinde, conocido entre los lugareños como “el cazador de sombras” (mankácen), logró persuadir a los miembros de la comunidad para celebrar este complejo ritual de iniciación de los jóvenes indígenas (klóketen), al ofrecer 360 ovejas como alimento de los participantes. En su relato, el sacerdote alemán reconoce haber sido testigo de una antigua práctica en proceso de extinción:

A mediados de 1923 dirigió Tenenésck por última vez en el Lago Fagnano las ceremonias reservadas a los hombres; al cabo de medio año después desapareció de este mundo y con él esta primitiva costumbre, pues los jóvenes supervivientes ya no dominan el complicado ceremonial. *Mi primera asistencia a los “Klóketen” era, a su vez, la última celebración de las mismas para toda la tribu Selk’nam.* Algo parecido ocurrió entre los Yámanas. Solo el viejo Masémekens sabía todavía dirigir el complicado ceremonial de las Kina (ceremonias reservadas a los hombres) y las Yamalaseinoia (escuela de hechiceros); *desde que murió, no se han podido celebrar más estas ceremonias* (1951, p. 167. Énfasis agregado).



FIGURAS 9. *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015). 0:33:37

El tono melancólico del etnógrafo con respecto a la caducidad del rito se explica porque Gusinde fue el único investigador especializado que pudo documentar la consagración del hain, antes de su desaparición⁹.

Sus conmovedoras fotografías sobrecogen no solo por la belleza de las imágenes, la elaborada estética de los diseños corporales o la entrega de los shoort (los “espíritus del hain”) [FIGURAS 10, 11 y 12] –tensos, misteriosos, descalzos sobre la nieve– ante el ojo impertérito de la máquina fotográfica, sino porque se trata de un archivo que evidencia el último suspiro de un pueblo agonizante. En el hain de 1923, captado por Gusinde, los shoort eran sombras luminosas, estelas fantasmales, sentenciadas a morir.

Guzmán dice que hasta hoy, no se sabe, con certeza, el significado de estos dibujos sagrados, en los cuerpos de los espíritus de la ceremonia, lo cual revela las limitaciones interpretativas que presenta el archivo visual sobre las etnias australes. Como en la icónica fotografía [FIGURA 13] del explorador Charles W. Furlong (1874–1967), es imposible distinguir, en el tiempo, las huellas de las gentes que caminaban sobre el mar.

David McDougall (1997) puntualiza que, desde sus inicios, el material fotográfico y filmico de diversos pueblos extranjeros representó un verdadero desafío para el estudio antropológico: “Parecían mostrarlo todo, y sin embargo, tal como el cuerpo físico, *permanecían mudos*” (p. 277. Énfasis agregado)¹⁰. En este tenor, el investigador plantea que:

La historia de la antropología visual sugiere que la mayoría de los antropólogos nunca han sabido muy bien qué hacer con lo visual. Vastos archivos de grabaciones siguen sin uso y sin

⁹Si bien Anne Chapman (2002), basada en Federico Echauline, precisa que la última ceremonia hain se realizó en 1933 (p. 279), no es menos cierto que la población austral disminuyó, en forma acelerada, a partir del arribo del hombre blanco a la Patagonia. Si los selknam eran unos 3 500 ó 4 000 habitantes, hacia 1880, de estos quedaban menos de cien, alrededor de 1930. La etnóloga franco-estadounidense trabajó con los diez últimos restantes a partir de 1966 (p. 158).

¹⁰“They appeared to show everything, and yet, like the physical body, *remained annoyingly mute*” (McDougall, 1997, p. 227. Énfasis agregado).

ser vistos. Analistas de otras disciplinas profesan ignorancia y alarma cuando se trata de analizar la estructura de una película etnográfica. Para la antropología, lo visual a menudo aparece poco comunicativo y, de alguna forma, insaciable. Al igual que en un zapato chino, nunca se llega a decir mucho, pero siempre hay algo más que decir al respecto. Las palabras, por otro lado, tienen poco menos para decir, una vez que se han escrito (p. 283)¹¹.

De tal suerte, la fotografía antropológica parece hablar más del observador que del sujeto observado y, sin duda, de los vencedores, más de que los vencidos¹².

En el marco de una reflexión sobre las políticas del conocimiento, John Tagg (1988) discute que las fotografías revelan, principalmente, las prácticas e instituciones a través de las cuales adquieren un significado y ejercen un efecto (p. 4). Así, frente a las buenas intenciones de los misioneros o excursionistas extranjeros por rescatar los últimos instantes de los pueblos australes, el estudio de Tagg permite notar que la fotografía antropológica sobre los fueguinos revela cómo estos habitantes del fin del mundo terminaron siendo “sometidos a una mirada examinadora, forzados a emitir signos, aunque al margen del dominio del significado, estos grupos se representaban, y se pretendían, como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos” (p. 11)¹³.

Por esto, a propósito de la iconografía de principios del siglo XX que procura censar la población indígena, Marta

¹¹“[T]he history of visual anthropology suggests that most anthropologists have never known quite what to do with the visual. Vast archives of record footage remain unseen and unused. Sophisticated analysts of other societies profess ignorance and alarm when it comes to analysing the structure of an ethnographic film. To anthropology the visual often seems uncommunicative and yet somehow insatiable. Like the tar-baby, it never says anything, but there is always something more to be said about it. Words, on the other hand, have little more to say once you have written them” (McDougall, 1997, p. 283).

¹²Con respecto de la exotización de una otredad en la filmación etnográfica, ver Piault (2002).

¹³“Subjected to a scrutinising gaze, forced to emit signs, yet cut off from command of meaning, such groups were represented as, and wishfully rendered; incapable of speaking, acting or organising for themselves” (Tagg, 1988, p. 11).

Penhos (2013) le atribuye “una agencia, un papel activo y decisivo en el proceso de incorporación de ciertos territorios que habían quedado fuera del dominio efectivo del imperio español primero y de los Estados nacionales después, a partir de mediados del siglo XIX” (p. 21). A fin de cuentas, los reportajes antropológicos sobre la región de Magallanes, gestionados como parte de misiones ministeriales (Gusinde) o dentro de una labor religiosa (de Agostini), se encuentra en juego la diseminación del Estado soberano que supone la catalogación, el apropiamiento y la purgación de los elementos ajenos al proyecto modernizador y civilizatorio de la Nación.

Elizabeth Edward (2011) explica que esta línea de revisionismo crítico, en las ciencias sociales, la cual cuestiona una objetivación, fragmentación y construcción –racial, de clase, de género– de una otredad, ha predominado en la reflexión antropológica contemporánea. Sin embargo, la autora sostiene que, a fines del siglo XX, surgieron lecturas más complejas sobre las relaciones de poder y dinámicas fotográficas en encuentros multiculturales:

Las fotografías ya no solo fueron instrumentos de vigilancia, disciplina y control político, sino sitios de historias, intenciones e inscripciones cruzadas y en disputa. Incluso la producción más clara de imagen opresiva, la fotografía antropométrica, reveló puntos de fractura y resistencia, que obraron para restituir la humanidad del sujeto (p. 176)¹⁴.

En este contexto, al examinar el archivo del ceremonial hain –a través de esas tensiones a las que alude Edward– se advierte que la disposición de imágenes, aparentemente mudas de los selknam (ona), enmudecen al observador consciente del trágico destino de este pueblo.

¹⁴“Photographs were not merely the overt instruments of surveillance, discipline, and political control but sites of intersecting and contested histories, intentions, and inscriptions. Even the production of the most overtly oppressive of images, anthropometric photographs, revealed points of fracture and resistance, which worked to restore the humanity of the subject” (Edward, 2011, p. 176).



FIGURAS 10, 11 y 12.
El botón de nácar (Patricio Guzmán, 2015).
0:33:30, 0:33:50, 0:34:05

FIGURA 13. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:14:39



Con todo, a pesar del misterio que supone la ornamentación corporal de los indígenas, Guzmán propone una lectura poético-visual de estos signos y caracteres. Los fueguinos poseían amplios conocimientos sobre la configuración del universo. “Después de la muerte creían que podían transformarse en estrellas”, comenta el documentalista, mientras la pantalla fusiona el retrato de un grupo de klóketen [FIGURA 14], con amplios registros telescópicos del cosmos [FIGURA 15]. Selknam (ona) y haush (mánckenk) distinguían sus linajes y familias según una división de “cielos” (Chapman, 2002, p. 148)¹⁵, lo cual indica una estrecha relación entre estos pueblos patagónicos y el infinito. Por consiguiente, *El botón de nácar* sugiere realizar una interpretación astronómica de los decorados

¹⁵“Toda persona estaba asociada a un “cielo” y esta filiación derivaba del territorio, *haruwen*, la “tierra” donde había nacido y/o tenía su residencia” (Chapman, 2002, p. 148. Énfasis en el original).

selknam (ona), al postular que los decorados en los cuerpos de las mudas fotografías constituyen una representación del cosmos.

Guzmán acentúa un grado de incomunicación del otro/del pasado, al integrar el sonido de un canto chamánico selknam (ona), en la exhibición de imágenes del hain. El mutismo de la otredad gatilla la mudez en los espectadores contemporáneos (como imposibilidad de comprender al otro y ante el horror “enmudecedor” de su desaparición), de modo que los espíritus selknam (ona), atrapados en el tiempo, viajan al presente como escritos de luz que cruzan tiempo y espacio, para pedir cuentas a quienes los miran desde la tardo-modernidad¹⁶.

¹⁶En este sentido, las fotografías de *El botón de nácar* dialogan con la reflexión de Guzmán, en *Nostalgia de la luz*, sobre la percepción de las estrellas y la búsqueda de los detenidos desaparecidos, en el desierto de Atacama. Ambos documentales entrelazan trayectorias de elementos del pasado que surcan el presente.

Por tal motivo, para los propósitos de este ensayo, resulta significativo no tanto analizar las políticas de la mirada (colonial, soberana), una historicidad fotográfica o escudriñar sobre el carácter (in)audible de la lengua indígena, sino más bien observar el silencio que surge de la tensión entre sujetos fotografiados y los espectadores de filme.

LA IMAGEN INTOLERABLE Y LO INDECIBLE DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Un tercer conjunto de imágenes de archivo presenta el eclipse de los pueblos australes, desencadenado a partir de 1883. En la selección aparecen individuos enfermos, sucios y hambrientos y, entre rostros desesperanzados y afligidos, se muestran fragmentos del documental del misionero de Agostini, *Tierras magallánicas* (1933). A continuación, *El botón de nácar* inserta escenas de indígenas en reservas católicas, integrados por la civilización [FIGURAS 16 y 17]. Con su característica voz en *off*, el director explica cómo se produjo la rápida extinción de los pueblos australes, a partir de la llegada de colonizadores, la policía, las fuerzas militares y los misioneros a la región: “El gobierno chileno, que sostenía a los colonos, declaró que los nativos eran corruptos, ladrones de ovejas y bárbaros. Muchos buscaron refugio en la isla Dawson, donde estaba la misión principal. Les quitaron sus creencias, su lengua y sus canoas”. Como consecuencia de lo anterior, concluye el documentalista, en menos de 50 años, murieron por los microbios de la ropa usada con la que se les vistió o fueron asesinados por los cazadores de indios.

Guzmán reproduce en una serie fotográfica, tristemente icónica, protagonizada por Julius Popper (1837-1893), un ingeniero rumano, responsable del aniquilamiento indígena en la región. Popper, un aventurero, impulsor de campañas de exterminio en Tierra del Fuego, editó en 1887 un álbum de fotos de su expedición por la Patagonia, con el propósito

de obsequiárselo al presidente argentino Miguel Juárez Celman (1886-1890). En diversas láminas, y por medio de una cuidadosa puesta en escena, el expedicionario reconstruye una de sus infaustas masacres indígenas [FIGURAS 18 y 19].

De la serie que reproduce una matanza, la composición de la última instantánea [FIGURA 19] se divide por una línea horizontal que distribuye cuatro hombres uniformados, entre los cuales se destaca el avieso emprendedor europeo. A los pies del expedicionario, en un ángulo perpendicular, yace un selknam (ona), desnudo, inerte. Popper parece caminar sobre el cadáver del individuo. De modo que la imagen fotográfica ya no solo es un indicio de muerte (y sus espectros), según la propuesta de Barthes (1990) o Cadava (1997), sino más bien comunica, de manera gráfica, un homicidio con tintes de grandeza. Ambos retratos [FIGURAS 18 y 19] revelan la *vida nuda* (Agamben, 1998) al margen del derecho político, expuesta a la muerte. Es la imagen de lo Real lacaniano. Una vez más, el observador solo puede enmudecer ante el horror de lo que ve. No hay palabras para describir el salvajismo occidental.

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière (2010) discute el valor ético y estético de este tipo de representación que denomina como “la imagen intolerable”. En términos políticos, se trata de unas imágenes que, en principio, procuran despertar un sentimiento de culpabilidad y un actuar de parte del observador (p. 91).

Así, una primera respuesta a las fotografías de los selknam (ona) muertos a los pies de los soldados invasores suscita tomar consciencia sobre el exterminio indígena y reconocer que el origen de la nación moderna se basa en una masacre. La república se funda en la vejación de los pueblos originarios. De modo que la inclusión de dicho testimonio fotográfico en el documental de Guzmán sitúa a los espectadores del filme en la posición del “ángel de la historia” descrita por Walter Benjamin (1971) como alegoría de un ser que, mientras es empujado hacia el progreso, no puede dejar de observar el horror en el que asienta la historia de la humanidad (p. 82).



FIGURAS 14 y 15. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:32:07, 0:32:10

FIGURAS 16 y 17. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:37:04, 0:37:21





FIGURAS 18 y 19. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:37:39, 0:37:55

El botón de nácar, entonces, visibiliza el dolor y la ruina humana que origina el Chile contemporáneo.

Sin embargo, dado un nuevo escenario político y económico, Rancière (2010) nota que en la actualidad ha surgido una nueva dinámica que vincula representación, saber y actuar. Hoy en día existe

un divorcio, que opone el poder anestésico de la imagen a la capacidad de comprender y a la decisión de actuar. La crítica del espectáculo y el discurso de lo irrepresentable han ocupado entonces la escena, nutriendo una suspicacia global sobre la capacidad política de toda imagen (p. 105).

Por tal motivo, el autor propone reconsiderar estrategias interpretativas de la imagen a través de “otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecibilidad del efecto” (p. 106).

En lo relativo a ***El botón de nácar***, una segunda lectura de las fotografías de Popper revela su carácter artificial, por cuanto ambas tomas fotográficas son producto de un montaje. El rumano y sus soldados remedan una de sus cacerías humanas para el lente fotográfico, una vez cometido el acto criminal. De tal suerte, la legitimidad de la colonización de la Patagonia aparece como un teatro; si no, un simulacro de lo que constituye la nación. Por consiguiente, las fotografía de los selknam abatidos en primer plano comprende no tanto una realidad, sino lo Real, el horror de la historia y la imagen de lo intolerable. Guzmán retoma este significativo como recurso discursivo en la segunda parte del documental.

FOTOGRAFÍA, MONTAJE, (DES)APARICIÓN

El palimpsesto transmedial que se articula en ***El botón de nácar*** no solo superpone una restitución de la mirada del vencido en el discurso histórico chileno, el enigma del ceremonial hain y la opresión colonizadora que exterminó a los pueblos australes, pues el documentalista reexamina el archivo fotográfico, cuando convoca un grupo de exprisioneros políticos de la dictadura chilena, detenidos en Isla

Dawson¹⁷. Son hombres y mujeres víctimas de una violencia ya conocida por los indígenas. Son, a la vez, otro tipo de sobrevivientes; en este caso, de la desaparición forzada, ejercida por el terrorismo de Estado como método continuo de represión e intimidación¹⁸.

Ante la solicitud del cineasta, el conjunto, enfocado desde un gran plano general, indica hacia dónde se encuentra el campo de concentración al cual fueron deportados. El plano, fijo, tensiona la composición visual, cuando los asistentes giran su mirada en dirección hacia la derecha del cuadro, con sus manos alzadas, apuntando a un fuera de campo [FIGURA 20]. Se establece una relación entre lo visto y lo no visto, como si el espacio de representación visual fuese insuficiente para abordar el horror de lo vivido.

A continuación, al ser consultados por cuánto tiempo permanecieron reclusos, cada cual procede a nombrar el periodo que duró su detención. El plano sigue fijo y abierto, como una fotografía, los números se agolpan, los testimonios se confunden. En la siguiente toma, el *travelling* de una cámara cerrada recorre sus rostros silenciosos, inmóviles, que miran, fijamente, al espectador. A la audiencia, una vez más, solo le queda enmudecer.

Esta correlación entre el archivo visual de las etnias australes con el testimonio de las víctimas y sobrevivientes de la represión militar evoca el valor indécimo de las fotografías, utilizadas, de manera incansable, por los familiares de detenidos desaparecidos para reclamar por el destino de sus seres queridos. El retrato –del registro privado (la foto íntima o

¹⁷La isla Dawson que a través de la misión salesiana reclusó a los fueguinos sobrevivientes de la masacre colonizadora a fines del siglo XIX funcionó como el centro de detención política de la dictadura pinochetista, entre 1973 y 1974.

¹⁸En 1991, sale a la luz pública el documento conocido como Informe Rettig, con el fin de reportar las violaciones a los derechos humanos (en particular, sobre las muertes) cometidas por el régimen militar. Como este documento oficial no contempla casos de torturas y de prisioneros políticos, a fines de 2004, se dan a conocer nuevos detalles sobre la violencia de Estado, durante la dictadura chilena, en el informe de la “Comisión Valech”. Más tarde, en 2010, una “Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión, Política y Tortura” entregó nuevas conclusiones sobre casos de violaciones de los derechos humanos, realizados por el gobierno militar.



familiar) o del aparato institucional (la fotografía de identificación para fines legales)— se transformó en la herramienta que permitía comprobar una ausencia forzada. Alude a la fuerza constativa del registro visual en demanda por los derechos humanos.

Apunta a esos retratos sacados del álbum familiar (que devinieron icónicos en el espacio público) o a las fotos de los documentos oficiales (ej. carnet de identidad) que, en términos de Nelly Richard (2000), llevan impresos “sometimientos fotográficos y corporales al dispositivo del control social que, después de identificarlos y vigilarlos, se dedicó a borrar toda huella de identificación para que la violencia no dejara rastro de ejecución material ni huella de autoría” (p. 168). En este sentido, la fotografía de familiares desaparecidos despliega un contradiscurso que media entre presencia y ausencia y, a la vez, resiste aquel discurso oficial del totalitarismo enfocado en eliminar a aquellos individuos que pusieron en entredicho la narrativa de la Nación.

No obstante, *El botón de nácar* vuelca el eje iconográfico asociado con la representación de la ausencia, en el imaginario asociado con la fotografía testimonial de la dictadura chilena, pues, en lugar de rescatar imágenes de detenidos

desaparecidos (una imagen recurrente en el documental político), el director se centra en solo un retrato: la fotografía *post mortem* de Marta Ugarte, cuyo cadáver, víctima de la tortura a manos de la DINA (la policía secreta de Pinochet), apareció en una playa de Los Molles, en septiembre de 1976.

De esta manera Guzmán omite representar la desaparición para, en cambio, examinar una sola presencia. Así, el director se sustrae de exhibir fotografías de los “no hallados” y se centra en una sola figura: la de una mujer cuyo retrato es capturado solo después de muerta. En este contexto, al entregar su testimonio sobre las condiciones en que los restos de Marta Ugarte son encontrados, Adil Brkovic, el abogado de la familia, describe la particularidad de su expresión facial: “ella está con los ojos abiertos y te están mirando (...) esa es la impresión que uno tiene que está despierta; que te está mirando”. Por consiguiente, la imagen fantasmática/intolerable de la mujer opera como sinécdoque de la violencia de Estado y, paradójicamente, de la desaparición forzada.

Al igual que lo ocurrido con el registro del selknam ultimado por Julius Popper en Tierra del Fuego, la imagen de la profesora miembro del Comité Central del Partido Comunista de Chile (PCCh) enmudece. Aunque el cineasta no lo expone

en el documental, su deceso también sufre un montaje —esta vez, periodístico—, pues los medios de la época calificaron su asesinato como un asunto pasional [FIGURA 21]¹⁹. A pesar de que el cuerpo de la mujer, de 42 años, presentaba “una luxa fractura de columna, traumatismo tóraco abdominal con fracturas costales múltiples, ruptura y estallido del hígado y del bazo, luxación de ambos hombros y cadera, y una fractura doble en el antebrazo derecho” (*Memoria Viva*), los diarios *El Mercurio*, *La Segunda* y *Las Últimas Noticias* reportaron el crimen de una hermosa “joven de 23 años” como producto de un drama amoroso (*Serpaj Chile*, 2017).

Su rostro, de ojos abiertos, nos mira, como un ánima en pena, como un espectro espantado, pidiendo cuentas por la manera en que terminó su vida. Por consiguiente, mientras los retratos de los desaparecidos se vinculan de manera fantasmática al “retorno de lo muerto” — al emplazamiento de una ausencia—, la imagen de Ugarte signa la muerte, ella se transforma en lo irrepresentable. Tal como el selknam anónimo a los pies de Popper, su cadáver señala la *vida nuda* expuesta al sacrificio impune durante el Estado de excepción, es decir, en los márgenes del orden político (Agamben, 1998, p. 12). Guzmán no sugiere que la fotografía indica la muerte, sino más bien, confronta a la audiencia con la misma muerte, con lo intolerable de la imagen. El retrato *post mortem* de Marta Ugarte es el reverso del archivo de los desaparecidos.

En conclusión, ***El botón de nácar*** se organiza como un palimpsesto que intercala el documento histórico con el

registro documental. Los archivos etnográficos sobre los pueblos originarios restituyen un espacio para las etnias australes, a la vez que exhiben las tensiones y límites de la fotografía antropológica e institucional. Se trata de espectros fantasmáticos (Barthes) en búsqueda de un sitio dentro de la historiografía chilena. Guzmán explora el salvajismo colonizador del proyecto exterminador de la nación moderna. De la ausencia, de las imágenes mudas, el director logra enmudecer al observador. Al confrontar a los espectadores con la muerte (la *vida nuda*, en términos de Agamben), las palabras no caben para describir lo monstruoso, lo vergonzoso del proyecto civilizador.

Por último, el documentalista examina la iconicidad de la imagen fotográfica, primero, en la entrevista grupal realizada a los sobrevivientes del campo de concentración erigido en la Isla Dawson y, enseguida, en el retrato de Marta Ugarte. Así, el testimonio que exige verdad y justicia (la fotografía de desaparecidos), se ve contrastado con el documento empleado para manipular la verdad (el montaje doblemente intolerable sobre el asesinato de la mujer). Guzmán establece una nueva significación del testimonio visual como significante de lo espectral (Barthes) y la fotografía *post mortem*, que funciona como sinécdoque del horror; exhibe la muerte en su pureza (lo intolerable). En definitiva, junto con explorar el reverso de la colonización austral, el documental se transforma en el reverso de la fotografía al exhibir la imagen ‘aparecida’ de los vencidos. 🐼

¹⁹En el documental ***El diario de Agustín*** (2008), Ignacio Agüero aborda la maniobra de la prensa chilena para presentar el asesinato de Ugarte como un crimen pasional.

