

Nº 19

Julio-Diciembre 2019

ISSN 2007 4999



EL OJO QUE PIENSA

Revista de Cine Iberoamericano



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 10, Número 19, Julio-Diciembre 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

Fotografía de portada: FICG
Diseño de portada: Impronta Casa Editora

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL 5

PANORÁMICAS

Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI
Christian León 11

ZOOM OUT

El demonio neón (2016): una estética de la falsedad
Miguel Sánchez Soto 27

La migración como temática en el cine actual
Shannon Estefannia Casallas Duque 41

ÓPERA PRIMA

De marciano rural a enamorado sideral: análisis a la adaptación cinematográfica *El Alien y yo* (Jesús Magaña Vázquez, 2016), del cuento “El alien agropecuario” (Carlos Velázquez, 2010)
Daniela Villalobos Rodríguez 59

Secciones de divulgación

CONTRACAMPO

Matías Bize, en primer plano
Susadny González Rodríguez 79

TRAVELLING

La crítica joven: Talent Press Guadalajara 2019
Armando Quesada Webb, Astrid García Oseguera, Denise Roldán y Ángel Pérez 91

EN LOCACIÓN

Entre lo espeluznante y lo acogedor. Reseña de la exposición *En casa con mis monstruos*, de Guillermo del Toro
Hammurabi Hernández 115

ENFOQUES

Reseña de *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*, de Isaac León Frías
Ángel Miquel 131

Desde un tercer espacio. Reseña de *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*, editado por Sonia García López y Ana María López Carmona
Miguel Errazu 137

Editorial

Un nuevo número de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* obliga a hacer un alto en el camino para mirar con ojo crítico de dónde venimos y adónde nos dirigimos. Al tratar de hacer un balance de los primeros meses del año en curso en cuanto al cine latinoamericano, su recepción y tratamiento analítico, hay que destacar la respuesta internacional que despertó la película **Roma** (2018) de Alfonso Cuarón. Como filme de época emanado del ambiente de un barrio de Ciudad de México que adopta la perspectiva de personajes a los que las sociedades y el cine prestan escasa visibilidad, el filme se inscribe en la tradición del cine latinoamericano de mostrar sectores marginales y desprotegidos de sociedades marcadas por la desigualdad. Por su sofisticada estética en blanco y negro y el hecho de haber sido distribuido por una plataforma de *streaming*, **Roma** rompió, además, barreras de distribución y exhibición que se comentaron en el número 18 de la revista y seguirán como tema de controversia y análisis en los próximos meses y años.

En México – y en especial en Guadalajara, hogar de nuestra revista – hay un segundo tema que “movió” la cinefilia y los estudiosos del cine: la instalación de la exposición *En casa con mis monstruos* de Guillermo del Toro en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara (MUSA). La exposición que está abierta de junio a octubre de 2019 goza de gran popularidad y atrae a visitantes mexicanos y extranjeros que experimentan en un recorrido didáctico e intertextual de tres horas las etapas, influencias, preocupaciones y el proceso creativo del realizador mexicano