FIGURA 20. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:56:32



Bibliografía

- AGAMBEN, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, EE.UU.: Stanford University Press.
- AGOSTINI, A. M. de (1929). *Mis viajes a la Tierra del Fuego*. Milán, Italia: G. de Agostini.
- AGOSTINI, A. M. de (1945). *Paisajes Magallánicos: Itinerarios turísticos*. Punta Arenas, Chile: Tall. Gráf. ISA.
- AGOSTINI, A. M. de (1946). *Guía turística de Magallanes y canales fueguinos*. Punta Arenas, Chile: [s.n.].
- AGOSTINI, A. M. de (1956). *30 años en Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Argentina: Peuser.
- ALVARADO, M., Odone, C. y Mege, P. (2008). *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago, Chile: Pehuén.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1971). *Angelus Novus*. Barcelona, España: Edhasa.
- BLAINE, P. (2015). La representación de la ausencia: el documental de posdictadura de Patricio Guzmán. En A. Traverso y T. F. Crowder-Taraborrelli (Eds.). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil* (pp. 203-222). Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- CADAVA, E. (1997). *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, EE.UU.: Princeton University Press.
- CANGI, A. (2011). Poética de la luz, política del gesto. *Nomadías*, (14), 157-169. doi: <https://doi.org/10.5354/0719-0905.2011.17401>
- CHAPMAN, A. (2002). *Fin de un mundo: los selk'nam de Tierra del Fuego*. Santiago, Chile: Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- DEPETRIS Chauvin, I. (2016). Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (30). Recuperado de <https://journals.openedition.org/alhim/5314>
- DEPETRIS Chauvin, I. (2017). Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos. *Aniki*, 4(1), 170-190. doi: <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n1.271>
- DITTUS, R. (2014). *El cine anti-amnésico de Patricio Guzmán*. Trabajo presentado en XII Congreso de Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC), Lima, Perú. Recuperado de <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI4-Rub+%C2%AE-Dittus.pdf>
- EDWARD, E. (2011). Tracing Photography. En J. Ruby y M. Banks (Eds.). *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology* (pp. 159-189). Chicago, EE.UU.: Chicago University Press.

- EPPS, B. S. (2016). La insoportable levedad de los huesos: memoria, emoción y pedagogía en **Chile, la memoria obstinada** y **Nostalgia de la luz** de Patricio Guzmán. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 338-355. doi: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ilhm>
- FITZROY, R. (1839). *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's Ships Adventure and Beagle*. Londres, Reino Unido: Henry Colburn.
- GUSINDE, M. (1951). *Fueguinos: Hombres primitivos en la Tierra del Fuego: (de investigador a compañero de tribu)*. Sevilla, España: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- GUSINDE, M. (1982-1991). *Los indios de Tierra del Fuego: resultado de mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924, organizadas bajo los auspicios de Ministerio de Instrucción Pública de Chile*. Buenos Aires, Argentina: Centro Argentino de Etnología Americana.
- Marta Lidia Ugarte Román. *Memoria Viva*. Recuperado de http://memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados_U/ugarte_roman_marta_lidia.htm
- Marta Ugarte: La “hermosa joven” que desnudó las operaciones de la DINA (9 de septiembre de 2017). *Serpaj Chile*. Recuperado de <http://www.serpajchile.cl/web/2017/09/09/marta-ugarte-la-hermosa-joven-que-desnudo-las-operaciones-de-la-dina/>
- MARTIN-JONES, D. (2013). Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric ‘Universe Memory’ in **Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light**. *Third Text*, 27(6), 707-722. doi: <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.857901>
- MCDUGALL, D. (1997). The Visual in Visual Anthropology. En M. Banks y H. Morphy (Eds.). *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 276-293). New Haven, EE.UU.: Yale University Press.
- MC NAMARA, R. y Taccetta, N. (2015). Temporalidad y melancolía en **Nostalgia de la luz** (2010) de Patricio Guzmán. *Doc On-line*, (17), 128-152. Recuperado de http://doc.ubi.pt/17/artigos_3.pdf
- PENHOS, M. (2013). Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días. *Memoria y sociedad*, 17(35), 17-36.
- PERIS Blanes, J. (2009). Los tiempos de la violencia en Chile: La memoria obstinada de Patricio Guzmán. *Alpha*, (28), 153-168. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012009000100010>
- PIAULT, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid, España: Cátedra.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón de la Plana, España: Ellago.
- RICHARD, N. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- RICCIARELLI, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, Chile:

Corporación Cultural Documental.

RODRÍGUEZ, J. C. (2013). Framing Ruins Patricio Guzmán's Postdictatorial Documentaries. *Latin American Perspectives*, 40(1), 131-144. doi: <https://doi.org/10.1177/0094582X12460495>

RUFFINELLI, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán*. Santiago, Chile: Uqbar editores.

TAGG, J. (1988). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Amherst, EE.UU.: University of Massachusetts Press.

ZARINI, M. E. (2017). Constelaciones de la memoria: sobre *Nostalgia de la Luz* (2010) y *El Botón de Nácar* (2015) de Patricio Guzmán. *Tiempo e Argumento*, 9(21), 74-93. doi: <http://dx.doi.org/10.5965/2175180309212017074>

ŽIŽEK, S. (2000). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Filmografía

AGOSTINI, A. M. de (Director & Productor). (1933). *Tierras magallánicas*. Chile: Congregación Salesiana.

AGÜERO, I. (Director & Productor) & Villagrán, F. (Productor). (2008). *El diario de Agustín*. Chile: Ignacio Agüero & Asociado, Amazonía Films.

GUZMÁN, P. (Director) & Bettati, B., Lataste, F. y Roures Llop, J. (Productores). (2015). *El botón de nácar*. Francia, España, Chile: France 3 Cinéma, Mediapro, Valdivia Film S.A., Atacama Producciones.

VANIA BARRAZA (Chile) es Profesora Asociada de la Universidad de Memphis, EE.UU. Su investigación se especializa en literatura y cultura latinoamericana, con interés particular en estudios de género y cine. Es autora de *El cine en Chile (2005-2015): Poéticas y políticas del nuevo siglo* (Cuatro Propio, 2018) e *(In)subordinadas: raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas* (RIL, 2010). En la actualidad, prepara la coedición del volumen *Chilean Filmmaking in the World: Scattered Industry, Politicized Intimacy, Global Aesthetics*.

¿Dónde está el cine? Los archivos cinematográficos online en la Argentina

AGUSTÍN BERTI

agustin.berti@artes.unc.edu.ar

CONICET/Universidad
Nacional de Córdoba,
Argentina

MATEO BERLAFFA

mateoberlaffa@gmail.com

JOSEFINA MINOLLI

joseminolli@gmail.com

Universidad Nacional de
Córdoba, Argentina

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 20, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 19, 2018

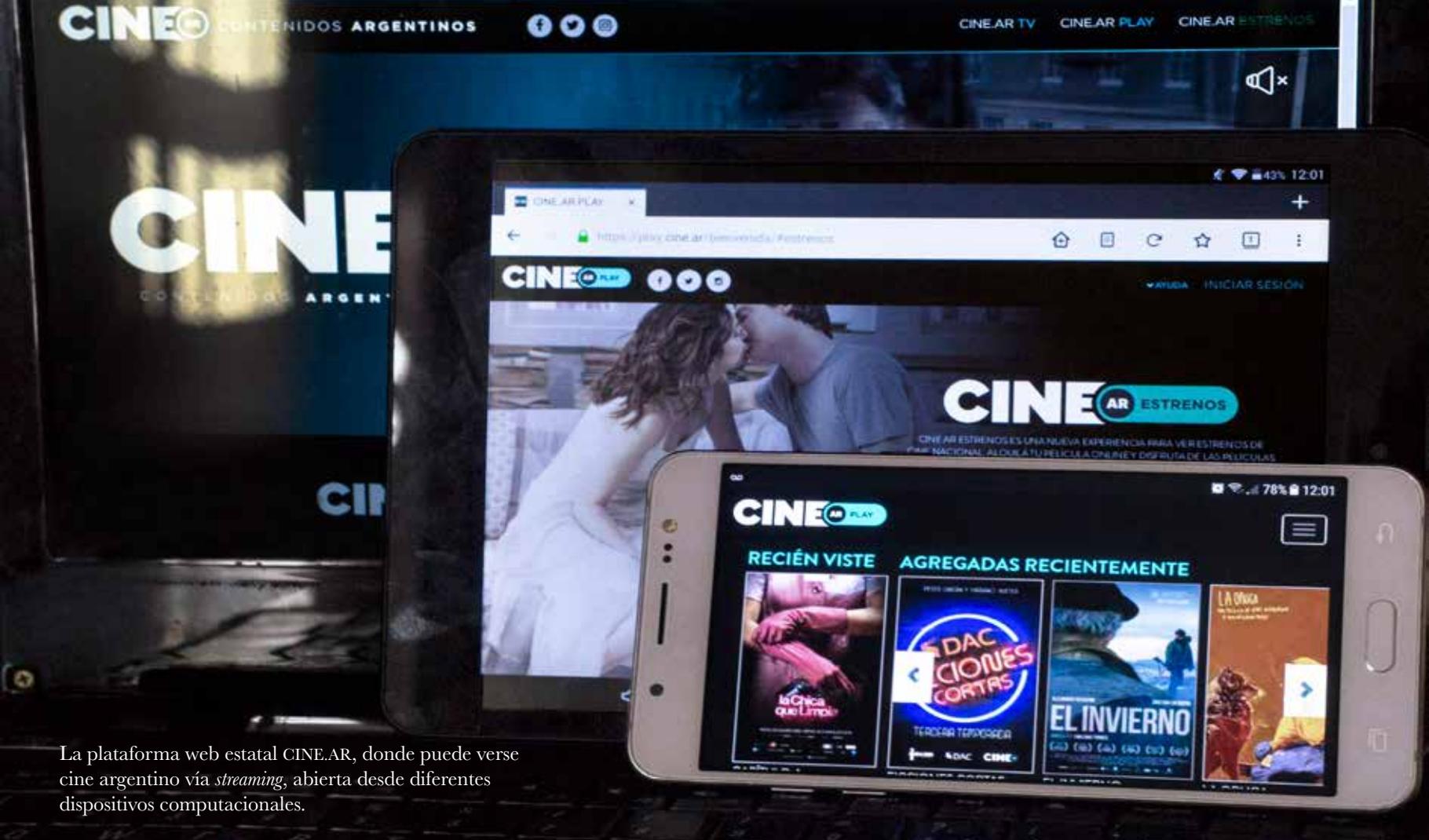
[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.310](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.310)

RESUMEN / En los años 50 André Bazin se preguntaba qué era el cine; casi siete décadas después esa pregunta ontológica se reformula en términos topológicos: ¿dónde está el cine? Hoy que nos encontramos ante un fenómeno de su recontextualización, es necesario comenzar a pensar, entonces, la imbricación entre las artes audiovisuales y las tecnologías en que se producen, se distribuyen y se experimentan. Este trabajo aborda las respuestas locales de las tecnologías de archivo y reproducción digital que han generado cambios radicales en el modo en que se accede al patrimonio histórico audiovisual argentino. El artículo presenta las conclusiones extraídas de un relevamiento de sitios argentinos de *streaming* que disponen en su catálogo filmes digitalizados. Así, contribuye a comenzar a comprender cómo se preserva hoy en día el cine del pasado, y a identificar oportunidades y amenazas, especialmente en los países latinoamericanos. Y sirve de excusa para preguntarse qué es el cine hoy, dónde está, y si sigue siendo cine.

PALABRAS CLAVE / Digitalización del cine, *streaming*, archivos cinematográficos, video bajo demanda.

ABSTRACT / In the 1950s, André Bazin wondered about what cinema was; almost seven decades later, that ontological question may be posed in topological terms: where is cinema? Today, facing its recontextualization, it is necessary to start thinking the intertwinement between audiovisual arts and the technologies with which they are produced, distributed and experienced. This paper discusses local and partial answers to archival and reproduction technologies that have changed the forms in which Argentine audiovisual heritage can be accessed and preserved. The article introduces the discussion regarding digital archiving and reproduction and presents the results of a survey of digitized Argentinian Cinema film websites. Thus it contributes to present the political and technological threats and opportunities for film preservation today, especially in Latin American countries. And it serves as an excuse to ask what is cinema today, where is it and if it still continues to be cinema.

KEYWORDS / Film digitization, streaming, film archives, video on demand.



La plataforma web estatal CINE.AR, donde puede verse cine argentino vía *streaming*, abierta desde diferentes dispositivos computacionales.

INTRODUCCIÓN: LA DIGITALIZACIÓN DEL CINE

*"...siempre estás, siempre volvés mejor."
Cerca de las nubes, Germán Daffunchio*

Con la presencia creciente de Internet en todos los ámbitos de la cultura, las propiedades del cine han cambiado (y probablemente seguirán haciéndolo). No solo en su distribución o en su consumo¹, sino también en su producción. En este contexto, las tecnologías fotoquímicas y mecánicas, a saber, el registro en filmico, su revelado y posterior reproducción en sala, han sido progresivamente reemplazados por tecnolo-

¹Entenderemos por “consumo” al visionado y la escucha de una obra cinematográfica, independientemente del medio de reproducción empleado: puede darse en la sala cinematográfica como en el hogar o en cualquier otro espacio en el cual se disponga de un medio capaz de reproducir una obra. Optamos por “consumo” por ser un término más utilizado en la lógica comercial, con los debidos reparos, en lugar de “frucción” ya que este último término remite a discusiones estéticas que refieren a ámbitos más específicos de relación con obras de arte auráticas, donde la interacción no puede ser reapropiada técnicamente. La idea de consumo implica asimismo la inserción de la interacción del usuario con la interfaz de modo tal que su comportamiento ante la pantalla es posible de ser registrado como dato que pueda ser procesado algorítmicamente. A propósito de esta discusión véase el análisis del software de recomendación de Netflix realizado por Hallinan y Striphos (2016).

gías digitales. Las obras pasadas se adaptan al medio digital para habilitar su consumo de acuerdo con nuevos modos de circulación y de reproducción². El fenómeno forma parte de un proceso general de recontextualización de la cultura mediante tecnologías digitales que comenzó en la década del 70 y se aceleró a partir de 1993 con la aparición de Internet³. En ese tránsito, la digitalización de obras audiovisuales realizadas en filmico, con el aumento de ancho de banda hogareña, fue acompañado de la creación y propagación de plataformas virtuales destinadas a la circulación de las mismas.

En el pasaje de la sala oscura al *streaming* se producen cambios sustanciales en el paradigma cultural de la recepción del cine. El cine durante su primer siglo de historia fue un evento que ocurría en un lugar y horario pautado, sujeto a repeticiones, pero con la llegada del *streaming* se terminó de diluir el contexto tempo-espacial determinante de la sala de cine, ya jaqueado por la televisión, el videocasete y el DVD, así como por otras prácticas menos extendidas como la reproducción de cine en aviones, trenes y otros modos de transporte, las videoinstalaciones, y las proyecciones al aire libre, como menciona Casetti (2016). Actualmente el espectador no solo decide el momento y el lugar de consumo, sino que también reproduce las obras desde múltiples dispositivos computacionales a su disposición (televisor inteligente, teléfono móvil, computadora portátil, tableta, etcétera). Esto significa que una misma película puede ser reproducida en diferentes dispositivos cuyas *affordances*⁴ generan cambios en

la percepción de la obra, como por ejemplo el tamaño de la pantalla que está directamente relacionado con la relación de aspecto, la apreciación de los detalles o el impacto de los planos generales, así como el rango dinámico sonoro y los canales de audio disponibles. Otra diferencia sustancial, relacionada a la diferencia antes clara entre tecnologías de producción y de reproducción, es la creciente indistinción de instancias antes separadas en un único dispositivo (y que desde una perspectiva más tecnoutópica se denomina “convergencia mediática”):

En todas la remediaciones digitales hay una característica distintiva ausente en medios previos donde la distinción entre a) dispositivo de registro, b) dispositivo de reproducción y c) dispositivo de almacenamiento eran evidentes. En el cine, por ejemplo encontrábamos: a) cámaras y micrófonos, b) proyectores (y la sala oscura asociada), y c) latas de films, respectivamente. Pero dentro del medio digital no hay ninguna distinción esencial entre una obra audiovisual y un programa, entre el código y los datos (Berti, Alaluf y Cáceres, 2017, p. 92).

Sin embargo cabe señalar que el término “remediación” propuesto por Bolter y Grusin (1999) hace referencia a la absorción del viejo medio por parte del nuevo, de modo que lleve consigo algo de la herramienta que está sustituyendo. Casetti ha señalado que esta dinámica presta demasiada atención al medio técnico y no al modo en que este funciona culturalmente, por lo que prefiere hablar de “relocación” (y que consideramos ahora más pertinente para nuestro abordaje):

In remediation, what matters is the presence of a device and the possibility of refiguring it. Relocation, meanwhile, involves other aspects, which are in my opinion more decisive. On one hand, relocation emphasizes the role of experience. A given

²Lev Manovich (2013) ha señalado que de hecho el software, a diferencia de la televisión o el video no es otro medio más, sino un metamedio capaz de simular todos los medios preexistentes y crear otros nuevos.

³Para una discusión en extenso sobre el fenómeno de recontextualización digital, véase Berti (2015, pp. 53-81) y Doueiri (2010). La recontextualización del cine y la discusión sobre la relación entre soporte de almacenamiento (filmico), contexto de exhibición (sala oscura) y experiencia estética (proyección) han sido objeto de numerosas discusiones. Para un resumen crítico de este debate, véase Casetti (2016).

⁴Facilidades identificables que ofrece un artefacto o dispositivo para la realización de una acción. El término se origina en la psicología perceptual

medium is defined by a specific type of watching, listening, attention, and sensibility. Therefore, it is not the permanence of its physical aspect, but the permanence of its way of seeing, hearing, and sensing, that assures its continuity. A medium survives as long as the form of experience that characterizes it survives. On the other hand, relocation emphasizes the role of the surrounding environment. A given medium is also defined by the situation in which it operates or which it creates—an experience is always grounded. Therefore, it is not the mere reappearance of a device that counts, but rather the manner in which it literally takes place in the world. The concept of relocation makes clear that the migration of a medium outside its prior terrain involves a type of experience and a physical or technological space (2016, pp. 582-583).

A partir de lo expuesto, se pueden establecer tres características específicas del *streaming* audiovisual: su existencia abstracta, su realizabilidad múltiple y su inespecificidad mediática. En primera instancia, cuando algo se digitaliza su existencia pasa a ser una *abstracción transmisible*, es decir que su presencia física es inaccesible a la percepción y la intelección humana como sucede con los archivos en un disco rígido, y además remota, como sucede con esos mismos archivos cuando están en un servidor de la “nube”, que admite ser copiada en múltiples soportes. La “nube” del *cloud computing*, cabe recordarlo, es una imagen poética, ya que *siempre* está en algún lugar en la tierra: nada se desmaterializa al digitalizarse, solo se miniaturiza y se relocaliza⁵. Es decir, se codifica en una secuencia binaria de bits, que para tomar forma deberá ser interpretada por un software. Un rasgo novedoso que se deriva es que como abstracción es *múltiplemente realizable*. Con esto queremos señalar que, en el caso del cine, el mismo código que *es* la obra audiovisual digitalizada puede ser efectuado en dispositivos diferentes e incluso correr bajo distintos software y en sistemas operativos diferentes para ser actualizado bajo *outputs* diferentes: sea como proyección

⁵Hay una creciente historización de la inevitable materialidad de lo digital. En relación a las redes e infraestructuras, véase Blum (2013); en relación a los dispositivos de almacenamiento y la inevitable materialidad del código véase Kirschenbaum (2008).

desde un cañón de video digital; reproducción en un televisor inteligente o pantalla de un teléfono, tableta o monitor de computadora; o, incluso, emisión televisiva en un sistema de *broadcasting* analógico. Y, al margen de las posibles actualizaciones de un mismo archivo, digital seguir siendo, de algún modo, la *misma* obra. Tal novedad se debe a que su existencia como objeto digital⁶ estará determinada por las diversas decodificaciones que puedan llevar a cabo diferentes tipos de software, que a su vez tienen *affordances* diferentes, ejecutados en dispositivos computacionales que a su vez también presentan *affordances* diferentes. Aun así, no cualquier secuencia de bits será interpretable como objeto (en nuestro caso como “obra cinematográfica digitalizada”) ya que un error en la decodificación podría despojar al objeto de su estatus como tal y transformarlo en mero ruido. Y, en tercer lugar, en tanto objeto digital será *relativamente inespecífico* debido al carácter metamedial de lo digital, es decir, su posibilidad de existir en múltiples medios que poseen cada uno su propia especificidad, a diferencia de la lata de filmico que solo permite su reproducción de manera idónea en el contexto de la sala oscura y con un proyector.

En resumen, planteamos la necesidad de entender y pensar la preservación digital de las obras cinematográficas no solo con base en su contenido, sino también a partir de los aspectos técnicos que intervienen en el todo del proceso audiovisual. Esto permitiría reflexionar sobre la especificidad del arte cinematográfico, despegándolo tanto de nociones de obra heredadas de disciplinas artísticas que le preceden, como de la reducción a un tipo de contenido digital como lo supone la noción de convergencia. Para ello, es necesario, tener en cuenta las condiciones establecidas por las mediaciones técnicas específicamente cinematográficas y las que introducen las tecnologías digitales.

⁶Para una discusión más exhaustiva véase Blanco y Berti (2016).

DEL ARCHIVO EDILICIO AL ARCHIVO ONLINE

En *Cine (y) digital*, Jorge La Ferla afirma que la etapa fotoquímica está destinada a desaparecer. El riesgo de desaparición se debe a la materialidad de la película y por ende, la posibilidad del desgaste o desaparición ante la falta de conservación o la discontinuidad de sus dispositivos tecnológicos que permiten su reproducción.

Estamos viviendo una situación cercana a la alegoría anunciada por *Fahrenheit 451* respecto a la pérdida de la posibilidad de conservar y consumir soportes y lecturas analógicas. La desaparición del libro, advertida en la novela de Bradbury, podría ser reformulada frente a lo que está desapareciendo, que es el cine como tal, en su presencia y existencia originales. Al considerar este destino inevitable son escasos los países que se han dedicado sistemáticamente a conservar el patrimonio filmico. Así la quema de libros fue sustituida por la quema de negativos, pero, a diferencia de la novela de Bradbury y del filme de Truffaut, el hombre ya no puede memorizar y reproducir los filmes (2009, p. 17).

Con la migración hacia el registro, la producción y la circulación digitales, se superan ciertas limitaciones del filmico en cuanto a su capacidad de conservación, como por ejemplo la posibilidad de desgaste. Aun así, esto no significa que lo digital no entrañe otros riesgos. Como señalan Bolter y Grusin (1999), la adopción de una nueva tecnología medial está fundada en la promesa de una mayor transparencia. La percepción de superación de la evidencia de una mediación suele revelar opacidades de la precedente que antes no eran evidentes o eran tenidas por menores. Así sucedió con el color respecto del blanco y negro, o con el sonido respecto de los intertítulos. Pero las viejas tecnologías también pueden revelar opacidades de las nuevas. Por ejemplo, el *streaming* introduce el problema de que se interrumpa la reproducción por un fallo en el procesamiento de la información, que a veces se debe a problemas con la conexión a Internet o por un error

del archivo o del software. El *glitch* o el desfase de la pantalla partida horizontalmente en dos en un *travelling* son marcas específicas de la reproducción digital en general y del *streaming* en particular que obstaculizan el ideal de la transparencia.

En la transición de una etapa a la otra ocurre un proceso de adaptación de un medio asociado físico a otro más complejo a la vez computacional y social⁷. La digitalización del filmico con fines patrimoniales es un aspecto relativamente menor de la existencia digital del audiovisual, ya que el surgimiento de los nuevos espacios de distribución ha catalizado en nuevas formas artísticas entre las que se destaca la renovación de la ficción serial a partir de la retroalimentación que los usuarios brindan a las plataformas como Netflix que pasan de ser distribuidoras de contenidos a ser también productoras (Hallinan y Striphas, 2016). Con todo, arroja preguntas interesantes a la hora de preguntarse qué es el cine hoy. O, al menos, ¿dónde está? En ese sentido, la irrupción de las tecnologías digitales en el campo de las artes audiovisuales propició relocalizaciones y movimientos similares a los ocurridos en la música y el mundo del libro, agregando así un nivel más de complejidad al problema ya de por sí complejo de la restauración de obras en filmico⁸. Al mismo tiempo, tal

⁷El concepto de medio asociado es utilizado por Gilbert Simondon (2007) para explicar el cambio tecnológico en términos de evolución por adaptabilidad a los cambios del entorno. Para el caso de los linajes tecnológicos vinculados al cine (cámaras y micrófonos, mesas de edición, proyector y amplificadores), cada uno atendía a demandas particulares y ameritaría un desarrollo *in extensum* como los que realizan la teoría alemana de los medios (Kittler, 2006) o la reciente arqueología de los medios (Parikka, 2016). En el contexto digital, como sugiere Lev Manovich (2013), el medio es simulado, y la adaptación al medio se complejiza a partir de la posibilidad de la emulación. Yuk Hui (2017) ha propuesto una extensión del medio asociado simondoniano al contexto digital. Simon Mills (2011) ha introducido la interacción de los usuarios como elemento constitutivo de este medio asociado para dar cuenta de la evolución de las plataformas. Esta ampliación de las lecturas genealógicas simondonianas pueden articularse con la pervivencia de una "idea de cine" a la vez técnica y social propuesta por Casetti (2016).

⁸La remasterización de clásicos del cine, con el caso paradigmático de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) como ejemplo más claro (Berti, 2018), siempre ha tenido que lidiar con la existencia de múltiples versiones o montajes de las obras.

recontextualización, y la creciente disponibilidad de obras digitalizadas que habilitaba, puso en crisis los modelos de negocios del periodo de finales de los años 90, en especial el discográfico, y propició la emergencia de nuevos modos de acceso a la cultura. El cambio de paradigma puso en cuestión la relativa estabilidad de las obras de la reproducción técnica del siglo pasado, regidas bajo figuras autorales fuertes, sujetas a propiedad intelectual y percibidas como entidades clausuradas y conclusas. En relación a esto, en el marco de nuestro proyecto de investigación hemos llevado a cabo una revisión de la noción de obra cinematográfica a partir del problema de la restauración digital. A la hora de indagar sobre el material filmico que viene digitalizándose nos encontramos ante el problema de que hay opiniones divergentes al momento de definir qué es una obra cinematográfica, y más aún, sobre cómo deberían existir estas en el medio digital. Resumiendo, nos interesa incorporar a la discusión algunas intuiciones:

- ➔ La existencia potencial de las obras cinematográficas.
- ➔ La capacidad de mejora (con los debidos reparos al valor teleológico del término).
- ➔ La idea de obra como suma de las versiones (aunque acotando el alcance de la suma, no incluiría, por ejemplo, las remediaciones de *Metrópolis* para video y TV).
- ➔ Los desafíos a la idea de autor y de adaptación (que vuelven a poner de manifiesto el carácter de producción industrial de lo cinematográfico).
- ➔ El concepto de integridad de obras compuestas por elementos discretos.

Los (...) casos reseñados echan luz sobre un progresivo abandono de una idea de ontología fija de las obras hacia la de una deriva ontogenética que contemple su devenir como productos relativamente estables pero también mutables. La tensión entre integridad y devenir es propia de toda obra de arte de la reproducibilidad técnica (algo que no sucede con la reproducción técnica de obras de arte, es decir, la fotografía de una pintura, el registro de una obra teatral o coral) (Berti, 2018, p.13).

El problema de los archivos filmicos físicos y la restauración de las cinematografías nacionales latinoamericanas excede el

alcance de este trabajo que apunta a revisar cómo circula la cinematografía argentina en plataformas en línea. Sin embargo, consideramos que analizar la circulación y el consumo *online* pueden contribuir a pensar algunas implicancias del nuevo contexto para la preservación de patrimonio filmico latinoamericano⁹.

Ante la relocalización de lo cinematográfico nos interesa, entonces, revisar plataformas virtuales con contenido audiovisual que ofrecen obras originalmente realizadas en soporte analógico que habilitan su circulación y reproducción digital. Hasta mediados de la primera década del siglo XXI, las páginas web de distribución de contenido audiovisual solo ofrecían la posibilidad de descarga de los materiales, debido

⁹En este trabajo nos centramos en la puesta a disposición de títulos de la cinematografía argentina y en las condiciones en lo que esto sucedía a la fecha de la investigación. Un estudio de las políticas de preservación digital excede el alcance del artículo pero vale la pena señalar algunas iniciativas en esta dirección. En su sitio Web CINE.AR informa sobre dos programas de restauración del acervo filmico nacional por parte del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) del que forma parte: “Desde el año 2012 se lleva adelante el Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Cultural, que tiene como objetivo la recuperación y restauración de gran parte de la filmografía clásica argentina realizada entre las décadas de 1930 y 1990. El Programa se inicia a partir de un acuerdo firmado durante el Encuentro de Comunicación Audiovisual (ECA), llevado a cabo durante el 27° Festival Internacional de Cine Mar del Plata, entre el INCAA y Turner Internacional Argentina & Warner Bros, por medio del cual se recibió en donación cerca de 400 películas argentinas en sus soportes filmicos originales, de las que se otorgaron las licencias gratuitas para su emisión en INCAA TV. En muchos casos se trata de “grandes obras de nuestra cinematografía”. Además, “desde el año 2010 el Canal lleva adelante un proyecto de recuperación, masterización y remasterización de películas argentinas de todos los tiempos. El mismo consiste en la digitalización de material filmico y cintas de video en mal estado, y la posterior mejora de la copia resultante a través de la estabilización de la imagen y el sonido. Hasta el presente se han recuperado más de 300 filmes, que pasaron a nutrir la programación de INCAA TV en sus horarios centrales” Recuperado de <http://tv.cine.ar/patrimonio/>.

Además de las iniciativas públicas, cabe señalar el trabajo de Laboratorios GOTIKA y DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) que han emprendido una labor de rescate y puesta en valor en calidad 4k de clásicos contemporáneos producidos entre 1972 y 2010. Para más información véase la página del Plan de Recuperación de Películas Argentinas: www.recuperar.org. Este proyecto apunta a volver a dar valor de exhibición comercial, rescatando a las obras cinematográficas del ciclo de obsolescencia del soporte filmico. En ese sentido se trata de obras como contenidos digitales que pueden ser disponibilizados en el marco de las plataformas estudiadas pero no de una plataforma en sí misma.

a que el ancho de banda hogareño de esa época no era suficiente para la reproducción vía *streaming*. Aun así, las primeras páginas de distribución masiva de contenido digital audiovisual no podrían considerarse como archivos públicos, ya que su condición no se ajustaba a las legislaciones existentes cuando ofrecían obras cinematográficas, lo que las condenaba a la persecución judicial. Asimismo, ni la calidad de los archivos de audio y video ni los *outputs* usuales (monitores de computadora) podían disputar seriamente con las tecnologías de imagen en movimiento con las que estaban disputando (a saber: la sala de cine, los reproductores de DVD y la televisión por cable). Los primeros usos del *streaming* de ese periodo, en 2005, eran videos caseros breves como los que podían verse en la plataforma YouTube así como fragmentos digitalizados de filmes o programas televisivos en baja resolución.

En sus comienzos, los sitios web con material audiovisual disponible para su reproducción tampoco ofrecían un criterio de orden claro. Poco a poco, a medida que los usuarios fueron utilizando cada vez más esta posibilidad de reproducción, se generó la necesidad de criterios de organización del material que permitieran acceder fácilmente a una cantidad de videos que crecía de manera exponencial. Y cuando la evolución de esta tecnología permitió la reproducción de archivos de mayor duración y mejor calidad, aparecieron páginas de *streaming* de películas y series televisivas que comenzaron a modificar las pautas culturales de acceso a las obras audiovisuales, de manera similar a la que se había dado con la irrupción de las videocaseteras en la década del 80 y el DVD en la del 90. Durante la transición del paradigma analógico al digital, organizaciones tanto estatales como privadas comenzaron a apropiarse y moldear este nuevo modo de distribución. Se podría decir que en esta instancia hay un pasaje de un orden anárquico en la circulación a plataformas y archivos con criterios y jerarquización más determinados.

En última instancia, un aspecto positivo de la digitalización es que posibilita una preservación (relativa) y una revalorización de la historia del cine de modo ya que el público

comienza a tener al alcance de su mano las propias historias cinematográficas nacionales, así como una gran variedad de películas extranjeras que la concentración de mercado y la lógica comercial de las multisalas había invisibilizado, como lo señala Hito Steyerl (2014). Por supuesto, todavía existen filmotecas y archivos audiovisuales a los que solo se puede acceder de manera presencial. El problema es que suelen estar ubicados en las grandes ciudades de los distintos países, implicando tiempo y dinero para aquellos interesados. Por supuesto, si bien hay un progresivo crecimiento de la cantidad de obras filmicas disponibles en Internet, aún hay mucho material que se encuentra disponible únicamente en soportes físicos. No es solo por causa de aspectos legales, sino también debido a la necesidad de contar con profesionales especializados en la digitalización y su alto costo para llevarlo a cabo en condiciones de preservación y documentación óptimas¹⁰.

Asimismo, debido a este pasaje en la forma de distribución, el consumo también se ve afectado. No solo porque las plataformas disponibles *online* suelen ser gratuitas o con un bajo costo de suscripción, sino también porque se suprime la necesidad de trasladarse a cines o filmotecas para acceder al visionado de las obras. De este modo, hay un paulatino abandono de la sala oscura, y un aumento en el consumo hogareño o móvil, generando un nuevo modo de ver cine, cotidiano y ubicuo.

En principio, a partir de esto podría inferirse que la copia cinematográfica pasa a estar disponible sin ningún tipo de restricción, pero esto puede ser rápidamente refutado si tenemos en cuenta, en primer lugar, que para acceder a Internet necesitamos una computadora conectada a la red. En segundo lugar, muchos de estos sitios web solo permiten ingresar en función de la localización de la computadora, que es obtenido mediante su dirección IP. Un ejemplo de

¹⁰Para darse una idea general de los costos y complejidades de una restauración en condiciones ideales en nuestro país, véase la reseña periodística del diario *La Nación* “Restauración: el cine argentino quiere recobrar su pasado de esplendor” (Mugica, 2015) y la entrevista al director de la recientemente creada Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (Ranzani, 2017).

esto es CINE.AR que solo es accesible en el territorio argentino. En otros casos, las películas son ofrecidas durante un periodo determinado para luego ser eliminadas de la página. Estas variantes responden a aspectos legales relacionados a los derechos de autor.

EL STREAMING EN ARGENTINA

Partiendo de este contexto sociotécnico, llevamos a cabo un relevamiento para abordar el fenómeno en Argentina. Nuestro objeto de estudio fueron las plataformas argentinas y exclusivamente de *streaming* que ofrecen películas nacionales (tanto ficcionales como documentales) y que originalmente fueron realizadas en filmico. Un primer filtro fue que funcionasen como archivos permanentes cuyo fin fuera la preservación del material, con un orden sistematizado que permitiera acceder de manera ordenada a las diferentes películas. En ese sentido, canales de YouTube o de origen ilegalizado quedaron fuera de la selección, ya que el material se encuentra disperso, no tiene amparo legal y siempre está en mayor riesgo de desaparecer. Por esto, nuestro recorte fue el siguiente: CINE.AR, Qubit Tv, Cinema Argentino, Cine Argentino Online y Cine Vivo¹¹. El objeto del relevamiento se restringió a los filmes del siglo pasado ya que para el cambio de siglo la digitalización del registro estaba en sus orígenes. El relevamiento fue inicialmente llevado a cabo en junio y julio de 2017 con una posterior revisión en el mes de septiembre de 2018. No hubo cambios sustanciales en el contenido de cada sitio, con excepción de Cine Vivo cuya página fue dada de baja, por razones que no fueron dadas a conocer públicamente. Asimismo, el catálogo de películas argentinas en Qubit.tv se redujo significativamente.

El origen de estas páginas web es estatal o privado sin fines de lucro, lo que permite que su utilización sea totalmente

¹¹CINE.AR: www.play.cine.ar; Qubit.tv: www.qubit.tv; Cinema Argentino: www.cinemargentino.com; Cine Argentino Online: www.cineargentino-online.blogspot.com.ar; Cine Vivo: www.cinevivo.org.

gratuita. Una excepción a esto es Qubit.tv que al ser comercial exige el pago de una suscripción mensual, lo que hace que su consumo sea más acotado pero, en contrapartida, pone en circulación una gran cantidad de películas independientes que no pueden conseguirse en otro lado. Asimismo, CINE.AR implementa un sistema de bonificación para el alquiler de ciertas películas de estreno reciente en salas, pero a un precio que es comparablemente más barato que una entrada de cine. Qubit.tv también posee un sistema de alquiler similar¹².

Todos los sitios fueron analizados a partir de los mismos parámetros, de manera que fuese posible encontrar tanto constantes como diferencias. Por empezar, observamos que la mayoría contiene películas de cine sonoro argentino a partir de la década del 30, dejando de lado al cine mudo. Por tanto, en términos generales, no se encuentra disponible *online* el acervo histórico argentino correspondiente a esta etapa. Una excepción es Cinema Argentino que ofrece algunas películas de este periodo, en las que es notorio el deterioro que han sufrido las cintas. En estos casos, la banda sonora (música de acompañamiento) tiene muy buena calidad ya que probablemente ha sido incorporada luego de la digitalización. A diferencia de esto, en las películas de cine sonoro, disponibles en las web estudiadas, el deterioro del audio también es perceptible [GRÁFICA 1].

Asimismo, ninguna de estas se encuentra disponible en calidad HD, sino que es frecuente encontrarlas en calidad SD, con una resolución máxima de 480 píxeles. Algunas de estas no dejan elegir la calidad de visualización sino que se ajusta automáticamente en relación a la velocidad de Internet, mientras que otras dejan seleccionar la calidad (aunque en este caso, las otras variantes se limitan a 144p, 240p y 360p).

¹²En pesos argentinos, en septiembre de 2018, la suscripción mensual de Qubit.tv es de \$209. Netflix ofrece un plan básico de \$129, uno estándar de \$169 y uno premium de \$229. HBO Go ofrece un plan de 10,99 dólares para América Latina. El costo del “alquiler” de películas estreno en CINE.AR es de \$30 -el mismo precio que en 2017-, mientras que en Qubit Tv es de \$20, pero en este último hay que estar suscrito a la plataforma así como varía acorde a la película elegida.

Es importante tener en cuenta que la resolución equivalente en filmico en 35 mm es de 4096 por 3112 píxeles, lo que es mucho mayor a la que puede ofrecer el 4k, por lo que una adaptación a una calidad SD implica una importante pérdida de la calidad de la copia. En cuanto a las características sonoras, no se provee ninguna información (por ejemplo, si la mezcla es mono o estéreo) y lo único que puede manipularse es su volumen, aunque Qubit.tv también permite cambiar el idioma de la banda sonora [GRÁFICA 2]. Las plataformas estatales o comerciales tienen su propio reproductor de video, como ocurre con Qubit.tv y CINE.AR. En cambio, aquellas pertenecientes a entes privados pero sin fines de lucro para visualizar el contenido utilizan un reproductor ajeno embebido de YouTube o Vimeo.

Un aspecto relevante es que estas plataformas no solo contienen diferentes películas, sino que ofrecen información sobre ellas. La cantidad de datos suele variar en relación a la obra, y podemos especular que a veces algunos se han perdido por diferentes motivos. Generalmente se presenta la sinopsis y se consigna el nombre del director, de los intérpretes y, a veces, del guionista de la obra. A partir de estos tres roles que se plantean como fundamentales para la identificación de una obra, se deja entrever una idea fuerte de autoría, en donde otro tipo de rol cinematográfico no recibe mayor atención. Además de estos datos, se suele especificar la duración y el año de estreno. Este último dato permite realizar suposiciones sobre el tipo de soporte en que fue realizada [GRÁFICA 3].

Del mismo modo, el criterio clasificatorio es homogéneo, presentando una división general (ficción, documental o animación) pero también por géneros narrativos como drama, comedia o acción. Esta división es más bien convencional, por lo que nos preguntamos dónde quedarían aquellas películas cuya definición es un tanto indeterminada. Un ejemplo que vale la pena destacar es el de Qubit.tv ya que en el inicio de su web ofrece una propuesta de catalogación definidas a partir de un criterio “curatorial”: Los fabulosos 80, Cine

Político, I love New York, Festival de cine... Creemos que esto permite pensar y acceder a las películas por fuera de los parámetros tradicionales, y es un fenómeno propio del acceso mediado por internet¹³.

A pesar de esto, notamos que las clasificaciones provistas brindan una mayor facilidad y rapidez para buscar un título determinado, que permiten organizar específicamente las obras según preferencias y evitar así una acumulación caótica de títulos. La opción “ordenar por” también cumple con esta función, aunque lamentablemente no siempre está presente. Usualmente sus parámetros son el orden alfabético o el año de realización (ascendente o descendente). Esta última opción permite establecer con mayor precisión la cantidad y disponibilidad de filmes [GRÁFICA 4].

Si bien las páginas estudiadas posibilitan ver estas películas vía *streaming*, no permiten la descarga de estos materiales, probablemente por restricciones de derecho de autor. El acceso solo es posible desde la plataforma, de modo que ningún usuario puede “poseer” el archivo, trasladarlo o compartirlo a gusto. Por esto, se trata únicamente de ventanas de exhibición. Aun así, el problema de la incapacidad de descarga es que si estas quedan discontinuadas o son dadas de baja, el material ya no será accesible como sucedió con la plataforma estatal CDA (Contenido Digitales Abiertos), en la que una gran cantidad de series nacionales quedaron confinadas a un limbo digital durante dos años¹⁴.

¹³En este sentido responde un poco a recuperar una horizontalidad cercana la noción de *folksonomy* propia de los sitios web 2.0. La idea, opuesta a una taxonomía fijada por expertos, es que las categorías son metadatos propuestos por los usuarios en un modelo de abajo hacia arriba, frente a los modelos expertos que suponen clasificaciones predefinidas de arriba hacia abajo. Los modelos abiertos permiten a los usuarios etiquetar, los cerrados ofrecen una lista de categorías cerradas que se aplican al objeto digital en cuestión.

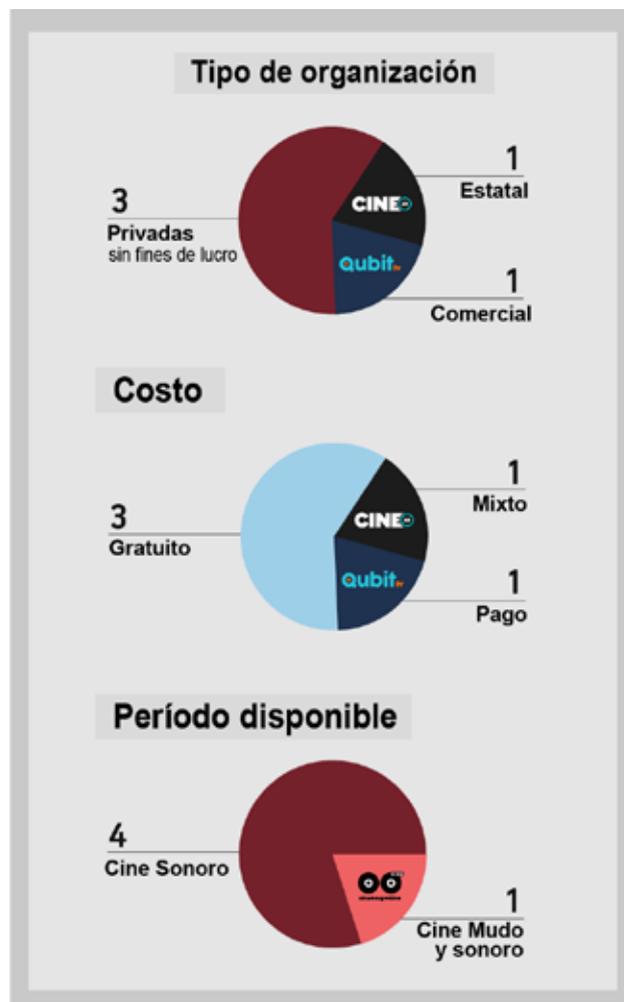
¹⁴Véase: Respighi, E. (2016). El sitio en construcción que no construye. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/19-40276-2016-10-13.html>.

A mediados de 2018 se lanzó la plataforma estatal www.cont.ar donde se han puesto nuevamente en circulación muchas de las series televisivas nacionales disponibles anteriormente en CDA.

Tipo de organización, costo de suscripción y periodo cinematográfico disponible.

Fuente: Elaboración propia.

GRÁFICA 1.



Calidad máxima de reproducción de films argentinos digitalizados y posibilidad de descarga a la fecha del relevamiento.

Fuente: Elaboración propia.

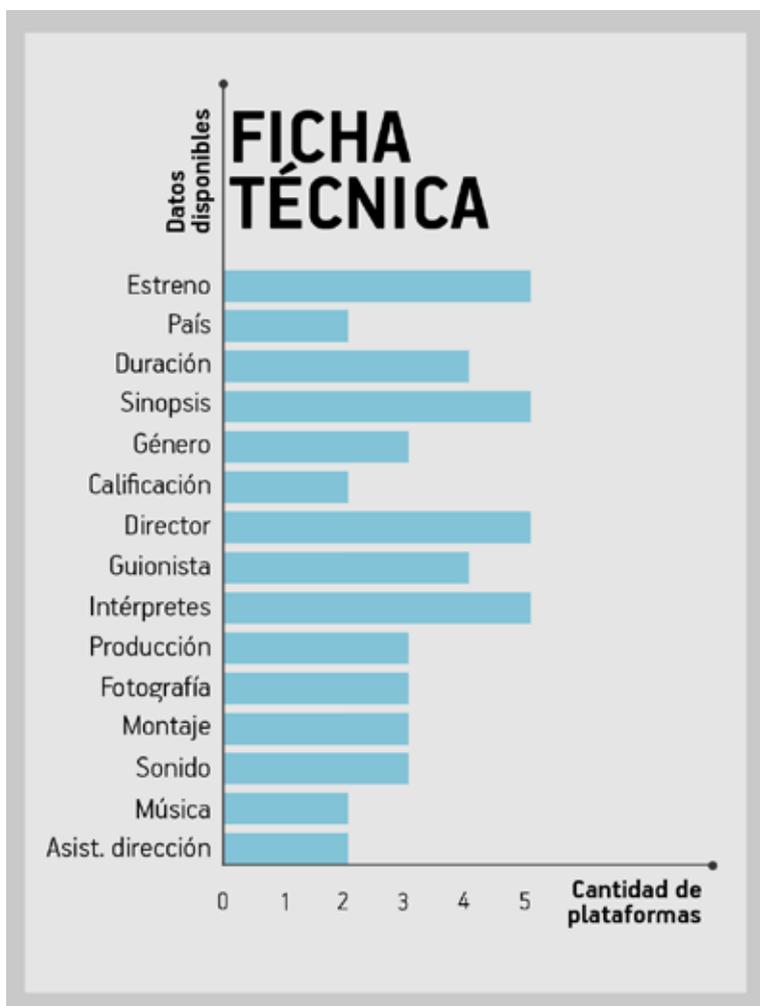
GRÁFICA 2.



Datos disponibles en ficha técnica.

Fuente: Elaboración propia.

GRÁFICA 3.



Criterio de clasificación y criterio de orden de las películas.

Fuente: Elaboración propia.

GRÁFICA 4.



En el caso particular de la página estatal CINE.AR, creemos necesario reconocer que se encuentran disponibles una gran cantidad de películas originalmente realizadas en filmico (alrededor de doscientos títulos), lo que permite preservar y acceder al acervo pasado del cine argentino, con la ventaja de estar alojados en un mismo sitio. Su valor es aún más importante si se lo piensa en contraposición a sitios de origen extranjero, como Netflix, en donde no podríamos encontrar la mayoría de los títulos disponibles en esta plataforma.

Por último, resulta interesante hacer una breve mención a otro tipo de modalidades de reproducción vía *streaming*, tomando como ejemplo DocuDAC -actualmente no disponible- y Cablevisión Flow. A diferencia de lo anteriormente expuesto, la primera se caracterizaba por la difusión mensual de una película documental argentina. Es decir, las obras no perduraban en el sitio, sino que se mantenían disponibles por el plazo de un mes. Así, esta web no podía ser catalogada como un archivo *online* ya que su lógica estaba más vinculada a la de una sala de exhibición. Pero se destacaba por la cantidad y calidad de información que proveía. A diferencia de las otras plataformas relevadas, esta hacía mención a la biofilmografía del director o directora, a los premios en diferentes festivales y brindaba una ficha técnica exhaustiva.

El otro caso que vale la pena mencionar, es aquel ofrecido por parte de los cableoperadores, como Cablevisión. En un intento por contrarrestar el avance de los sitios web de reproducción *streaming*, la empresa se vio obligada a actualizarse y ofrecer un servicio de video a demanda vía *streaming*. Este permite visualizar el contenido de su servicio en el momento que desee el espectador, así como desde otros dispositivos diferentes al televisor, como la computadora o la tableta. Lo que llama la atención de Cablevisión Flow es que no solo contiene películas actuales, sino que posee muchas producciones anteriores a los años 70. De todas formas, no se la puede pensar como un archivo ya que la perdurabilidad de los contenidos es acotada, debido a la renovación de su catálogo por periodo para ir ofreciendo nuevo material a los

espectadores, según su demanda e intereses. Sin embargo, cabe señalar una funcionalidad que no poseen las otras: la posibilidad de grabar las películas que se deseen para evitar perderlas cuando se renueve el catálogo, aunque por un periodo a término. Estas no se descargan en el ordenador del usuario, pero se almacenan en su cuenta personal de la plataforma en cuestión.

PARA UNA CRÍTICA DE LA CONVERGENCIA

El surgimiento reciente de Odeón, su reconversión en CINE.AR, así como la baja de CDA (Contenidos Digitales Abiertos) y su posterior relanzamiento como CONTAR son indicativos de la importancia de la existencia de plataformas digitales estatales que pongan a disposición el acervo histórico del cine nacional, pensadas no solo en términos de distribución comercial sino también de archivo, así como su continuidad y sustentabilidad en el tiempo. A partir del relevamiento, constatamos que el *streaming* es una tecnología de gran relevancia para las artes audiovisuales del presente, pero también para una preservación, aunque sea parcial, del acervo cinematográfico del siglo XX. Es evidente que, a pesar de las observaciones técnicas antes señaladas, el *streaming* amplía las posibilidades de acceso, tanto para estudiantes o especialistas en cine, como para el público en general que desee ver una película del pasado y no tenga acceso a su proyección en sala. En ese sentido, es menester defender este proceso en desarrollo en especial en países latinoamericanos donde el acceso a la producción propia está acotado por la cuota de pantalla de las producciones extranjeras, especialmente las norteamericanas. Con todo, cabe señalar los riesgos de una aceptación acrítica de la digitalización así como la aplicación de políticas culturales que no cuenten con herramientas teóricas que les den sustento.

En primer lugar, las diferencias entre filmico y digital merecen atención crítica para no adoptar una posición ingenua

ante el cambio tecnológico que suponga la existencia de “contenidos puros”, que no guardan relación co-constitutiva con sus continentes. Un primer riesgo evidente del contenido es su transformación en mercancía en las disputas por los catálogos en curso que evidencian las plataformas con suscripción paga. Un segundo peligro es la acumulación desordenada sin información rigurosa que permita la constitución de acervos que no expliciten los materiales fuente ni indique la existencia de otras posibles versiones. Un tercer peligro es el riesgo de obsolescencia técnica por abandono del medio digital asociado a los archivos de filmes digitalizados. Cuando un medio digital establecido es reemplazado por otro, todos los objetos digitales cuyas existencias dependen del mismo se transforman en mero ruido, o, en términos técnicos más clásicos, quedan obsoletos. De manera similar a lo que sucede con una cámara fotográfica para la cual ya no se fabrican rollos de película fotosensible o, a la inversa, como un casete de audio cuando se discontinúa la fabricación de pasacasetes.

Por otra parte, es necesario reconocer que el acceso vía *streaming* a las obras cinematográficas se ve determinado por la interfaz propia de cada plataforma, ya que esta determinará en última instancia cómo nos enfrentamos y experimentamos ese contenido, brindándonos la posibilidad de variar una serie de parámetros finitos, mientras que otros no. Por ende, el acceso siempre es mediado, y no será el mismo -tampoco la experiencia- ni en las diferentes plataformas web ni en otros espacios de exhibición. En ese sentido la idea de Casetti de la pervivencia de una “idea de cine” (2016, p. 290) asociada más a una relocalización que a una remediación que permite reconocer experiencias cinematográficas más allá del filmico y de la sala oscura, puede extenderse a una “idea de obra cinematográfica” cuando accedemos al visionado de estas obras del pasado. Tal aceptación de una “idea de obra”, más adecuada para la relocalización del cine en plataformas de video a demanda, supone dejar de lado una ontología fija para aceptar una

deriva ontogenética que contemple su devenir como productos relativamente estables pero con posibilidad de mutación.

La tensión entre *identidad*, *integridad* y *devenir* (o entre objeto digital, calidad y actualización) es característica de toda obra de arte de la reproductibilidad técnica. Benjamin (2015)¹⁵ señalaba que las obras cinematográficas eran las primeras con “capacidad de mejora” por ser obras de montaje de fotogramas discretos, por lo que admitían múltiples montajes¹⁶. En su etapa digital a esta cualidad de las obras cinematográficas la relocalización le agrega nuevos contextos técnicos de recepción que además admiten realizaciones múltiples incluso de un mismo montaje (como sucede con la oscilación entre alta y baja resolución en la “misma” película típica del *streaming*, o la diferencia evidente entre calidad de imagen y calidad de sonido para películas del cine mudo relevadas).

Este recorrido apunta apenas a señalar una carencia de conceptos operativos sobre qué es y dónde está el cine hoy, especialmente ante la creciente necesidad de políticas culturales y tecnológicas de Estado que incorporen todas las dimensiones del arte cinematográfico para garantizar la preservación de los acervos nacionales. El caso argentino es apenas uno más que ilustra los desafíos para los países periféricos en un nuevo estadio de la relación entre arte e industria signado por la digitalización de los contenidos y la algoritmización de la cultura. Una respuesta posible es mantener siempre en vista la particularidad de las obras cinematográficas como *obras provisionarias*, rasgo derivado de su necesaria imbricación

¹⁵Escrito en la antesala de la segunda guerra mundial, el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” tiene una historia editorial compleja, con cuatro versiones entre 1936 y 1939, a las que cabe agregar el problema de definir cuál es la traducción definitiva. En español circuló primero a partir de la traducción de Jesús Aguirre de 1973 publicada por Taurus. En 2008, Adaba publicó una traducción crítica a cargo de Alfredo Brotons Muñoz. En este trabajo hemos partido de una traducción más exhaustiva y minuciosa de las cuatro versiones realizada por Andrés Wiekert en México y reeditada en Buenos Aires por La Marca en 2015.

¹⁶Cabe señalar aquí, que por “mejora”, Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, se refería a la posibilidad de su modificación de la materialidad de las obras y no necesariamente a un cambio cualitativo de la forma, de acuerdo a un juicio de valor estético.

con un dispositivo técnico de reproducción que incluso en su etapa filmica ya las diferenciaba de otros tipos de producción artística. Tal resguardo epistemológico supone la necesidad de explicitar qué “idea de cine” se pone en juego en cada relocalización, dejando de lado la nostalgia fetichista de cuño idealista que aqueja a muchos discursos apocalípticos sobre el devenir del cine. Esto no implica, en modo alguno, aceptar acríticamente la ilusión de las obras audiovisuales como

meros contenidos independientes de sus continentes, como se afirma desde los discursos asociados a las plataformas de distribución de contenidos digitales, en tanto cada espacio de reproducción introduce y sostiene distintas ideas de cine. La labor de la mirada crítica es desentrañarlas, explicitando dinámicas, disputas y negociaciones ya no solo entre forma y contenido, sino también entre contenido y continente. 🗣️

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (2015). *Estética de la imagen: cine, fotografía y pintura*. T. Vera Barros (Comp.). Buenos Aires, Argentina: La Marca
- BERTI, A. (2015). *From Digital to Analog: Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture*. Nueva York, EE.UU.: Peter Lang. doi: <https://doi.org/10.3726/978-1-4539-1667-4>
- BERTI, A., Alaluf, M. y Cáceres, E. (2017). El audiovisual, lo digital y la especificidad del medio. *Revista Avances*, (26), 87-100.
- BERTI, A. (2018). Fotogramas autorizados: La crisis de la noción de obra cinematográfica ante las remasterizaciones. En *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (AAHD)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/aahd.congreso/44>
- BLANCO, J. y Berti, A. (2016). No hay hardware sin software: Crítica del dualismo digital. *Quadranti. Rivista internazionale di filosofia contemporanea*, 4(1-2), 197-214.
- BOLTER, J. D. y Grusin, R. (1998). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, EE.UU.: The MIT Press.
- BLUM, A. (2013). *Tubos: En busca de la geografía física de Internet*. México: Océano.
- CASETTI, F. (2016). The Relocation of Cinema. En S. Denson y J. Leyda, (Eds.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer, Reino Unido: Reframe Books. Recuperado de <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/5-1-casetti/>
- DOUEIHI, M. (2010). *La gran conversión digital*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HALLINAN, B. y Striphos, T. (2016). Recommended for you: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture. *New Media and Society*, 18(1), 117-137. doi: <https://doi.org/10.1177/1461444814538646>
- HUI, Y. (2016). *On the Existence of Digital Objects*. Minneapolis, EE.UU.: University of Minnesota Press.
- KIRSCHENBAUM, M. G. (2008). *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, EE.UU.: The MIT Press.
- KITTLER, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, EE.UU.: Stanford University Press.
- LA FERLA, J. (2009). *Cine (y) digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- LAWLER, D. (2009). Una incursión a la hermenéutica artefactual: artefactos, textos y affordances. En D. Parente y L. Catoggio (Comps.), *Enfoques sobre la hermenéutica contemporánea* (pp. 172-184). Mar del Plata, Argentina: Asociación Argentina de Investigaciones Éticas.

- MANOVICH, L. (2012). *Media After Software*. Recuperado de <http://manovich.net/index.php/projects/article-2012>
- MANOVICH, L. (2013). *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*. Nueva York, EE.UU.: Bloomsbury.
- MILLS, S. (2011). Concrete Software: Simondon's Mechanology and the Techno-social. *The Fibreculture Journal*, (18), 206-231. Recuperado de <http://eighteen.fibreculture-journal.org/2011/10/09/fcj-127-concrete-software-simondon%E2%80%99s-mechanology-and-the-techno-social/>
- MUGICA, M. F. (13 de junio de 2015). Restauración: el cine argentino quiere recobrar su pasado de esplendor. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1801427-restauracion-el-cine-argentino-quiere-recobrar-su-pasado-de-esplendor>
- NORMAN, D. (2013). *The Design of Everyday Things*. Cambridge, EE.UU.: The MIT Press.
- PARIKKA, J. (2016). Media Archaeology: Questioning the New in Media Arts. En E. Ertan (Ed.), *Histories of The Post Digital* (pp. 133-147). Estambul, Turquía: Akbank Sanat.
- RANZANI, O. (2 de abril de 2017). Para preservar el patrimonio filmico. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/29318-para-preservar-el-patrimonio-filmico>
- RESPIGHI, E. (13 de octubre de 2016). El sitio en construcción que no construye. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/19-40276-2016-10-13.html>
- SIMONDON, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- STRIPHAS, T. (2015). Algorithmic Culture. *European Journal of Cultural Studies*, (18), 395-412. doi: <https://doi.org/10.1177/1367549415577392>
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

AGUSTÍN BERTI (Argentina) es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), docente de la Maestría en Técnica, Políticas y Culturas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y profesor titular de la cátedra “Análisis y Crítica” del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes (FA) de la misma casa de altos estudios. Actualmente codirige un proyecto de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT), UNC sobre la algoritmización de la cultura. Es autor de *From Digital to Analog. Agrippa and other Hybrids at the Origins of Digital Culture* (Peter Lang Publishing, Nueva York, 2015). Es coautor de *La Biblioteca Roja. Brevíssima Relación de la Destrucción de los Libros* (DocumentA/Escénicas, Córdoba, 2017).

MATEO BERLAFFA (Argentina) es estudiante avanzado de la Licenciatura en Cine y TV por la Universidad Nacional de Córdoba. Integró el equipo de investigación de SECyT UNC “Cine y digital: Los procesos de digitalización” dirigido por Mgter. Pedro Klimovsky. Fue ayudante alumno en “Diseño editorial y comunicación institucional” en el Centro de Producción e Investigación en Artes (UNC). Actualmente es ayudante alumno de la cátedra “Análisis y Crítica” del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes y se encuentra desarrollando el Trabajo Final de Carrera cuyo tema es la repercusión de la muerte del otro/a en el personaje protagónico.

JOSEFINA MINOLLI (Argentina) es Técnica productora en medios audiovisuales, y actualmente está desarrollando su Trabajo Final de Carrera para la Licenciatura de Cine y TV en la UNC. Es co-creadora y redactora del blog *El Mate – Debates y pensamientos sobre cine*. Se desempeñó como ayudante alumna de las cátedras “Realización Audiovisual I” y de “Análisis y Crítica” de la FA, UNC. Asimismo, ha integrado el proyecto de investigación de la SECyT, UNC “Cine y digital: Los procesos de digitalización I”. Participó en la 13° edición del Talents BA, 2018. Actualmente tiene una Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional para investigar sobre la vinculación entre el cine y la interfaz gráfica de usuario.

Streaming México: Netflix y el cine mexicano vistos desde el neoliberalismo

JUAN CARLOS REYES VÁZQUEZ

juan.reyes@udlap.mx

*Universidad de las
Américas Puebla, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 7, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 4, 2018

[https://doi.org/10.32870/
elajoquepiensa.v0i18.311](https://doi.org/10.32870/elajoquepiensa.v0i18.311)

RESUMEN / Al hacer una lectura del cine mexicano a la luz de lo que se entiende como el “sistema neoliberal”, es importante preguntarse cómo este sistema político-económico afecta las prácticas de distribución y exhibición del cine en Latinoamérica. Por ello se analiza el caso de Netflix en México con el fin de entender cómo opera dicha plataforma en el país y cómo estas nuevas políticas cinematográficas modifican la distribución y exhibición del cine mexicano. Con la intención de construir el mejor contexto posible, se examina también el estado actual de los servicios de *streaming* en México, qué películas se están escogiendo para ser incluidas en el catálogo de Netflix, o si lo que las define son géneros, producciones o características de audiencia específicas. Se intenta responder a la pregunta: ¿está modificando Netflix los contenidos cinematográficos y audiovisuales de manera substancial mediante su plataforma, o solo está modificando la forma en la que son distribuidos?

PALABRAS CLAVE / *Streaming*, Netflix, cine mexicano, neoliberalismo.

ABSTRACT / When making a reading of Mexican cinema in light of what is understood as the “neoliberal system”, it is important to ask how this political-economic system affects the practices of distribution and exhibition of cinema in Latin America. Therefore, the case of Netflix in Mexico is analyzed in order to understand how Netflix operates in the country and how these new cinematic policies modify the distribution and exhibition of Mexican cinema. We also examine the current status of streaming services in Mexico, which films are being selected to be included in the Netflix catalog, or if what defines them are specific genres, productions, or audience characteristics. We are trying to answer the question: Is Netflix modifying the cinematographic and audiovisual content in a substantial way through its platform, or is it only modifying the way it is distributed?

KEYWORDS / Streaming, Netflix, Mexican cinema, neoliberalism.

Movies >

Mexican Movies

Popular on Netflix



Trending Now



Romantic Dramas



El cine como arte e industria ha sido profundamente influenciado, y quizás condicionado, por las cualidades materiales e ideológicas que lo rodean desde su origen a finales del siglo XIX, hasta el recién iniciado siglo XXI. No cabe duda de que los sistemas económicos e ideológicos que constituyen lo que ha sido llamado el “espíritu de una época” tienen implicaciones en la visión que tenemos sobre sociedades, sus prácticas y sus objetos culturales. La implementación del modelo neoliberal en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX moldeó asimismo a la industria cinematográfica, generando cambios e intromisiones en los procesos de preproducción, producción y posproducción; la realización, distribución y exhibición de películas, así como ajustes y modificaciones a las políticas culturales de producción. Esto influyó y cambió, como consecuencia, variables económicas, inventiva tecnológica y el campo de estudios cinematográficos, creando nuevas y diferentes maneras de entender conceptos como industria, economía, mercado, competencia, sociedad y cultura.

Valga decir que en este caso, por neoliberalismo empleo a lo largo de este artículo la definición que propone Escalante Gonzalbo: “un programa intelectual, un conjunto de ideas acerca de la sociedad, la economía, el derecho (...) un programa político, derivado de esas ideas” (2015, p. 17). Una investigación de este tipo es

relevante desde un punto de vista que se alinea con lo que Ignacio Sánchez Prado apunta en su libro *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (2014): “One of the most discussed and perhaps most important functions of cinema within nations and its civil society resides in its role in shaping and reshaping the discursive and visual boundaries of political discourse”¹ (p. 105). Además de las ideas relevantes de Sánchez Prado, considero valioso expandir este campo de acción e ir más allá de su propuesta para poner atención en este texto a realizar un análisis que nos permita iniciar una exploración de las prácticas empleadas en el *video streaming*, el cine *on demand*, así como sus efectos en el ver y distribuir cine, y cómo se relaciona esto con lo propuesto sobre la comprensión del cine como un reconfigurador del discurso visual tanto en términos de discurso político, como de prácticas procedimentales y constituyentes de modelos heurísticos de análisis.

La hipótesis central de estas páginas es que las prácticas de *streaming*, ejemplificadas en este caso por Netflix, mantienen viva la dominación de Hollywood a la vez que influencia lo que el cine mexicano representa para sus espectadores. En México, apoyado por las industrias internacionales del entretenimiento, el discurso político va más allá de la pantalla, y es posible detectarlo en varias películas de reciente manufactura. Estas estrategias permean la política de las prácticas culturales, así como decisiones sobre distribución, contenido, e incluso la idea general del cine como industria. En este texto se señalan algunos ámbitos de la práctica cinematográfica latinoamericana, particularmente de México, en los que el neoliberalismo, como política e ideología, ha tenido implicaciones relevantes, particularmente desde mediados de la década de los 80. Al aplicar esta dinámica a una técnica como lo es el *streaming*, tomando estos avances como punto

¹“Una de las funciones más discutidas y tal vez más importantes del cine en torno a las naciones y su sociedad civil reside en el papel en la formación y reformación de los límites discursivos y visuales del discurso político” Todas las traducciones son mías.

de partida para el presente ensayo, se examina cómo una plataforma tan relevante como lo es Netflix en el mundo actual negocia con películas producidas en México y, tangencialmente, en otros países de Latinoamérica como Colombia, Argentina o Chile. Esta atención particular a la producción, distribución y visionado de cine mexicano y latinoamericano frente a Hollywood, o en este caso Netflix, tiene sentido si recordamos que “de los más de 6 500 largometrajes que se producen anualmente, un porcentaje mínimo llega a las pantallas latinoamericanas, compitiendo desventajosamente con las cintas norteamericanas” (Rosas Mantecón, 2017, p. 61). Como se verá en la conclusión, hay una marcada diferencia en el tratamiento que Netflix da al cine producido en Hollywood en la segmentación de lo “nacional”, “internacional” y “local” del catálogo de la plataforma. Como lo plantea Ana Rosas Mantecón en su libro *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, “los filmes no se agotan en lo que relatan; hablan de los contextos históricos, industriales, sociales y culturales en los que se producen, proyectan y reciben (2017, p. 24). Para poder trabajar con la hipótesis mencionada anteriormente, se analizan también las formas en que el *streaming*, con énfasis en Netflix, modifica las prácticas cinematográficas de exhibición y visionado. La metodología para este texto es el análisis tanto hermenéutico como cualitativo, ya que se basa en compaginar datos publicados en reportes y artículos con información analizada a detalle proveniente de la propia plataforma de Netflix en dos momentos distintos, a mediados del 2016 y en agosto de 2018.

UNA PERSPECTIVA DEL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Dentro del esquema neoliberal las políticas culturales surgen de dos premisas principales: que el Estado debe establecer reglas para que la cultura -entendida como una visión clara de las “industrias culturales” anunciadas hace décadas en el texto emblemático de Adorno y Horkheimer- entre en un

sistema de oferta y demanda y libre competencia del mercado; pero, al mismo tiempo, que se debe reconocer que la cultura necesita ser protegida, ya que es una parte vital no solo de la identidad nacional, sino también del patrimonio nacional, el producto interno bruto y la economía de un país. Jorge Sánchez Sosa, en aquel momento director del Instituto Nacional de Cinematografía (IMCINE), explicó en el anuario estadístico de cine mexicano de 2015 que: “Un tema poco explorado hasta ahora es la contribución de la industria cinematográfica a la economía nacional, actividad fundamental en un momento en que la cultura se considera uno de los motores estratégicos de desarrollo sostenible para las sociedades del mundo” (p. 7). Para IMCINE, la cultura, y el cine en particular están estrechamente relacionados con la economía nacional, aunque la industria cinematográfica del país sobreviva con cuidados paliativos otorgados cada sexenio.

Los números del propio anuario de IMCINE generan dudas sobre su optimismo ya que tanto las películas que tuvieron apoyo del gobierno, como las producidas con inversión privada, muestran problemas para ser estrenadas. De las 176 películas producidas en México en 2017, el 55% fueron apoyadas por el Estado a través de los estímulos fiscales de IMCINE. Este apoyo equivale a 800 millones de pesos, lo cual indica que cada película debió obtener un promedio de poco más de 8 millones de pesos. Es importante anotar que el 54% de las producciones mexicanas fueron óperas primas. El apoyo del gobierno a la industria es generoso, pero los datos menos optimistas muestran que de esas 176 películas, solo 88 fueron estrenadas. En conclusión, si de 176 películas el 55% fueron producciones apoyadas por el Estado, entonces se apoyaron 97 películas. En un caso hipotético, si todas las películas que fueron estrenadas fueran las apoyadas por el gobierno, 9 películas que fueron producidas con recursos públicos nunca vieron la luz, ni siquiera en una plataforma en línea. A este respecto valga decir que el anuario no informa cuántas de esas 79 películas que nunca se estrenaron fueron apoyadas por el Estado. Los datos referentes a la distribución

y exhibición del cine mexicano también sugieren un estreno dispar de las películas. En 2017, había 6 633 pantallas de cine en México, de las cuales solo se estrenaron 88 películas mexicanas en dichas salas. Si se observa con atención, es lógico preguntarse si la distribución de estas películas funciona -a pesar de que 176 es el máximo número de producción que México ha tenido en un año- si 35 películas fueron estrenadas en cinco o menos pantallas, 23 en más de 100 y solo 3 con más de 1 000 pantallas a nivel nacional. Por otro lado, durante el 2017 la asistencia a películas mexicanas se redujo un 24% respecto al año anterior en todo el país, menos en la Ciudad de México. ¿Cuánta exposición puede esperar una película si solo es estrenada en 5 pantallas y se mantiene en el cine por solo 3 días? ¿Cuántos espectadores la verán? ¿Cuántos ingresos puede lograr en taquilla? ¿Qué les ocurre a esas películas que se proyectan en 5 cines por 3 días? ¿Qué tan rentable es invertir en estas películas? ¿Tiene que ser rentable? Respecto a la distribución, no muchas compañías están dispuestas a apostar en este cine, y los productores quedan a cargo de la distribución en muchos casos. En 2017, 36 compañías participaron en la distribución del cine mexicano, de las cuales 16 fueron creadas específicamente para el lanzamiento, promoción y distribución de una película única (IMCINE, 2018, p. 92). Dentro de estas 36 compañías, destacan dos: Videocine, con 14 de los estrenos nacionales en 8 780 pantallas, y con un alto presupuesto debido a su rol como la división cinematográfica de Televisa (que solo distribuye y rara vez produce películas); y Cinépolis, una de las cadenas de exhibición más grandes en el mundo, que estrenó 5 películas en 2 688 pantallas. Sumado a esto, solo una distribuidora de Hollywood estrenó una película mexicana, la cual por sí sola representó el 3% de la asistencia a cine nacional ese año. En definitiva, estas cifras otorgan un contexto claro sobre el cual establecer el análisis de las películas mexicanas en Netflix, así como su adquisición, movilidad y visionado en la plataforma.

Es importante anotar que, además de los complejos cinematográficos, el *streaming* se ha vuelto un medio popular para acceder a productos audiovisuales. En México, el 77.1% de los usuarios de internet ven contenido audiovisual durante su tiempo de navegación, y 5.6 millones de estos usuarios se suscriben a una plataforma *over-the-top*, es decir, una que distribuye contenido audiovisual en línea. Esto me parece relevante debido a los cambios en las prácticas culturales que implica. Como lo afirma Rosas Mantecón, ir al cine es mucho más que únicamente ver una película. Es una práctica de acceso a la cultura, la cual, como muchas otras, muestran “su papel activo no solo como actividades de interpretación y disfrute artístico; suponen múltiples tareas, como la identificación, el desciframiento y la apropiación” (2017, pp. 20-21). Por ello que las prácticas digitales involucradas en dichos procesos necesitan un estudio riguroso y multidisciplinar. Como afirma Winston Wheeler Dixon, “it has become clear [to me] that streaming –for movies, music, books, and, indeed, every form of textual material- has become the dominant mode of delivery”² (2013, p. 2). Aunque Dixon no se refiere únicamente a México y al cine, hace una lectura interesante de una tendencia que parece tanto inevitable como irreversible también en el mercado cinematográfico mundial. Como anoto más adelante, al explorar el panorama actual de la industria cinematográfica mexicana en tiempos neoliberales, esta investigación subraya que el *streaming* en Netflix contribuye a promover la dominación de Hollywood, lo que afecta y margina el contenido de cine nacional en dicha plataforma.

LAS PRÁCTICAS DE NETFLIX

El impacto que ha tenido el internet en las prácticas de consumo mediático es cuando menos, extenso, y actualmente uno de sus usos principales es ser una plataforma para trans-

²“Ha quedado claro [para mí] que la transmisión en línea -para películas, música, libros, y de hecho, cualquier forma de material textual- se ha convertido en el modo dominante de entrega”.

ferir, acceder, comercializar y compartir contenido audiovisual. Aunque a través de la historia de los medios se ha afirmado que el “nuevo” medio provoca la “muerte” del “viejo” medio o el tradicional, hoy queda claro que los medios son rara vez reemplazados. En lugar de ello, viven en una relación cuasi-simbiótica en la que comparten cualidades tecnológicas, técnicas y, en ciertas formas, epistémicas. Sin lugar a dudas, la historia de los medios es tan evolucionista como acumulativa (Barajas, 2013, p. 280). El caso del internet es el más obvio, pues ha logrado integrar una multiplicidad de medios y canales que no solo satisfacen numerosas funciones, sino que también es explotado exponencialmente por su propia configuración de red. Por ejemplo, todas las wikis de internet son sostenidas por una red de usuarios que pertenecen a una nueva comunidad virtual. Otro ejemplo son los foros de sitios especializados, en los que los usuarios no solo hablan de temas específicos, sino que transmiten, intercambian e incluso venden contenido y conocimiento.

El internet no reemplazará eventualmente a la televisión y el cine, ya que ambos son medios con cualidades formales particulares que no pueden ser transferidas a la experiencia de visionado por internet. Es decir, las prácticas de visionado, distribución y exhibición son modificadas y están conectadas a la audiencia o al espectador. El internet no reemplazará a la televisión y el cine, sino que modificará la forma en que accedemos y consumimos contenido audiovisual, así como las prácticas con las que solíamos hacerlo. En línea podemos ver, regularmente en *streaming*, shows o series que solíamos ver en la televisión. Sin embargo, no vemos la televisión en internet. Asimismo, aunque vemos películas y contenido filmico en línea, no vamos al cine en internet. El académico Rafael Barajas señala que la televisión usa el internet como si fuera, entre otras cosas, una extensión de su programación (2013, p. 279). No se puede perder de vista que las prácticas que implica el visionado a través de diversas plataformas plantea también una constante reacción pragmática de los públicos, los cuales “negocian pactos

de consumo” (Rosas Mantecón, 2017, p. 21). Sin embargo, se considera que para las cadenas televisivas el internet va más allá de una extensión de la televisión al proveer otra plataforma para que las audiencias vean su contenido. Por ejemplo: usan el internet para lanzar todo el material del que todavía tienen derechos de exhibición, sin importar su calidad. La diferencia es que mientras en la televisión tienen un tiempo limitado para hacerlo, la reproducción en línea depende completamente del espectador potencial. Además, los canales de televisión crean contenido que sirve en ambas plataformas y que no depende de las particularidades de la reproducción en línea, la cual es compleja y vasta debido a la atomización de prácticas que el internet permite al usuario. La televisión también desarrolla contenido exclusivo para internet, como los webisodes que series como *The Office* (Greg Daniels, Ricky Gervais, Stephen Merchant, 2005-2013) o *Lost* (J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, 2004-2010), transmiten a lo largo de sus temporadas regulares, o series desarrolladas por Netflix que solo pueden ser vistas en su plataforma, como la popular *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-2018), *Better Call Saul* (Vince Gilligan, Peter Gould, 2015-) o *The Crown* (Peter Morgan, 2016-), así como películas exclusivas de Netflix como el documental de Werner Herzog *Hacia el infierno* (*Into the Inferno*, 2016) o *War Machine* (David Michôd, 2017), estelarizada por Brad Pitt.

Los diferentes medios de distribución de contenido cinematográfico han sacudido la industria una y otra vez. Si se rememora la historia de la industria “tradicional” de Hollywood, se puede recordar que “iniciando en 1920, la industria de Hollywood estaba integrada de manera vertical, de tal forma que las grandes compañías (estudios) eran dueñas de las instalaciones de producción, las operaciones de distribución y las cadenas de complejos cinematográficos” (Meehan, 2011, p. 39). En las últimas dos décadas, ya sea por asuntos legales o de productividad, estas estructuras han evolucionado de tal forma que ahora la industria es dominada

por conglomerados transnacionales de distribución y exhibición, así como por grandes estudios de entretenimiento. Netflix, una compañía internacional con un mercado considerable en el campo del *streaming* de películas y series de TV, es ya un jugador importante que ha cambiado nuevamente los patrones de distribución de la industria. Fundada hace veinte años por Reed Hastings y Marc Randolph, Netflix se dedicaba originalmente a la renta y envío de DVD a las casas de los usuarios que elegían las películas de su catálogo. En ese momento, parecía que el modelo de negocios de la compañía se basaba en ofrecer a sus usuarios exactamente lo que ellos querían en la forma más rápida y cómoda. Para 2009, Netflix ofrecía casi 100 mil títulos en DVD y tenía cerca de 10 millones de suscriptores. Ahora, esa entrega es realizada casi exclusivamente a través del *streaming*. Eventualmente, dejarán de entregar DVD’s de forma definitiva y solo ofrecerán su catálogo a los usuarios a través de su plataforma en línea. En abril de 2016, Netflix ya tenía contenido disponible en 190 países. Esta cifra seguramente cambiará en los próximos años después de que en el 2017 Disney anunció la cancelación de sus acuerdos con Netflix y la creación de su propia plataforma en 2019, retirando así el contenido de tres marcas principales: Marvel, LucasFilm y Pixar.

Ahora que el negocio de Netflix está en su sitio de *streaming*, ha apostado a los algoritmos, que son una operación a gran escala para leer al espectador sin errores. Como una compañía que actualmente tiene más de 81 millones de suscriptores alrededor del mundo, de los cuales aproximadamente 11 millones se encuentran en Latinoamérica, el uso de los algoritmos es importante ya que estos usuarios suman más de 125 millones de horas de reproducción de contenido al día (Fernández-Manzano, Neira y Clares-Gavilán, 2016, p. 569).

Este caso de estudio lleva al análisis de las operaciones y prácticas que Netflix realiza a nivel internacional, pero de forma específica, en México. El caso de Netflix en estos lugares, a pesar de la existencia de numerosos negocios similares activos, ilustra los mecanismos de una plataforma con

alcance global (aunque no tiene cobertura en China, Crimea, Corea del Norte y Siria). En México, Netflix compite contra Blim, Clarovideo, Cinépolis Klic, Total Play, Amazon Prime Video y algunos otros competidores menores en el área.

Como ejemplo paradigmático, se observa que algunos directores de cine han optado por dedicarse a dirigir nuevas series originales de Netflix que adoptan los intereses culturales, políticos y sociales del país como *La casa de las flores* (2018-) con Verónica Castro en el papel protagónico, *Ingobernable* (2017) con la actriz Kate del Castillo como protagonista, y *Club de cuervos* (2015-) en la que Gary Alazraki, director de ***Nosotros los Nobles*** (2013), una de las películas mexicanas más vistas en Netflix, produce y dirige la mayoría de los episodios. Netflix se adapta fácilmente a los contenidos de cada país. Se podría decir que tiene una clara respuesta a la globalización neoliberal de la cultura, ya que la mayor parte de su catálogo consiste en películas taquilleras de Hollywood, lo que responde a prácticas económicas, de selección de contenido e incluso, ideológicas.

Al inspeccionar el creciente modelo de negocio de Netflix, Fernández-Manzano, Neira y Clares-Gavilán afirman que el éxito de la compañía se basa en tres elementos: “un catálogo amplio y variado incluido en su paquete básico; una tarifa fija económica que otorga acceso ilimitado al catálogo; y un servicio enfocado en la calidad de imagen, simplicidad de navegación, sugerencias de contenido similar y acceso a través de distintos dispositivos” (2016, p. 569). Un elemento importante para la migración de DVD a *streaming* es la posibilidad de la “datificación” del usuario. Como explicó Ted Sarandos, director de contenido de Netflix, en una entrevista: “Here is what the data from our DVD business tells us: We know what we shipped to you, and we know when you returned it. I have no idea if you watched it. I have no idea if you watched it twenty times. With streaming, we have insight into every second of the viewing experience”³ (Citado en

Curtin y Sanson, 2014, p. 136). La oportunidad de recopilar todo tipo de información posible del comportamiento de un usuario en Netflix se hizo posible después de 2001, cuando Netflix lanzó su potente y sofisticado algoritmo Cinematch que convierte cada decisión, movimiento, selección, reproducción y otra información interminable de cada usuario en datos (Alexander, 2016, p. 82). ¿Qué puede ser más invasivo que esta persistente individualización/personalización de los usuarios, esta constante búsqueda de recompensas a corto plazo de parte de un mercado atento a sus clientes-usuarios? Aunque pueda parecer a los usuarios que ellos mismos son quienes eligen su contenido, en realidad “la selección de contenido del algoritmo representa el 80% de las horas de reproducción de su usuario (Fernández-Manzano et al., 2016, p. 574). Debido a esto, se puede decir que Netflix está convirtiendo a cada uno de sus usuarios en un número. Lo que se vuelve más evidente con esto es que la ultrapersonalización del usuario es una práctica común no solo de Netflix, sino de otras compañías como Facebook, Google, Spotify o Amazon. Esta personalización significa que toda persona puede eliminar del mundo -en este caso de su pantalla- cualquier cosa que le incomode o que es de su total agrado. Como advierten Jyotsna Kapur y Keith Wagner, se le debe al sistema capitalista y neoliberal “una desenfrenada cultura de commodificación, abstracción y deshumanización (2011, p. 2). ¿Qué ocurre con la información que Netflix recopila de sus usuarios? ¿Es usada únicamente para sus propios propósitos? ¿Tiene Netflix el derecho de venderla a terceros interesados en el absurdamente segmentado mercado contemporáneo? Estas son preguntas que sobrepasan el alcance de este texto, pero que desde luego se entrelazan con el caso de estudio de Netflix en México y eventualmente deben obtener una respuesta.

³“Esto es lo que nos dicen los datos de nuestro negocio de DVD’s: Sabemos lo que te enviamos y cuándo lo regresaste. No tengo idea si lo viste. No

tengo idea si lo viste veinte veces. Con el *streaming* tenemos una idea de cada segundo de la experiencia visual”.

NEOLIBERALISMO Y NETFLIX

Como se mencionó anteriormente, el neoliberalismo es un programa intelectual, una red de ideas que gobiernan la sociedad, la economía y la ley. El concepto, como señala David Harvey ha sido identificado con las administraciones de Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido a inicios de 1980 (Kapur y Wagner, 2001, p. 2). Como todo término que ha sido utilizado por más de medio siglo, su importancia ha mutado de muy diversas maneras. Fernando Escalante Gonzalbo hace recordar que el uso del término es “a veces inexacto porque se emplea como adjetivo, con intención derogatoria, para descalificar una iniciativa legal, una decisión económica, un programa político. El resultado es que la palabra ha terminado por perder consistencia, y resulta más ambigua conforme más se usa” (2015, p. 18). Escalante Gonzalbo afirma que el término descalifica programas políticos o iniciativas ideológicas, pero que se hace con tanta frecuencia que el término se ha vuelto, a través de los años, un lugar común que sustituye el término socioeconómico, cuasi-ideológico complejo que era en un inicio. Mientras que el neoliberalismo es un esquema intelectual directamente relacionado a la economía neoclásica y la escuela de Chicago, hay nombres específicos que se relacionan con la manufactura del concepto político y económico del neoliberalismo: Friedrich Hayek, Milton Friedman, Louis Rougier, Wilhelm Röpke, Gary Becker, Bruno Leone y Hernando de Soto, entre otros. Si bien hay principios básicos que casi todos los autores atribuyen al neoliberalismo, tales como “la convicción de que el Estado es necesario, la preferencia por lo privado, la prioridad a la libertad económica” (p. 49). Se debe destacar que no es un esquema único de ideas, y que se pueden encontrar varios acercamientos a términos específicos. Escalante Gonzalbo señala que, en una posible simplificación excesiva del término, se puede decir que el neoliberalismo es la economía neoclásica convertida en una ideología (p. 71).

Con respecto a la tecnología que permite todos los cambios que Netflix le está causando a la industria del entretenimiento, con el acceso a contenido audiovisual en particular, el *streaming* es una tecnología que permite la distribución continua e ininterrumpida de material audiovisual digital. Se diferencia de la descarga en su inmediatez (aún más si el *streaming* se hace en directo) para reproducir el contenido de forma continua sin tener que esperar a que el archivo se descargue completamente. El *streaming* funciona a través de lo que se conoce como un búfer de datos, es decir, un tipo de memoria que retiene información de forma parcial y temporal para la reproducción inmediata, pero no la guarda en ningún lugar del dispositivo físico. El *streaming* requiere de una conexión de banda ancha que, como mínimo, iguale la velocidad de la transmisión. Debido a estas condiciones, el uso de esta tecnología solo beneficia a un número de usuarios limitados, pues no todos aquellos que tienen acceso a internet cuentan con la banda ancha necesaria. De esta forma, las prácticas de *streaming* terminan excluyendo a un alto segmento de la población, incluso aquellos que cuentan con servicios básicos de internet, aunque se cree lo contrario en algunas élites. Entonces, en lugar de ser una simple tecnología, se podría considerar al *streaming* una nueva práctica mediática ya que ha modificado la forma en la que se tiene acceso a diferente contenido audiovisual y multimedia.

No se debería perder de vista que el *streaming* y otras prácticas tecnológicas han sido posibles gracias a la paulatina digitalización ocurrida en los medios de comunicación durante los últimos 30 años. Respecto al *streaming* en el cine, Dixon señala: “There can be no doubt that the digitization of the moving image has radically and irrevocably altered the phenomenon we call the cinema, and that the characteristics of this transformation leave open an entirely new field of visual figuration”⁴ (2013, p. 1). Entonces, la distribución digital altera de forma significativa las prácticas de acceso a las pelí-

⁴No hay duda de que la digitalización de la imagen en movimiento ha alterado radical e irrevocablemente el fenómeno que hasta ahora hemos llamado cine,

culas, modificando así los modelos económicos de la industria cinematográfica promoviendo, al mismo tiempo, la cultura *on demand* en la que las percepciones de la cultura mediática mutan (Tryon, 2013, p. 173). La digitalización ha cambiado la forma en que se hace el cine y, por lo tanto, también ha alterado las formas en que se distribuye y exhibe. Tanto los DCP (*Digital Cinema Package*) y el FPV (*Fee Per View*) en las salas de cine, como el *streaming* y el cine *on demand* en dispositivos inteligentes han cambiado dramáticamente las formas en que se accede a una película. Como señala Chuck Tryon, la distribución digital no es una práctica completamente nueva, pero se ha vuelto más viable a través de una mayor capacidad de banda ancha, y la adaptabilidad de nuevas plataformas de recibir más contenido en *streaming* y de forma más sencilla (2013, p. 173).

El modelo de negocios de Netflix es un claro ejemplo de los desarrollos económicos neoliberales más recientes. Kapur y Wagner afirman que la ontología de los modelos económicos como este revela lo importante y necesario que es poner atención al papel que la cultura desempeña en las sociedades neoliberales (2011, p. 4). Se podría decir que, en cierta forma, la compañía es un producto del neoliberalismo, ya que ha logrado mercantilizar los gustos del público y la audiencia. Sin embargo, se considera lo contrario al aplicar este caso a lo que Kapur y Wagner mencionan sobre la cercanía entre el neoliberalismo y la producción cultural: “In terms of the production of culture, this [neoliberal practice] has mean an increasing trend towards monopoly and concentrations of ownership despite new technologies that continuously make it possible to generate a far greater democratic public sphere”⁵ (2011, p. 4). También es evidente que durante su tiempo en el negocio del *streaming*, Netflix ha sido capaz de adaptarse

y que, las características de dicha transformación dejan abierto un campo completamente nuevo de figuración visual”.

⁵“En términos de la producción de cultura, esta (práctica neoliberal) ha resultado en una creciente tendencia hacia la monopolización y concentración de la propiedad, a pesar de que las nuevas tecnologías continúan haciendo posible generar una esfera pública cada vez más grande”.

a un mercado cinematográfico globalizado en el que la cultura es entendida como otro producto en venta. Netflix ha dejado claro que seguirá concentrándose cada vez más en la hiperindividualización de la experiencia de cada usuario y que tratará de obtener ganancias de ello hasta que llegue un nuevo paradigma capaz de modificar de forma substancial el *streaming* de video y el cine *on demand*.

NETFLIX EN MÉXICO: UN CASO DE ESTUDIO

Cuando Netflix lanzó su plataforma en Latinoamérica, la compañía hizo arreglos comerciales con las empresas mediáticas más relevantes en varios países del continente como Globo y NetMovies de Brasil, Televisa y TV Azteca en México; Telefe, Telecom y Telefónica en Argentina, o Caracol en Colombia. En el caso particular de México, es interesante notar que a partir del 1 de octubre de 2016, después de un corto periodo de relación comercial, Televisa decidió quitar todo su contenido de Netflix, desde telenovelas hasta series y películas, porque la compañía mexicana se había visto afectada y decidió lanzar su propia plataforma de *streaming*, Blim, aunque fue recibida con poco éxito (Hopewell, 2017, párr. 4.).

Al analizar la plataforma de Netflix, se encuentran decisiones cuestionables sobre la clasificación del contenido que no pertenece a la industria de Hollywood. De sus 19 categorías de películas, hay una llamada “Películas latinoamericanas” y otra llamada “Películas mexicanas”. Dentro de los “sub-géneros” de “Películas latinoamericanas”, en la revisión de mediados del 2016 aparecían otras tres opciones: películas argentinas, brasileñas y colombianas. Actualmente, estas categorías han desaparecido, y existen otras como “Goofy Comedies”, “Crime Movies”, o “Movies Based on Books”. Esto significa que, en su primera categorización, para Netflix Latinoamérica está dividida en solo tres países, sin una categoría que refiera a “otros” para las películas de los países latinoamericanos restantes. En la categorización actual es

aún peor, ya que todas aparecen juntas sin distinción alguna entre países o regiones. De acuerdo con el catálogo revisado en agosto de 2018, hay 171 “películas latinoamericanas”, de las cuales, 72 son argentinas, 41 brasileñas y 21 colombianas. Esto quiere decir que hay 37 películas de otros países latinoamericanos que, desde el punto de vista de Netflix, no merecen tener diferenciación alguna. En vista de que, como decíamos, ya no hay subdivisiones, estos números provienen de un nuevo conteo en el que seguí las categorías impuestas por Netflix en la primera revisión de 2016. Considero que dicho análisis se hizo mediante una metodología cuantitativa que permite tener un panorama de la plataforma en un momento determinado, que permite ver la relevancia que Netflix otorga a un mercado específico. Esto lo anoto porque seguramente el algoritmo tiene la capacidad de “leer” el lugar desde que se está realizando la conexión a la plataforma. En este caso, realicé conexiones desde diferentes lugares del país, así como desde diversos dispositivos, y los resultados fueron los mismos.

En México, Netflix goza de crecientes ganancias gracias al aumento de la población con acceso a internet, a pesar de las malas conexiones de banda ancha en varias regiones del país y la baja calidad de los servicios de internet. De acuerdo con Jenaro Villamil, la Encuesta nacional sobre disponibilidad y uso de tecnologías de la información en los hogares, desarrollada por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), muestra que hay 62.4 millones de usuarios de Internet en México -poco más de la mitad de la población nacional- de los cuales, el 70.7% se conecta a través de teléfonos móviles. Es importante recalcar que la principal actividad que realizan los mexicanos en línea es navegar en redes sociales, principalmente Facebook. En lo referente a las plataformas digitales que ofrecen películas y su uso en México, actualmente hay 16 plataformas de este tipo disponibles en el país, de las cuales 4 operan con participación pública: CINEMA MÉXICO digital, FilminLatino, Pantalla CACI y Retina Latina. Como se mencionó

anteriormente, privilegiando lo privado sobre lo público, estas plataformas tienen poca difusión y sus catálogos rara vez se actualizan o están en permanente construcción. El propio IMCINE sugiere que las plataformas no-comerciales, es decir, las operadas con recursos públicos, son ineficientes y tienen un catálogo y usuarios limitados. Como indica el anuario de 2015, “si bien Netflix y Claro Video concentran más de 90% de los suscriptores [a un servicio de *streaming*], existen múltiples nichos de público para la cada vez más amplia diversidad de contenidos, lo cual permite consolidar la presencia de distintas cinematografías” (2016, p. 211). De las plataformas mencionadas, FilminLatino merece atención especial, ya que su catálogo cuenta con 831 películas (272 mexicanas), 14 series (530 episodios), 70 cortometrajes y 14 películas en bloque (p. 211). De los otros servicios de *streaming* principales en México, ClaroVideo ofrece 3 103 películas, de las cuales 437 son mexicanas, y Cinépolis Klic tiene 1 225 películas, incluyendo 154 nacionales. De acuerdo con un artículo de la revista *Forbes* titulado “México, el segundo mercado más grande de Netflix”, publicado el 6 de julio de 2015, aunque 3 de cada 10 usuarios están en los Estados Unidos de América, 39% de todos los usuarios de la plataforma son mexicanos, seguidos de cerca por los suscriptores canadienses y brasileños. En la revisión de catálogo realizada a mediados de 2016, se encontró que Netflix contaba con 186 películas mexicanas divididas en comedias mexicanas, dramas mexicanos, acción y aventura mexicano, romance mexicano. Es evidente que algunas películas se repetían en distintas categorías, como **Matando Cabos** (Alejandro Lozano, 2004) —película ya retirada actualmente del catálogo—, que aparecía en Acción y aventura mexicana y en Comedias mexicanas, mientras que **La dictadura perfecta** (Luis Estrada, 2014) —película que tiene más de 2 años apareciendo en primer lugar de la búsqueda en la plataforma— está tanto en Comedias mexicanas como en Dramas mexicanos. Lo que es interesante es cómo estas preselecciones modifican la selección y la noción que se tiene de estas películas mexicanas. Por lo tanto, también

influye en la distribución y exhibición del cine mexicano. En la revisión más reciente realizada hace menos de un mes, Netflix muestra en su plataforma únicamente 50 películas mexicanas, divididas ahora en “Popular on Netflix”, “Trending Now”, “Independent Movies”, “Comedies” y “Dramas”.

Las películas más favorecidas por el catálogo de Netflix mexicano son aquellas que han alcanzado estándares de producción de Hollywood, o películas que rompieron récords de taquilla, o bien películas que son populares en las audiencias de clase media y alta en México. Una mirada a los números muestra claros cambios en la plataforma en los últimos dos años. En 2015, Netflix tenía 42 comedias mexicanas, ahora solo 8; 48 dramas, ahora solo 9; 18 en acción y aventura, y la apabullante cifra de 53 comedias románticas; ambas categorías ahora desaparecidas. Para mediados de 2018 se podía encontrar la categoría “Independent Movies”, en donde hay 11 películas. Respecto a la inmediatez del contenido, se observó que a finales del 2016 Netflix ya tenía dos de las películas mexicanas taquilleras de ese año en su catálogo: *¿Qué culpa tiene el niño?* (Gustavo Loza, 2016) y *La vida inmoral de la pareja ideal* (Manolo Caro, 2016). Si a esto se suman las películas taquilleras mexicanas de todos los tiempos, tenían 3 del top 10: *La dictadura perfecta*, *Un gallo con muchos huevos* (Gabriel y Rodolfo Riva-Palacio, 2015) y *Una película de huevos* (Gabriel y Rodolfo Riva-Palacio, 2006), pero no las primeras 2: *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) y *Nosotros los Nobles*. A finales de 2018 únicamente permanecía en la plataforma *La dictadura perfecta*.

Esta información arroja dos conclusiones reveladoras. Primero, sugiere que Netflix identificó en su momento las películas que la mayoría de los usuarios mexicanos quiere ver: comedias románticas, pero es difícil ganarse un lugar en el catálogo si el éxito de la película no ha sido probado en taquilla. Si las mismas películas que son éxitos en taquilla son las que más se ven en *streaming*, entonces no hay un cambio relevante en la distribución, pero ahora también hay películas

que son producciones exclusivas de Netflix que nunca se proyectarán en pantallas tradicionales. Se puede observar que la selección de contenido de Netflix obedece diversas variables, de las cuales los modos de producción y el comportamiento de audiencias y usuarios son los más importantes. También se puede notar que las películas a las que Netflix les pone más atención en su plataforma son aquellas que se ajustan a los estándares internacionales, es decir, a los estándares de Hollywood, así como aquellas que pertenecen a un género dirigido a ciertas clases sociales en México.

Antes de la era del *streaming*, Youtube, la transferencia P2P, programas para transferencia de torrents y Netflix en sí, una película mexicana tenía que competir en condiciones muy desiguales contra una avalancha de películas de Hollywood que bombardeaban y dominaban gran parte de las salas de cine nacionales. La idea era sobrevivir el primer fin de semana para que los exhibidores -solo tres de calidad en el país- decidieran dejar la película una semana más y poder recuperar parte de la inversión en la taquilla. Esto ha cambiado: en la era digital, el contenido tiene mayor oportunidad de resonar en las audiencias y generar ingresos de reproducción en plataformas de *streaming* digitales que no lidian con las “barreras” de la renta y venta del DVD. Sin embargo, estas nuevas prácticas que permite la digitalización, nuevas formas de distribución y exhibición, están arraigadas en consideraciones estratégicas. Debido al paradigma digital, el problema serio que tienen las películas mexicanas para competir contra el mercado de Hollywood en número de copias para un estreno no ha cambiado. Incluso sigue llegando un mayor número de DCP’s provenientes de Estados Unidos para ser estrenados en complejos cinematográficos que de México. Todavía hay pocas pantallas dedicadas exclusivamente a las premieres de películas mexicanas, y no parece que eso vaya a cambiar debido al *streaming*. Es suficiente ver el número de películas mexicanas que Netflix tiene en su catálogo y compararlo contra el número de películas de Hollywood. Como dijo Carlos Carrera en 2012, cuando fungió como

presidente de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, “el problema persistente es la abrumadora capacidad que tienen las películas y distribuidoras de Hollywood para colonizar el vasto mercado mexicano a expensas de la industria nacional (...) Las producciones mexicanas luchan en su búsqueda por tiempo de pantalla” (Citado en Sánchez Prado, 2014, p. 210). Como se menciona anteriormente, las películas que Netflix favorece son aquellas que se amoldan a los estándares de producción de Hollywood, películas que han roto récords en taquilla, y que son altamente populares entre las audiencias de clase media y alta en México. ¿Cuáles son los riesgos de que esta preselección sea tan cercana a los estándares de Hollywood? ¿Que favorece los gustos de las clases altas y no representa a otros, o perpetua estereotipos. Es necesario analizar la dominación que el cine de Hollywood tiene sobre el cine mexicano en términos de géneros, narrativas y estéticas preferidas. Si es pertinente analizar una plataforma global como lo es Netflix desde lugares diegéticos específicos, como Latinoamérica o México, es debido a la necesidad de comprender el contexto en el que estas compañías “globalizadas” son insertadas dentro de la lógica económica y prácticas socioculturales de las producciones locales. Junto con las prácticas de Netflix que se han explorado en este texto, surgen otras preguntas como: ¿Quién tiene acceso a estas plataformas? ¿Cuántas personas tienen conexión a internet o dispositivos móviles? Las prácticas de Netflix respecto a México y Latinoamérica genera preguntas respecto a las representaciones que tienen las películas seleccionadas, debido a las geopolíticas involucradas, u otras variables dependiendo de dónde se accede a la plataforma. Igualmente cuestionable es la categoría llamada “Internacional”, que contiene subcategorías increíblemente disímiles: Películas españolas, Películas biográficas, Películas y televisión europea, Películas alemanas, o Dramas basados en la vida real. Estas representaciones y divisiones excluyentes, que proveen una mayor visibilidad a las producciones de países de primer mundo pasan de ser prácticas neoliberales

al neoliberalismo como la ideología dominante de esta época. Como señalaba Eileen Meehan, en 1980,

las creencias neoliberales circulaban como sentido común entre corporativos mediáticos sin importar si una cadena se pronunciaba liberal o conservador. Al adquirir el estatus de sentido común, el neoliberalismo se convirtió en la ideología dominante dentro de la mayor parte de las naciones desarrolladas (2011, p. 38).

El *streaming* ha modificado las prácticas de distribución y exhibición, así como la idea de lo que es una audiencia. Podría, incluso, jugar un papel importante en otros procesos de toma de decisiones de la industria cinematográfica, es decir, la forma en que las audiencias ven películas ha sido completamente modificada. Los servicios de internet y *streaming* no van a reemplazar a la televisión y el cine, sino que modificarán la forma en que accedemos al contenido audiovisual, así como las prácticas con que lo hacemos. El *streaming* está cambiando la forma en que funciona la distribución de manera lenta pero constante, y seguramente lo hará con más fuerza en el futuro cercano, pero el cambio no afectará a todos por igual. Desde la perspectiva de los países en desarrollo, el escenario es muy claro: la industria de Hollywood continúa siendo la dominante, tanto en términos económicos como de representación. Quizás Hollywood competirá con Netflix durante varios años, pero eventualmente, como se ha atestiguado, tendrá que llegar a un acuerdo para mantener su poder en la industria. En este sentido, y con base en el análisis de las prácticas de *streaming* de Netflix, se pueden hacer conexiones entre cómo esta tecnología perpetua la dominación de Hollywood, y desde esa perspectiva, influencia lo que el cine mexicano es para sus espectadores. 🍿

Bibliografía

- Advierten fuerte impacto del recorte presupuestal en el cine mexicano. (6 de octubre 2016). *Agencia EFE*. Recuperado de <http://www.efe.com/efe/america/mexico/advierten-fuerte-impacto-del-recorte-presupuestal-en-el-cine-mexicano/50000545-3060362>
- ALEXANDER, N. (2016). Catered to Your Future Self: Netflix's 'Predictive Personalization' and the Mathematization of Taste. En K. McDonald y D. Smith-Rowsey (Eds.), *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century* (pp. 81-97). Nueva York, EE.UU.: Bloomsbury.
- ARNOLD, S. (2016). Netflix and the Myth of Choice / Participation / Autonomy. En K. McDonald y D. Smith-Rowsey (Eds.), *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century* (pp. 49-62). Nueva York, EE.UU.: Bloomsbury.
- BARAJAS, R. A. (2013). La televisión por Internet: de la convergencia a la mutación. *Quórum Académico*, 10(2), 277-288.
- CURTIN, M., Holt, J. y Sanson K. (Eds.). (2014). *Distribution Revolution: Conversations about the Digital Future of Film and Television*. Oakland, EE.UU.: University of California Press.
- DIXON, W. W. (2013). *Streaming: Movies, Media, and Instant Access*. Lexington, EE.UU.: The University Press of Kentucky.
- ESCALANTE Gonzalbo, F. (2015). *Historia mínima del neoliberalismo*. México: El Colegio de México.
- FERNÁNDEZ-MANZANO, E. P., Neira, E. y Clares-Gavilán, J. (2016). Gestión de datos en el negocio audiovisual: Netflix como caso de estudio. *El profesional de la información*, 25(4), 568-576. doi: <https://doi.org/10.3145/epi.2016.jul.06>
- GUTIÉRREZ, V. (1 de enero de 2017). El cine mexicano recupera niveles récord. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2017/01/01/cine-mexicano-recupera-niveles-record>
- HARVEY, D. (2005). *A Brief History of Liberalism*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- HOPEWELL, J. (18 de enero de 2017). Mexico's Digital Video Market Grows 39% in 2016. *Variety*. Recuperado de <https://variety.com/2017/digital/global/mexico-digital-video-market-grows-39-2016-1201962795/>
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2016). *Anuario del cine mexicano 2015*. México: CONACULTA.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2018). *Anuario del cine mexicano 2017*. México: CONACULTA.
- KAPUR, J. y Wagner, K. B. (Eds.). (2011). *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.

- KAPUR, J. y Wagner, K. B. (2011). Introduction: Neoliberalism and Global Cinema: Subjectivities, Publics, and New Forms of Resistance. En J. Kapur y K. B. Wagner (Eds.), *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique* (pp. 1-18). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- MCDONALD, K. y Smith-Rowsey, D. (Eds.). (2016). *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*. Nueva York, EE.UU.: Bloomsbury.
- MEEHAN, E. R. (2011). A Legacy of Neoliberalism. Patterns in Media Conglomeration. En J. Kapur y K. B. Wagner (Eds.), *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique* (pp. 38-58). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- MORALES, C. (8 de febrero de 2014). ¿Qué ven los mexicanos en Netflix? *Forbes México*. Recuperado de <http://www.forbes.com.mx/que-ven-los-mexicanos-en-netflix/#gs.tQzRJvs>
- ROSAS Mantecón, A. (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa.
- SÁNCHEZ Prado, I. M. (2014). *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Nashville, EE.UU.: Vanderbilt University Press.
- SIM, G. (2016). Individual Disruptors and Economic Gamechangers: Netflix, New Media, and Neoliberalism. En K. McDonald y D. Smith-Rowsey (Eds.), *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century* (pp. 185-201). Nueva York, EE.UU.: Bloomsbury.
- TRYON, C. (2013). *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick, EE.UU.: Rutgers University Press.
- URIBE-JONGBLOED, E. (2016). El cambio mediático de la televisión: Netflix y la televisión en teléfonos inteligentes. *Palabra Clave*, 19(2), 358-364. doi: <https://doi.org/10.5294/pacla.2016.19.2.1>
- VILLAMIL, J. (2016). Las redes sociales: vértigo y pasión. *Proceso Edición Especial*, (53), 1-23.

Filmografía

- ALAZRAKI, G. (Director & Productor). (2013). *Nosotros los Nobles*. México: Alazraki Films.
- ALAZRAKI, G. (Productor). (2015-) *Club de Cuervos* [Serie de televisión]. México: Alazraki Films.
- CARO, M. (Director & Productor). (2016). *La vida inmoral de la pareja ideal*. México: Mro. Wooo, Panorama Global.
- CARO, M. (Productor). (2018-). *La casa de las flores* [Serie de televisión]. México: Noc Noc Cinema, Netflix.

- DERBEZ, E. (Director & Productor). (2013). **No se aceptan devoluciones**. México: Alebrije Cine y Video, Fulano, Mengano y Asociados
- ESTRADA, L. (Director & Productor). (2014). **La dictadura perfecta**. México: Bandidos Films.
- GILLIGAN, V. (Productor). (2015-). *Better Call Saul* [Serie de televisión]. EE. UU: High Bridge Productions, Crystal Diner Productions, Gran Via Productions, Sony Pictures Television, American Movie Classics.
- HERZOG, W. (Director) & Singer, A., Stipetic, L. (Productores). (2016). **Hacia el infierno** [*Into the Inferno*]. EE.UU.: Matter of Fact Media, Spring Films, Werner Herzog Filmproduktion.
- LOZA, G. (Director & Productor). (2016). ¿Qué culpa tiene el niño? México: Adicta Films, Alebrije Cine y Video.
- LOZANO, A. (Director) & Rovzar, B. (Productor), Rovzar, F. (Productor). (2004). **Matando Cabos**. México: IMCINE, Lemon Films.
- MICHÓD, D. (Director) & Bryce, I. Gardner, D. Kleiner, J. Pitt, B. Sarandos, T. (Productores). (2017). **War Machine**. EE. UU: Hurwitz Creative, Netflix, Paln B Entertainment.
- MORGAN, P. (Productor). (2016-). *The Crown* [Serie de televisión]. Reino Unido.: Left Bank Pictures, Sony Pictures Television Production UK.
- RIVA-PALACIO, G. & Riva-Palacio, R. (Directores & Productores) (2006). **Una película de huevos**. México: FIDECINE, Huevo cartoon Producciones, Videocine.
- RIVA-PALACIO, G., Riva-Palacio, R. (Directores) & Martínez Casares, I. (Productor) (2015). **Un gallo con muchos huevos**. México: Simka Entertainment.
- WILLIMON, B. (Productor). (2013-2018). *House of Cards* [Serie de televisión]. EE. UU: Media Rights Capital, Netflix, Panic Pictures, Trigger Street Productions.

JUAN CARLOS REYES VÁZQUEZ (México) es Doctor en Creación y Teorías de la Cultura. Su último libro es *Nuevas prácticas: nuevo cine. Narrativa cinematográfica ante el paradigma digital* (2018). Actualmente es Profesor-Investigador Asociado de la Universidad de las Américas. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Como realizador ha dirigido o escrito más de diez cortometrajes que han ido a diversos festivales nacionales e internacionales. Es autor de los libros de relatos *Imagínate Lejos*, *Circo de Pulgas*, y *Para subir y caer*. Ha sido becario del CONACYT, CONACULTA, y el FONCA.

De *Perfume de violetas* a *Respira*: narrativa cinematográfica de la violencia adolescente

IVETTE ALEJANDRA
HILARIO FERNÁNDEZ
witch_996@hotmail.com

*Universidad de
Guadalajara, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 21, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 11, 2018

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.312](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.312)

RESUMEN / *Perfume de violetas* (2001) y *Respira* (2014) son dos filmes que abordan los problemas de la violencia que sufren los adolescentes en sus círculos afectivos más cercanos, la primera de ellas fue realizada en México por la directora Maryse Sistach y la segunda en Francia por la directora Mélanie Laurent. El presente trabajo pretende hacer un análisis comparativo de estas dos películas que sirven como referente de la violencia adolescente llevada a la pantalla grande en cada uno de sus países de origen. Se busca comparar el entorno social de sus personajes, el conflicto, su estilo visual y sonoro con el fin de obtener un documento de cómo dichas directoras lograron crear un trabajo cinematográfico tan directo y eficiente en su afán de atender dicha problemática en sus respectivas sociedades.

PALABRAS CLAVE / Violencia, adolescentes, cultura, sociedad, familia, amistad.

ABSTRACT / *Perfume de violetas* (2001) and *Respira* (2014), are two films with similar themes that take on the problems that teenagers face in their home, school and social life. The first film takes place in Mexico directed by Maryse Sistach and the second one in France directed by Mélanie Laurent. This work aims to make a comparative analysis of these two films that serve as a reference of adolescent violence taken to the big screen in each of their countries of origin, it seeks to compare the social environment of its characters, the conflict and her visual and sound style in order to obtain a document of how these directors managed to create such a direct and efficient cinematographic work in their eagerness to address this problem in their respective societies.

KEYWORDS / Violence, teenagers, culture, society, family, friendship.



Perfume de violetas
(Maryse Sistach, 2001).

INTRODUCCIÓN

Todos en algún momento de nuestra vida hemos tenido relaciones de índole personal donde nuestra integridad emocional y física se ha visto afectada por el poder que le otorgamos a la otra persona sobre nuestra vida. Todos hemos tomado decisiones que giran en torno al contexto social en el que nos desenvolvemos, pero, sobre todo, todos hemos sufrido la violencia derivada de nuestro propio círculo afectivo. ¿Qué pasa entonces cuando estamos viviendo todas estas situaciones en la adolescencia? ¿Cuáles son las consecuencias de nuestras decisiones? ¿De qué manera nuestro entorno influye en ese paso tan importante de la niñez a la adultez? Todas estas preguntas son las que se hicieron dos directoras de países, edades y contextos sociales totalmente diferentes pero que en vista de la violencia hacia los adolescentes generada en cada uno de sus países de origen decidieron llevar a las salas de cine dos historias con una gran similitud en el manejo de estos temas: Maryse Sistach, nacida en Ciudad de México en el año 1952, y Mélanie Laurent, nacida en Francia en el año de 1983, directoras de *Perfume de violetas (Nadie te oye)* (2001) y *Respira (Respire)*, (2014) respectivamente, optaron por no quedarse calladas y mostrar en las pantallas de cine la ola de violencia que los adolescentes viven en su núcleo familiar y escolar, y como en su intento de llenar su vacío de confianza y afecto buscan refugio en relaciones de amistad que al llevarse al extremo derivan en tragedia.

ENFOQUE Y METODOLOGÍA

Un primer análisis intentará develar similitudes y diferencias entre ambas películas, para posteriormente reconocer el contexto socio-cultural de los personajes y como traspasa la pantalla deviniendo de hechos sociales que podemos encontrar en contextos de nuestra realidad inmediata.

Se hará una comparación de los rubros formales: los personajes, el entorno social y el sonido a partir de teóricos que formulan ideas sobre el uso del lenguaje (Van Dijk, 1999) y representación (Hall, 1997).

Concientización e identificación

¿Qué es lo que llevó a hacer que las películas de **Perfume de violetas** y **Respira** tengan tantas similitudes en su manera de abordar el tema aun cuando han emergido de contextos sociales tan diferentes?

Según van Dijk “pertenecer a una cultura es pertenecer aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace referencia al mundo” (pag.8). Cabe mencionar entonces que los dos filmes a los que me refiero emergen de la cultura occidental, de dos países, México y Francia respectivamente, donde según la mirada de sus directoras, los jóvenes han estado expuestos a la violencia escolar y familiar en términos físicos y psicológicos.

Según la Organización Mundial de la Salud (2016), “se calcula que en el mundo se producen 200,000 homicidios anuales entre los jóvenes de 10 a 29 años, por lo que homicidio resulta ser la cuarta causa de muerte en este grupo etario”. Los factores de riesgo entre otros incluyen: exposición a la violencia familiar, fracaso escolar, escasa vigilancia de los hijos por los padres, vínculos afectivos deficientes, ingresos familiares bajos y depresión de los padres. Este es un factor clave a tomar en cuenta alrededor del contexto social de las directoras e incluso del mismo contexto en el que insertan a sus personajes, los cuales no son más que un reflejo de la sociedad en la que se desarrolla la narrativa de las películas.





FIGURA 1. *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2001).



FIGURA 2. *Respira* (Mélanie Laurent, 2014).

“Pertenece a la misma cultura. Porque interpretamos el mundo de manera aproximadamente igual, podemos construir una cultura compartida de sentidos y por tanto construir un mundo social que habitamos conjuntamente” (Hall, 1997, p. 5).

A pesar de que estas películas hayan sido realizadas con temporalidades distintas y en países que a simple vista distan mucho de tener alguna similitud, lo cierto es que sus directoras se sumergieron dentro de su propia sociedad para sacar a flote una problemática que no solo le pertenece a un país sino que es latente en la mayor parte del mundo; la violencia en adolescentes y la falta de un núcleo familiar sólido es un problema cultural en este caso occidental, donde las sociedades prefieren ignorar un problema que afecta a todos y que en su mayoría se desarrolla dentro de la familia y las escuelas.

Las películas *Perfume de violetas* (2001) y *Respira* (2014) representan esa violencia social que viven los adolescentes; extraer esas historias y llevarlas a la pantalla de cine presentan esos hechos de una manera significativa, se vuelven una experiencia cinematográfica que abre la puerta a diversos debates, pero, sobre todo, esas historias no se quedan en

el anonimato y alcanzan a diversos públicos de una manera artística más allá de simplemente leer la nota roja.

Análisis comparativo

La narrativa utilizada en *Perfume de violetas* y *Respira* es plenamente aristotélica, es decir existe el inicio donde conocemos a las protagonistas y podemos ser testigos de cómo su relación de amistad se fortalece hasta llegar al clímax de la historia, en donde empieza a percibirse un distanciamiento entre ellas, la ruptura del lazo de amistad que las unía. Los problemas que se desatan al ocurrir esto develan plenamente la codependencia y la alienación del yo que existe entre Yessica-Miriam y Charlie-Sarah respectivamente. El resultado de esto es un desenlace fatal en el que el YO reprimido sale a la luz para terminar con la existencia del otro refiriéndonos a Miriam y Sarah, en una especie de grito trágico que queda reflejado cuando las protagonistas Yessica y Charlie ven directamente hacia la cámara y cruzan sus miradas con el espectador haciéndonos cómplices de su propio crimen [FIGURAS 1 y 2].

Con respecto al sonido las dos películas tienen ciertas diferencias y afinidades; las diferencias se pueden ver reflejadas en el *soundtrack*, mientras ***Perfume de violetas*** utiliza canciones populares dentro de la cultura urbana mexicana de finales de los años 90 por ejemplo: *En la rueda de la fortuna* de Felix and the Katz, *Niña pedigree* de Intestino grueso, *Monstruo verde* de Las ultrasónicas y *El corrido de la Paloma valiente* de Linda Cruz, que sirven para narrar con sus letras ciertos momentos de la película y en su caso identificar al público mexicano con la cultura popular. Por el contrario, ***Respira*** utiliza un *soundtrack* con canciones de un sonido más tranquilo de intérpretes franceses, salvo en las escenas de fiesta donde se utilizan canciones con popularidad internacional como por ejemplo *We are young* de Fun (ft. Janelle Monáe) y *You & Me* de Disclosure, lo cual logra transmitir una identificación global a los jóvenes que ven la película y no se queda solo en un sector de la población como lo que pasa con ***Perfume de violetas***.

Algo en común que tienen las dos películas es el sonido ambiental y cotidiano que se utiliza. Los personajes de estas dos películas viven en ambientes urbanos y asisten diariamente a su escuela por lo tanto a lo largo de las películas podemos escuchar el sonido de los autobuses, el ruido de la gente que transita por las calles, el sonido de los alumnos en el patio de recreo e incluso el silencio que forma parte de lo cotidiano en la vida diaria. Esto último hace que las dos películas logren alcanzar un punto de realismo en el cual el espectador de cualquier lugar pueda sentirse identificado con las historias y por lo tanto tomar conciencia de que esa realidad puede ser la propia.

Las dos películas utilizan lugares cotidianos en la ciudad, tales como las calles por donde las adolescentes caminan a casa después de la escuela, las colonias o barrios donde viven, salones de escuela, patios de recreo y mercados o plazas, según sea el caso de la película.

Un elemento que destacar son los interiores de los hogares de cada protagonista los cuales denotan su nivel de vida económico y aspiracional. Comenzando por ***Perfume de violetas***

se observa desde un principio la diferencia económica latente entre las protagonistas, si bien las dos pertenecen a una clase social baja, Miriam puede aspirar a mejores oportunidades que Yessica. Esta última vive en la esquina de un terreno baldío dentro de una construcción en obra negra con dos cuartos separados por un pequeño patio donde se encuentra el baño y un lavadero, en un cuarto duerme ella junto a su hermanastro y sus dos hermanos pequeños mientras que el otro cuarto funge como habitación de su madre y su padrastro a la vez que es el comedor y el lugar en donde su mamá plancha ropa ajena para mantenerse. Miriam, en cambio, vive en una colonia popular dentro de un conjunto de departamentos los cuales están protegidos por una reja que solo se puede abrir con llave. Este pequeño detalle hace aún más notoria la separación económica entre Yessica y Miriam; mientras una tiene su casa al aire libre, la otra goza de una pequeña seguridad que la separa de los demás; el departamento está compuesto de dos cuartos, uno para ella y otro para su madre, un baño con tina que al verlo Yessica queda totalmente sorprendida, cocina y sala con todos los utensilios para una vida medianamente cómoda como una pequeña televisión, radio, además de que su azotea funge como lavadero y tendedero que comparte con los vecinos de los otros departamentos.

En ***Respira*** sucede algo similar, la diferencia es que el espectador se entera de esta diferencia entre las protagonistas casi hasta el final de la película ya que Sarah todo el tiempo mantiene oculta su verdadera identidad; en este caso Charlie se encuentra mejor posicionada que Sarah su antagonista, mientras que la primera goza de un hogar de dos pisos con interiores decorados por floreros, cuadros, una sala espaciosa, comedor y cocina confortables y demás amenidades, como una pequeña terraza y jardín, además de que Charlie tiene un cuarto decorado muy a su gusto, es decir, posters de sus bandas favoritas, accesorios colgados como collares o anillos, un tocador, un cuadro de zapatillas de ballet y una computadora. Sarah, por el contrario, vive en un barrio rodeado de



FIGURA 3.
Perfume de violetas (Maryse Sistach, 2001).

vagabundos, personas que se drogan en plena calle y carente de luminaria urbana, en una pequeña casa de interior totalmente blanco, carente de cualquier decoración y que a simple vista solo cuenta con una pequeña mesa, algunas sillas y una pequeña cocina. Su cuarto, al igual que el resto de su casa, no tiene decoración alguna y el único elemento que se puede observar es la cama donde Sarah duerme. Esto podría denotar incluso un vacío existencial en la vida de Sarah, la carencia no solo de cosas materiales sino también de cariño y de un ambiente familiar sano idóneo para el correcto desarrollo social y emocional de cualquier persona. La falta de identidad de algo tan simple como una habitación puede ser incluso la falta de identidad de ella misma [CUADRO 1].

En lo que respecta al vestuario, este es un elemento que las diferencia no solo en lo físico sino también en la personalidad de cada una, y que es un factor muy similar entre ambas películas. Mientras que Yessica y Sarah (de *Perfume de violetas* y *Respira*, respectivamente) tienen una manera de vestir más audaz y sin inhibiciones, utilizando colores llamativos, prendas con transparencias y maquillaje más cargado que refleja su personalidad libre y aventurera, Miriam y Charlie por su parte optan por colores neutros, prendas básicas y un maquillaje muy natural, reflejando así una personalidad tranquila e incluso introvertida; estos elementos en pantalla dan pistas al espectador de la manera en cómo se llega a complementar cada personaje con su contraparte.

A lo largo de las dos películas se aborda el tema de la amistad que surge entre las protagonistas y cómo esta se va tornando en un lazo tan fuerte que se llega a caer en la codependencia y la identificación del Yo con el otro. Por ejemplo, en *Perfume de violetas* cuando Yessica desea parecerse a Miriam oliendo a violetas igual que ella y roba un perfume de violetas con el cual se impregna después de cada violación o discusión familiar, como una forma de evadir la realidad y por un momento sentir la tranquilidad de la vida de Miriam. De igual manera cuando Yessica visita recurrentemente a su amiga en su departamento y sin permiso alguno usa sus cosas e incluso abre el refrigerador y toma la comida como si fuera de ella. Pero el momento cúspide de esto es cuando al final después de que Miriam muere Yessica decide tomar el lugar de ella en su propia cama y sentir las caricias y el cariño de la madre de Miriam sin saber esta que realmente está acariciando a la causante de la muerte de su hija [FIGURA 3].

En *Respira* esta transformación de amistad a alienación del Yo se da cuando Sarah conoce a la familia y amigos de Charlie queriendo de inmediato tomar el protagonismo de su círculo social y dejando de lado a su amiga quien se siente rezagada por su propia gente, esto es más notorio cuando la madre de Charlie decide regalarle su collar a Sarah como muestra de cariño o incluso cuando en las vacaciones familiares deciden ir de compras juntas sin decirle a Charlie, también esta sustitución se puede observar en el círculo de



FIGURA 4. *Respira* (Mélanie Laurent, 2014).

amigos Charlie quienes de inmediato aceptan a Sarah convirtiéndose en su líder y en una persona con la que todos quieren estar. Esto hace que Charlie comience a envidiar la atención que su amiga recibe sin darse cuenta que lo que realmente está haciendo Sarah es mentir sobre su verdadera vida que está muy por lejos de ser lo que ella representa y dice ser [FIGURA 4].

Otro factor que toma protagonismo en la película es la violencia que se vive tanto en los hogares como en el círculo de amistad e incluso en los barrios de las protagonistas. En *Perfume de violetas* esto se refleja aún más con las constantes violaciones a Yessica por parte de El Topi, el amigo de su hermano. Este último es quien la vende por dinero, pero incluso la violencia también es psicológica a medida en que la madre de Yessica le dice que es una puta, mentirosa y buena para nada, reprendiéndola con jalones y manotazos o la misma violencia que Yessica ejerce sobre sus compañeros varones poniéndose al tú por tú cuando estos la molestan, causándoles rasguños o empujándolos.

Por el contrario, en *Respira* la violencia está fuera de cuadro, es decir, Mélanie Laurent no nos presenta los golpes en pantalla sino que solo podemos ser testigos de ellos escuchando las discusiones entre los padres de Charlie y el sonido de los golpes que el padre de esta ejerce sobre su madre mientras que Charlie está encerrada en su cuarto, por otro lado las escenas de violencia psicológica de Sarah hacia su amiga son recurrentes, tachándola de sumisa, aburrida y de que nunca hará nada importante con su vida. Solo hay algunos cuantos momentos en la película en que podemos ver la violencia física, cuando las protagonistas se besan y Sarah termina dándole una cachetada a Charlie, el momento en que Sarah empuja a Charlie en la pista de atletismo, la escena en que Sarah llega a su casa y ve a su madre borracha, comienzan a discutir y Sarah jalonea a su madre para que la deje en paz y la parte final de la película cuando Charlie ya no puede más con los insultos de Sarah y termina abalanzándose sobre su rostro con una almohada asfixiándola hasta su muerte. En

Perfume de violetas

Dirección: Maryse Sistach
Año: 2000
País: México

Respire (Respira)

Dirección: Mélanie Laurent
Año: 2014
País: Francia

Yessica - Miriam

Yessica desea la vida de Miriam.
Yessica accidentalmente mata a Miriam.

Sarah - Charlie

Sarah desea la vida de Charlie.
Charlie mata a Sarah.

Yessica

- 15 años
- Víctima de *bullying*
- Recurre a la violencia física
- No tiene posibilidad de salir de su entorno
- Teme contar sus problemas

- Nueva en la escuela
- Atractiva para sus compañeros
 - Sociable
 - Conflictiva
- Impone su carácter a los demás
 - Conflictos familiares
 - Falta de figura paterna
 - Desea una vida que no tiene
- Víctima de maltrato intrafamiliar
- Anhela cariño y aceptación externa
 - Huye de su realidad
- Víctima de su entorno familiar y social

Sarah

- 17 años
- Genera el *bullying*
- Recurre a la violencia psicológica
- Tiene posibilidad de salir de su entorno
- Lleva una doble vida para ocultar sus problemas

Miriam

- 15 años
- Es consciente de su situación
- No oculta los problemas a su madre
- Trata de alejarse de Yessica
- No se muestra sumisa
- Psicológicamente fuerte

- Aire de inocencia
- Fuerte lazo de unión con su madre
 - Falta de imagen paterna
 - Carácter manipulable
 - Tímida
 - Apegada a las reglas
- Vive en una mejor situación social que su antagonista

Charlie

- 17 años
- No consciente de su situación
- Oculta los problemas a su madre
- Mantiene una relación de codependencia con Sarah
- Se muestra sumisa
- Psicológicamente débil

CUADRO 1. Fuente: Elaboración propia.

este sentido se puede concluir que *Perfume de violetas* opta más por la violencia física mientras que *Respira* se inclina hacia la violencia psicológica.

Algo más que comparten estas películas y que incluso es un eje principal pero implícito dentro de su narrativa es la falta de una figura paterna y la vulnerabilidad de las mujeres cuando no hay esa figura protectora. En las dos historias las protagonistas carecen de un padre que las guíe. En *Perfume de violetas* Yessica tiene un padrastro que no la quiere ni la procura y que encima maltrata a su madre, mientras que Miriam vive sola con su madre y esta busca la figura de un hombre protector y complaciente en el plano sexual en su propio jefe, dueño de la zapatería donde trabaja. En *Respira* algo similar ocurre con Charlie quien tiene padres separados debido a las constantes discusiones entre estos y el maltrato que su madre sufría. La madre entonces busca a un hombre más joven que ella y con el cual satisfacer sus deseos sexuales, en un amigo de la familia, mientras que Sarah por su parte desde la historia de vida que se inventa menciona que su padre murió lo cual es un reflejo del abandono de este en su vida real, de su padre que jamás se sabe nada.

Es entonces que en las dos historias tenemos a mujeres desprotegidas, madres e hijas que buscan inconscientemente esa figura masculina de apoyo sin que al largo de las dos películas puedan encontrarla, enfrentando solas la vida cada quien por su parte.

DAR VOZ A LAS VICTIMAS

Maryse Sistach y Mélanie Laurent son dos mujeres cineastas que desde jóvenes han estado inmiscuidas en el mundo del séptimo arte. En el caso de Sistach, su formación inicial como antropóloga social la llevó a tomar conciencia sobre la sociedad en que se encuentra inserta y los problemas y carencias que muchos jóvenes enfrentan día con día para poder salir adelante. “Luego de conocer las historias policíacas y de la vida real que la inspiraron, pensó en hacer un mosaico

cinematográfico sobre una realidad social que no puede negarse y mucho menos ocultarse” (Sistach citada en “Marisa Sistach dialoga sobre su cine en la Cineteca Nacional”, 2015).

Sistach decidió inspirarse entonces en el recorte de la nota roja que había guardado en un cajón por 15 años¹ y realizar *Perfume de violetas*, la primer película de una serie de tres en donde se exponen los diversos problemas a los que se enfrentan los adolescentes y la injusticia y prejuicio social que existe alrededor de la violación, el maltrato físico y la delincuencia juvenil.

Mientras *Perfume de violetas* se inspiró en la nota roja, *Respira* está basada casi en su totalidad en un libro de la autora Anne-Sophie Brasme, que leyó la directora cuando era adolescente. La llevó tanto a identificarse con la historia que años después decidió tomarla para realizar su película. La directora ha estado inserta prácticamente toda su vida en el medio artístico. Es precisamente esta visión la que hace que Mélanie se cuestione el mundo y las problemáticas existentes: “estamos solos frente a la violencia” (Mantarraya Films, seg. 52) menciona Melanie Laurent, quien ante la ola de violencia que existe en las escuelas decidió realizar esta película con el fin de hacer un llamado a los padres de familia y autoridades escolares, pero de una manera más profunda. Esta película está dirigida a todos aquellos jóvenes que han sufrido algún tipo de violencia y deciden callar por miedo o inseguridad, “quería hacer un elogio a la debilidad, quería hacer una película sobre las víctimas y darles la palabra” (Mantarraya Films, min. 3:00).

Algo en lo que coinciden las dos directoras es en darle voz a las víctimas de la violencia, a aquellos adolescentes que han callado, concientizar a los adultos que no los oyen, que no quieren oírlos pero sobre todo lograr que la sociedad y las autoridades sean conscientes de este círculo violento que comienza desde el seno familiar.

¹Entrevista a José Buil, guionista y esposo de Maryse Sistach, para el periódico *El Universal*, donde explica su principal inspiración.

CONCLUSIÓN

El cine es arte pero a la vez es denuncia, es diversión pero a la vez concientización, y eso Maryse Sitach y Mélanie Laurent lo tienen muy claro; pero como ya pudimos darnos cuenta anteriormente, esta problemática no le pertenece solo a México ni a ninguna nación en específico sino que es un problema de alcance mundial y esto también fue entendido por la sociedad francesa en el momento que ***Respira*** llegó a las pantallas del cine con una historia que indaga en las relaciones tóxicas entre los adolescentes, y cómo la inexperiencia y la pasión pueden llevar al límite las emociones de personas que aún están descubriéndose a sí mismas y que por consecuencia gustan de tener un sentido de pertenencia y de no tener el sentimiento de automarginación puede llegar con una ola de trágicas consecuencias. Por otro lado en México la película ***Perfume de violetas*** logró mostrarnos otra manera más directa de ejercer violencia en los adoles-

centes presentándonos las consecuencias de la violencia intrafamiliar y el sentido patriarcal mayormente latente en América Latina, pero como lo he venido mencionando no son problemáticas exclusivas de ciertas sociedades sino que son dos puntos de vista diferentes de la manera en como la violencia es ejercida.

Estas dos películas tienen la cualidad de dejarnos literalmente helados con sus finales abiertos. El espectador entra en estado de *shock* al no dar crédito de un desenlace así de frío para sus protagonistas, pero justamente es ese estado el que da pie a la reflexión. Es ahí cuando sabemos que las dos películas han logrado su cometido, el darnos cuenta que la violencia en los adolescentes es algo real y palpable, que desencadena en tragedia y tan solo por un momento esa sensibilidad ante situaciones así de crueles y trágicas de la que habíamos sido despojados regresa a nosotros, nos convertimos en seres humanos. 🧡

Bibliografía

- FRANCO Reyes, S. (22 de junio de 2001). Inspiró a *Perfume de violetas* nota roja ocurrida en 1985. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/22992.html>
- HALL, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres,, Reino Unido: Sage.
- MARYSA Sistach dialoga sobre su cine en la Cineteca Nacional. (14 de mayo de 2015). *Cineteca Nacional México*. Recuperado de <http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=510>
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD. (30 de septiembre de 2016). Violencia juvenil. *Organización Mundial de la Salud*. Recuperado de <http://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/youth-violence>
- VAN DIJK, T. A.(1999). ¿Un estudio lingüístico de la ideología? En G. Parodi Sweis (Ed.), *Discurso, cognición y educación. Ensayos en honor a Luis A. Gómez Macker* (pp. 27-42). Valparaíso, Chile: Universidad Católica de Valparaíso.

Filmografía

- LAURENT, M. (Directora) & Levy, B. (Productor). (2014). *Respira* [*Respire*]. Francia: Move Movie, Gaumont, Mely Productions.
- Mantarraya Films. (7 de julio de 2015). *Respira Entrevista Mélanie Laurent Mantarraya* [Archivo de video]. Recuperado de: <http://youtu.be/z0nS80p5hB4>
- SISTACH, M. (Directora) & Buil, J. (Productor). (2000). *Perfume de violetas (Nadie te oye)*. México: Palmera Films.

IVETTE ALEJANDRA HILARIO FERNÁNDEZ (México) es recién egresada de la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Guadalajara, con líneas de interés encaminadas hacia el arte contemporáneo y las artes audiovisuales. En los últimos tres años ha realizado veranos de investigación en instituciones como el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde colaboró en la investigación documental para el libro *La Mujer Murciélagos*. Así mismo ha realizado investigación en el CIESAS Ciudad de México y en CUCSH de la Universidad de Guadalajara.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques



Hacia la torre (Remedios Varo, 1960).

Entrevista al cineasta Tufic Makhlouf Akl

LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD

lauartis@hotmail.com

laura.dehud@uaem.mx

*Universidad Autónoma del
Estado de Morelos, México*

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.313](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.313)

Tufic Makhlouf Akl, diseñador industrial, pintor y director de cine, nació en la Ciudad de México en 1954.

Su trabajo de tesis cinematográfica *Estigma* (1988) obtuvo la Diosa de Plata, premio que es otorgado a lo mejor del cine mexicano por PECIME (Periodistas Cinematográficos de México, A.C). Su ópera prima titulada *Sexo impostor* (2005) estuvo nominada a la Diosa de Plata como Mejor Película Digital. Ha realizado varios documentales, como: *Rara Avis* (1985), *A través de Alan Glass* (2006), *La casa de Luis Barragán. Un valor Universal* (2011), *Remedios Varo. Misterio y revelación* (2013), y *Gibran Kahlil Gibran. El profeta del exilio* (2014), entre otros.

Su obra ha recorrido más de 30 muestras y festivales alrededor del mundo, entre ellos, seis ediciones del Festival Internacional de Cine de Morelia.

Ha dirigido varios programas de televisión para las series *La hora marcada* y *Maestros olvidados*, así como cápsulas culturales y científicas.

En teatro, ha dirigido algunas puestas en escena, entre ellas, *Infamia* y *Las Ubarry* de Oscar Liera. Trabajó como diseñador gráfico en varias empresas y editoriales y como pintor ha participado en más de 20 exposiciones.

Laura Iñigo Dehud (LID) Tufic, nos puedes decir, ¿cuáles son tus estudios?



Fuente: Tufic Makhoulf Akl

Tufic Makhoulf Akl (TMA) Yo quería ser inventor, estar en la parte creativa de cualquier profesión. Como me gusta pintar, soy más visual... los colores, el espacio; por este motivo, pensé que la arquitectura sería una buena alternativa para mí, pero cuando descubrí que existía el Diseño como carrera y que se podía estudiar, me decidí por este. Por lo que no me decidí —ya que me gustaba todo el diseño en general— fue por escoger entre Industrial o Gráfico, así que estudié los dos, aunque me recibí de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana en 1976 y, por supuesto, lo que más hice fue Diseño Gráfico. Después estudié Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

LID ¿Dónde estudiaste cine?

TMA Estudié cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), entre 1982 y 1985; pertenezco a una pequeña generación, la séptima, donde éramos solamente diez compañeros. Una carrera que también era nueva en ese entonces.

LID ¿Por qué decidiste hacer cine documental?

TMA En la escuela de cine, el documental era una materia obligatoria y tuve de profesor a Eduardo Maldonado Soto, comprometido y reconocido documentalista, ahí aprendimos su valor como lenguaje y como herramienta.

LID ¿Por qué has realizado específicamente documentales de artistas surrealistas que vivieron en México?

TMA En ese momento tuve la oportunidad de realizar mi primer documental con un tema que uno considerara importante. Y lo que yo escogí fue hacerlo sobre una pintora inglesa surrealista que vivía en México, Bridget Bate Tichenor, que era maravillosa en todos los sentidos, como artista, como modelo, como persona, su vida, sus experiencias, sus amigos.

Y pensaba que el tema en sí, era *la belleza*, la belleza de su obra, de ella, de sus objetos, de su casa. Alan Glass era uno de sus amigos más cercanos y se me ocurrió seguir con él para mi siguiente documental y, casi sin querer, empezó este largo periplo por el Surrealismo.

LID ¿Podrías decirnos qué significan para ti cada uno de estos artistas surrealistas: Alan Glass, Remedios Varo y Bridget Tichenor?

TMA Como pintor, siempre me ha gustado esta corriente artística. Lo onírico, el subconsciente, el azar, el automatismo, toda esta creatividad fantástica que me regresa a la parte inventiva que me gusta. Estos tres artistas, además de *sui generis*, son excepcionales en su trabajo. Emigrados, comprometidos, talentosos, auténticos, de una pieza.

Alan Glass, para mí, el último surrealista vivo y activo, heredero de la tradición de Joseph Cornell; gracias a su ojo privilegiado, encuentra y colecciona objetos singulares para unirlos y crear nuevas piezas insólitas, ensambles, cajas codiciadas por grandes coleccionistas y expuestas en los mejores museos del mundo.

Remedios Varo ha ejercido una fascinación en mí desde que era chico y veía su pintura expuesta en el Museo de Arte Moderno. Me transportaba a su universo personal habitado por esas criaturas indescritibles. Y qué decir de su técnica impecable, sus perspectivas perfectas, una destreza que muchos pintores ya quisieran poseer. Porque es difícil combinar destreza, perfección y locura.

Bridget Tichenor me marcó desde el momento en que la conocí, una seductora innata en todos los sentidos, su belleza física, sus poses, su acento, su conversación, su mirada. No podías resistirte, todo mundo caía rendido ante esta mujer inigualable, por eso, intitulé *Rara Avis* a su documental, imposible encontrar otra igual. Y además de todo, culta, sensible, de la aristocracia británica y que siempre negaba su linaje. Con una técnica impecable en sus pinturas, pequeños cuadros renacentistas pero repletos de personajes fantásticos, de otros mundos desconocidos que ella sabía invocar. Se le extraña mucho. Gracias a ella y su cortometraje sigo después de tantos años, inmerso en los documentales de arte.

LID Platícanos sobre tu investigación para el documental de Gibran Kahlil Gibran (famoso escritor y artista libanés).

TMA Patricia Jacobs Barquet, paisana y amiga, a quien perdimos hace poco, investigadora y emprendedora, fue quien hizo el *Diccionario de mexicanos de origen libanés* y responsable de que el acervo más completo de Gibran Kahlil Gibran llegara a nuestro país. Viajó a Boston, inventarió el archivo y las obras que ahí resguardaba el sobrino homónimo de Gibran y trajo su magnífica obra (pinturas, manuscritos originales y objetos personales) a México, resguardada y exhibida actualmente en el Museo Soumaya. Pati me invitó a verla y de ahí surgió la idea. En esta

«Como pintor,
siempre me
ha gustado la
corriente artística
del Surrealismo.
Lo onírico, el
subconsciente,
el azar, el
automatismo, toda
esta creatividad
fantástica que me
regresa a la parte
inventiva que me
gusta»

aventura patrocinada por mí y que yo me impuse como tarea, invité a varios colaboradores que me ayudaron, como el historiador Carlos Martínez Assad, a mi colega –y documentalista también– Jaime Kuri Aiza, Nabih Chartouni, quien recitó en árabe sus versos, y Yamil Narchi, en español; como ves, todos paisanos y todos convencidos del gran valor de nuestro “profeta” que se merecía un documento audiovisual como el que se le hizo.

LID ¿Cuál ha sido la contribución de los migrantes libaneses en el cine mexicano?

TMA Muchísima y en todas las áreas. Este diccionario que mencioné, así como el nuevo libro del Dr. Martínez Assad; *Libaneses en el cine mexicano*, dan fe de ello. Desde el gran director Miguel Zacarías, el productor Antonio Matouk, el fotógrafo Tufic Yazbek; en ese entonces, los actores Antonio de Hud, Mauricio Garcés y Antonio Badú, ahora Salma Hayek y muchísimos más. Lo cual nos enorgullece pero también nos pone la vara muy alta para estar a su nivel.

LID ¿Cuántos y cuáles premios has tenido en cine?

TMA El primero importante fue la Diosa de Plata –que otorga PECIME (Periodistas Cinematográficos de México)– como mejor cortometraje por mi tesis llamada *Estigma* en 1989. En el Festival Pantalla de Cristal, mi documental *A través de Alan Glass* obtuvo el premio a mejor director en 2007 y el de *La casa de Luis Barragán. Un valor universal* fue premiado en varios rubros en 2012. Otro que me dio mucho gusto obtener fue el premio a *Remedios Varo. Misterio y revelación* como mejor documental de arte en el Festival de Cine de Bogotá, en 2014.

LID ¿Qué opinas del cine mexicano actual?

TMA Difícil pregunta, ya que existen varias tendencias en la forma actual de hacer cine. En lo personal, no me identifico con ningún cineasta de las nuevas generaciones, reconozco y aprecio a varios de ellos.

Siento que se han encasillado en algunos temas que pareciera obligatorio tocar, para estar a la moda o volverse de denuncia, y por ese “compromiso político o social” aparente, se pierde mucho de la esencia del que tiene una voz y una herramienta, como es el cine, para decir algo importante, personal.

«Creo que el documental de arte tiene pocas ventanas para su exhibición y debería hacerse un mayor esfuerzo por proyectar estos trabajos a la par de los que actualmente se ven»

LID ¿Crees que hay oportunidades para los cineastas en México?

TMA Como bien sabemos, gracias a las nuevas tecnologías, el cine se ha democratizado. Esto da más oportunidades a gente cada vez más joven y con nuevos proyectos. Lo que yo diría, es que el contenido, el qué decir, tan importante en este lenguaje audiovisual, debería cuidarse y valorarse más. Que la oportunidad no se vuelva una llamarada que después se apague y se olvide por falta de visión y de contenido.

LID ¿Qué estás trabajando actualmente y cuáles son tus nuevos proyectos?

TMA Estoy terminando, después de más de tres años, un documental sobre Wolfgang Paalen, pintor austriaco que murió en México en 1959. Surrealista también y que tuvo varios periodos creativos. Fue un hombre renacentista: pintor, filósofo, escritor, teórico, coleccionista, todo un personaje que influyó en grandes artistas. Olvidado por las nuevas generaciones, se merece que se revalore y se estudie a fondo.

Nuevos proyectos siempre hay. Quiero terminar otro filme que he estado documentando por muchos años, sobre la obra del artista inclasificable Pedro Friedeberg, otro gran paradigma de nuestro México, que sigue vigente y contemporáneo.

Y en el terreno de ficción, tenemos con Enrique R. Mirabal, mi guionista de cabecera, varias ideas y guiones esperando poder producir.

LID ¿Algo más que quieras agregar...?

TMA Me gusta el cine en todas sus facetas. Creo que el documental de arte tiene pocas ventanas para su exhibición y debería hacerse un mayor esfuerzo por proyectar estos trabajos a la par de los que actualmente se ven.

LID Muchas gracias por la entrevista.

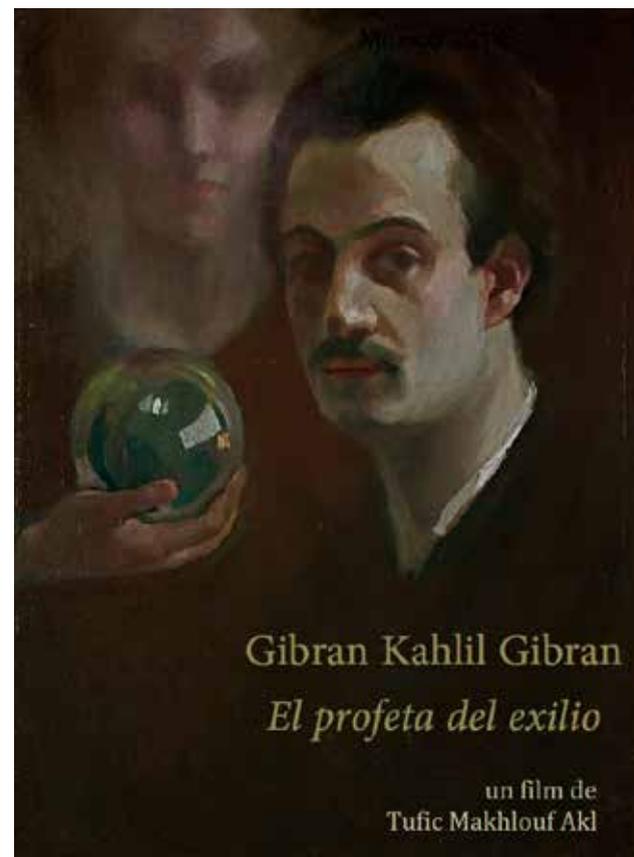
TMA Al contrario, te agradezco doblemente tu interés en esta plática, como colega y como espectadora. 🍷

Filmografía

GIBRAN KAHLIL GIBRAN. EL PROFETA DEL EXILIO

Dirección
Tufic Makhoulouf Akl

México, 2014



RARA AVIS

Dirección y guion
Tufic Makhoulouf Akl

Fotografía
Martha Duhne

Reparto
Bridget Bate Tichenor

Sonido
Ana Díez Díaz

México, 1985

Cortometraje documental que nos acerca a la vida y obra de la pintora surrealista inglesa Bridget Bate Tichenor (1917-1990), quien a su llegada a México, en los años 50, se incorpora al grupo de los surrealistas después de haber sido modelo y editora de la revista *Vogue* en Nueva York.

Este filme fue presentado en el 6º Festival Internacional de Cine de Morelia, en el Museo de la Ciudad de México y en el Museo de Arte Moderno, entre otros.

**REMEDIOS VARO:
MISTERIO Y REVELACIÓN**

Dirección

Tufic Makhlouf Akl

Guion

Enrique R. Mirabal

Fotografía

Jaime Kuri, Tufic Makhlouf Akl

Edición

Laila Haiblum

Sonido

Jaime Kuri, Tufic Makhlouf Akl

Música

Carlos Millán, Emiliano Motta,
Déborah Sílberer

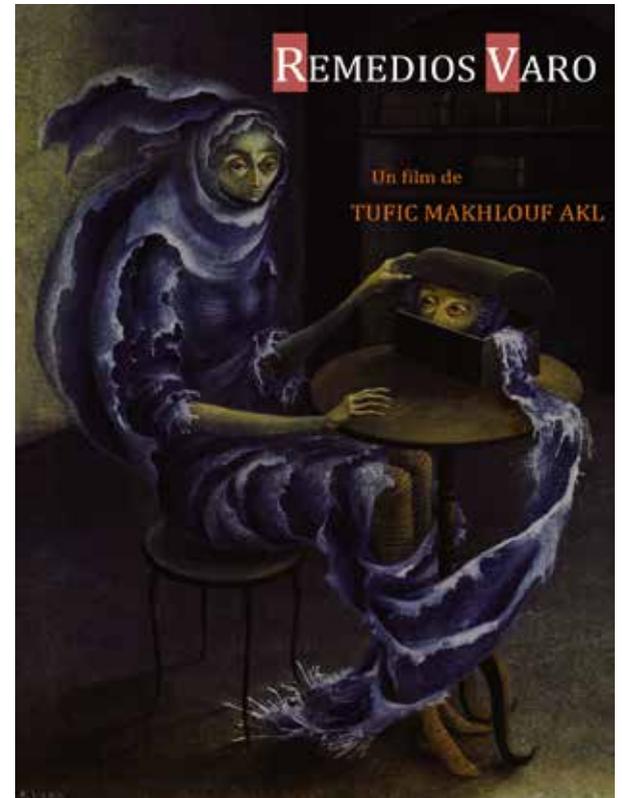
Reparto

Tere Arcq, Alberto Blanco, Leonora
Carrington, Alan Glass, Juliana González,
Walter Gruen, Alexandra Varsoviano

Dirección de arte

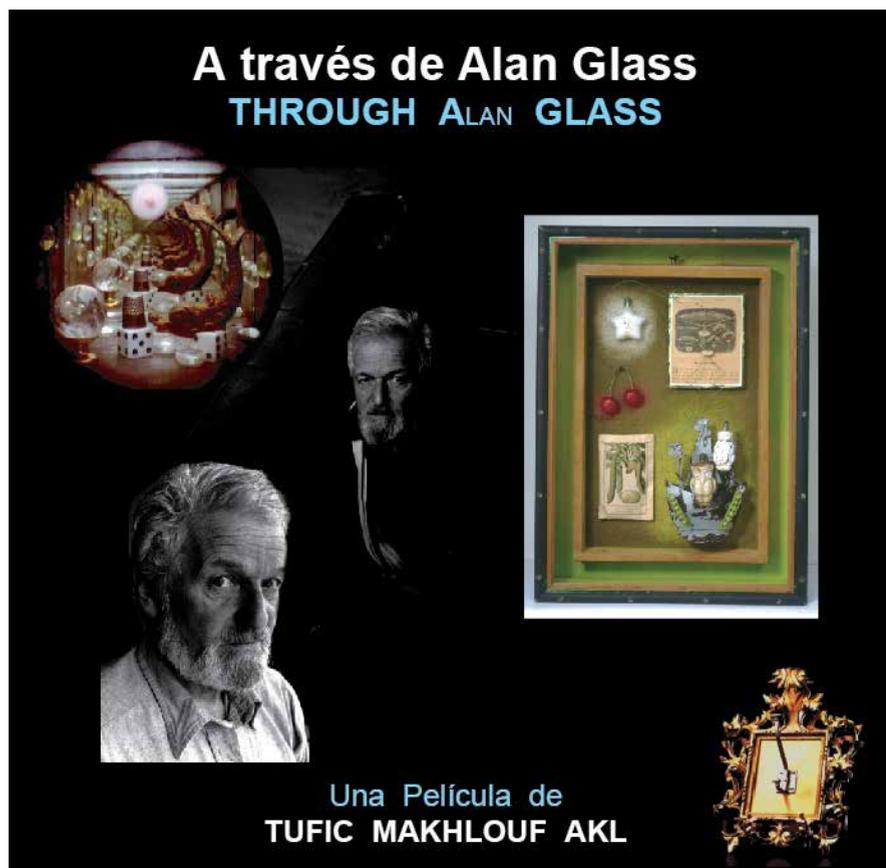
Tufic Makhlouf Akl

México, 2013



Narra la vida y obra de la artista surrealista Remedios Varo, quien nació en España en 1908, y estuvo marcada por la guerra civil española y la segunda guerra mundial, por lo que estuvo exiliada en México de 1941 hasta su muerte en 1963. El filme nos muestra la obra de Remedios Varo surgido de su imaginación donde se mezcla lo científico, lo místico, lo esotérico y lo mágico.

Fue estrenado en 2013 en el Centro Pompidou de París; posteriormente, en 2014, obtuvo el premio a Mejor Documental de Arte en el 31 Festival de Cine de Bogotá; asimismo, obtuvo dos premios: Mejor Dirección de Arte y Mejor Animación en el Festival Pantalla de Cristal, México.



A TRAVÉS DE ALAN GLASS

Dirección, guion y producción

Tufic Makhlof Akl

Fotografía

Eugenio Polgovsky

Edición

Laila Haiblum

Música

Karen Roel

Reparto

Alberto Blanco, Leonora Carrington,
Manuel Felguérez, Pedro Friedeberg,
Alejandro Jodorowsky, Ramón López
Quiroga, Masayo Nonaka, Ana María y
Teresa Pecanins, Vicente Rojo,
Roger Von Gunten

México, 2006

Documental que muestra la vida y obra del artista canadiense Alan Glass, considerado uno de los últimos surrealistas, quien radica en México desde 1962 y ha desarrollado su carrera artística durante más de medio siglo. Ha sido reconocido principalmente por sus cajas-objeto, en las cuales incluye elementos cotidianos como botones, muñecos, conchas de mar o pedazos de tela, entre otros.

A través de conversaciones con Alan Glass y otros artistas plásticos como Leonora Carrington, Pedro Friedeberg y Manuel Felguérez, el realizador nos revela su entorno, su arte y expone la importancia de la corriente surrealista llevada a cabo por diversos artistas exiliados en México.

Este filme obtuvo dos premios: Mejor Dirección y Mejor Edición, en el Festival Pantalla de Cristal, México.

**LA CASA DE LUIS BARRAGÁN.
UN VALOR UNIVERSAL**

Dirección y producción
Tufic Makhlouf Akl

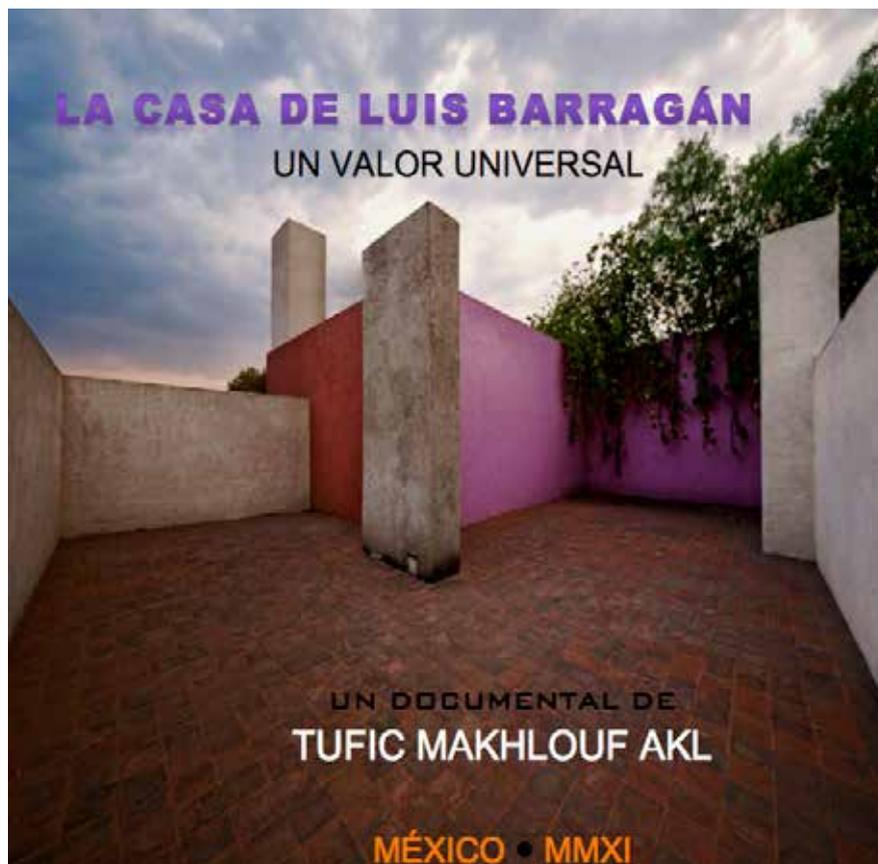
Guión
Enrique R. Mirabal

Fotografía
Guillermo Granillo

Edición
Laila Heiblum

Música
Emiliano González de León,
Gabriela Ortiz, J.S. Bach,
Déborah Sílberer

México, 2011



Cortometraje documental que hace un recorrido por la casa del arquitecto Luis Barragán, acompañado por las reflexiones del artista sobre su universo y su poética. La Casa Luis Barragán, construida en 1948, representa una de las obras arquitectónicas contemporáneas de mayor trascendencia en el contexto internacional, como lo ha reconocido la UNESCO al incluirla, en el año 2004, en su lista de Patrimonio Mundial.

Este documental ha sido presentado en el 10° Festival de Cine de Morelia; en el 27° Festival Internacional de Cine en Guadalajara; en el 31° FIFA, Montreal; y en el Festival de Cine de Bogotá (Bogocine). Obtuvo tres premios: Mejores Efectos, Mejor Música Original y Mejor Dirección de Arte en el 14° Festival Pantalla de Cristal, México.

LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD (México) estudió Diseño Gráfico en la UAM-Xochimilco y Cinematografía en el CUEC. Tiene maestría en Educación y doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Es Profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Sus líneas de investigación son: el impacto de la imagen en la cultura y la sociedad, alfabetización visual y análisis cinematográfico. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: *Mitos y leyendas de México 1 y 2*, *Diseño y artes Visuales. Manual de conceptos básicos*, *Diseño Editorial. Manual de conceptos básicos* y *Educación para los medios*. Acceso abierto en: http://libros.uaem.mx/?product_cat=educacionhumanidades

Reseña de *Imaginarios del cine chileno y latinoamericano*

ÁNGEL MIQUEL

miquel@uaem.mx

Universidad Autónoma del
Estado de Morelos, México

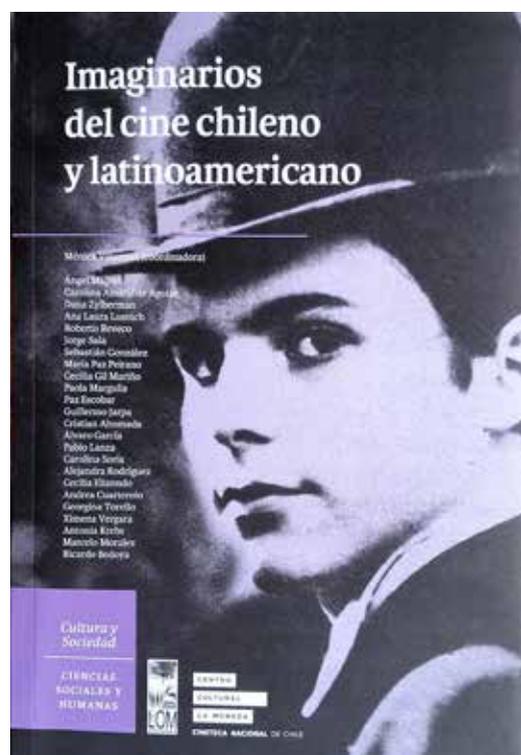
[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.314](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.314)

Este volumen es el sexto preparado por Mónica Villarroel para recoger las principales aportaciones de los encuentros organizados con admirable constancia por la Cineteca Nacional chilena desde 2011. En conjunto, se han compilado en estos libros alrededor de 130 trabajos de otros tantos investigadores provenientes de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, México, Perú y Uruguay. Los textos reunidos expresan una pluralidad de intereses, metodologías y puntos de vista que da buena cuenta de la vitalidad de las comunidades de estudio de estos países. Además del abordaje de películas específicas basado en tradiciones de análisis formal o contextual, pueden destacarse en ellos temas generales como los siguientes: identidad, memoria, legislación, educación, crítica, censura, políticas públicas, preservación; producción estatal, independiente y *amateur* en formatos no profesionales; estudios, circuitos de distribución, cines... Es interesante que en esos libros se preste prácticamente la misma atención al cine documental que al de ficción. Y, en otro sentido, que se refieran a todos los periodos históricos, desde los orígenes a la actualidad, aunque los más tratados sean, comprensiblemente, los de las “épocas de oro” mexicana y argentina, y los de las dictaduras.

Por otra parte, estos libros también son testimonio de la creciente legitimación de los estudios sobre cine en nuestras comunidades académicas, ya que, junto a los textos de investigadores de larga trayectoria, recogen aportaciones de jóvenes que realizan o realizaron recientemente maestrías o doctorados, o que ya trabajan en instituciones universitarias, cinetecas o centros de investigación. Es muy estimulante percibir en estas obras el interés que las industrias, protagonistas y películas de nuestros países despiertan en las nuevas generaciones.

En particular, *Imaginarios del cine chileno y latinoamericano* incorpora veinte ensayos presentados originalmente como ponencias en el VI Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano celebrado en Santiago en 2017. No se trata, sin embargo, de la memoria de ese evento, sino de un volumen que ofrece textos seleccionados a través de dictámenes académicos, organizados luego por la coordinadora del libro en cuatro secciones temáticas además de un *dossier* dedicado al cine silente. Articula al conjunto un concepto, el de *imaginario*, derivado de las obras de Edgar Morin y Gilbert Durand, según el cual las imágenes cinematográficas constituyen un repositorio donde —y aquí cito la presentación del libro— “se manifiestan deseos, sueños y mitos” de quienes las realizan para expresar aspectos complejos de la realidad, en este caso la de los países latinoamericanos.

Para hacer un breve resumen de la obra comenzaré por el cine silente porque esto permitirá hacer un recorrido cronológico de los contenidos. En tres de los ensayos



que abordan este periodo, de Andrea Cuarterolo, Georgina Torello y Ricardo Bedoya, se analizan facetas interesantísimas de la producción silente: la de películas quirúrgicas en Argentina, la hecha por aficionados con fines de entretenimiento privado en Uruguay y la realizada por un cineasta chileno, Alberto Santana, quien filmó cinco películas mudas y la primera sonora en Perú. Por otro lado, el grupo de investigadores conformado por Ximena Vergara, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel presenta sus avances en la sistematización de la filmografía chilena documental entre 1897 y 1933, realizados tras un exhaustivo rastreo hemerográfico. Además del conocimiento puntual que aportan, estos acercamientos sugieren nuevas vías de investigación sobre uno de los periodos de más difícil estudio de las cinematografías latinoamericanas, por haberse perdido la gran mayoría de sus producciones.

Otros cinco textos se enfocan en los cines industriales de las dos primeras décadas del sonoro. En esos trabajos, Ángel Miquel analiza el impacto del cine mexicano en Santiago de Chile en los primeros años 30; Dana Zylberman la trayectoria de la estrella Libertad Lamarque trasladada a México; Cecilia Gil Mariño el trabajo del realizador Carlos Hugo Christensen en Brasil, y Pablo Lanza la trilogía policiaca realizada a principios de los 50 por el director Luis Napoleón Duclout, mejor conocido como Don Napy. Estas calas en los cines clásicos tienen como puntos comunes, como ocurría también con la aproximación a la obra de Santana, resaltar la itinerancia de directores, intérpretes e incluso distribuidores, así como la búsqueda (o el encuentro) de géneros filmicos populares.

Roberto Reveco, en un ensayo de corte teórico y ejemplificado con textos aparecidos en la publicación chilena *Ecran* en los años 50, eleva una crítica contra el esfuerzo, que el autor considera reduccionista, de algunos sectores intelectuales por codificar y comprender el surgimiento de las películas que vulneraron las convenciones narrativas del cine clásico. La mención de este ensayo sirve aquí a manera de bisagra para transitar hacia cinco textos en los que se analizan películas producidas entre 1972 y 1992. Carolina Amaral de Aguiar hace una interesante recreación de cómo una serie de documentales oficialistas producidos en México sobre la Unidad Popular chilena fueron reutilizados por el cineasta Carlos Ortiz Tejeda para hacer una obra personal ganadora de un premio en un festival de Alemania. Ana Laura Lusnich muestra cómo ciertos sectores de la sociedad civil (cineastas, periodistas y público) pudieron evadir, con retóricas ingeniosas y otras estrategias, las rígidas imposiciones censoras de la dictadura militar argentina. En un sentido opuesto, Jorge Sala da cuenta de cómo otros sectores de esa misma sociedad (en este caso el clero y otros periodistas), lograron investirse, ya en el periodo de la democracia, como un órgano censor *de facto* que impidió durante largos años la exhibición de una cinta. En un

acercamiento complementario, Paola Margulis analiza dos documentales en los que se expresa un cierto desencanto colectivo al venirse abajo expectativas políticas y económicas creadas por la transición argentina. Guillermo Jarpa y Cristian Ahumada descubren finalmente, en cuatro largometrajes de ficción realizados en Chile durante la dictadura, elementos críticos ocultos, como ocurría en la cinta argentina analizada por Lusnich, aunque en este caso aunados curiosamente a una aspiración de éxito comercial. Se advierte en este grupo de ensayos la necesidad de continuar con la reflexión sobre las múltiples formas de representación de una de las etapas más complejas y problemáticas de la historia latinoamericana reciente.

Siete ensayos se enfocan en asuntos contemporáneos, al traer a escena películas o procesos de los años más recientes. En cinco de estos casos la aproximación se realiza, de nuevo, a través del análisis de obras filmicas particulares. Paz Escobar hace un análisis de las que han representado la Patagonia, encontrando en ellas como elemento común un discurso turístico que exalta la naturaleza exótica y borra otras facetas de la región, como su pluralidad, historicidad y problemática social. Cecilia Elizondo aborda la representación de un mismo espacio, el Colegio Nacional Buenos Aires, en dos películas de distintos periodos que, a su vez, son adaptaciones de obras escritas. Esto le permite una sugestiva indagación intermedial similar a la que realiza Alejandra F. Rodríguez a partir de dos obras argentinas que incluyen pinturas clásicas como elementos destacados de su narración visual. Carolina Soria estudia por su parte una serie televisiva argentina lanzada en 2012, intentando identificar marcas autorales definitorias de la poética de la realizadora Albertina Carri, mientras Álvaro García se acerca a tres documentales que retrataron el movimiento estudiantil chileno de 2011, descubriendo en ellos elementos comunes tanto a su apelación política a sectores sociales que rebasan al estudiantil como a su distanciamiento radical hacia el Estado. Los últimos dos textos incluidos en el libro, de Sebastián González y María Paz Peirano, se aproximan a los Festivales en Cine en Chile en los últimos veinte años. Entre ambos refieren el surgimiento y la diseminación de estos eventos, sugiriendo que resultan en la actualidad fundamentales para difundir las películas producidas en el país, para educar a profesionales y artistas, así como para promover la creación y sensibilización de nuevas audiencias. En este último conjunto vemos representados los intereses teóricos contemporáneos de relacionar al cine con otros medios y de estudiar sus esferas aledañas inmediatas, como las de su promoción local, nacional o internacional.

Imagarios del cine chileno y latinoamericano es, de esta forma, un libro de muy estimulante lectura. Publicado con esmero, se suma a los cinco volúmenes previos coordinados por Mónica Villarroel: *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (2013), *Travesías por el cine*

chileno y latinoamericano (2014), *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2015), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (2016) y *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano* (2017). Con este encomiable esfuerzo, la Cineteca Nacional de Chile y Editorial Lom se colocan, indudablemente, a la vanguardia de las publicaciones académicas sobre las cinematografías de nuestros países. 🍷

Bibliografía

VILLARROEL, M. (Coord.). *Imaginarios del cine chileno y latinoamericano*. Santiago, Chile: Centro Cultural la Moneda, Cineteca Nacional de Chile y Lom Ediciones.

ÁNGEL MIQUEL (México) es Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y egresado del doctorado en Historia del Arte de la UNAM. Se especializa en el estudio del cine mexicano y su cultura. También ha incursionado en la escritura de ficción. Entre sus libros recientes se encuentran el ensayo *Crónica de un encuentro: el cine mexicano en España, 1933-1948* (UNAM, 2016) y la novela *Tolvanera* (Ediciones Sin Nombre y Secretaría de Cultura, 2017).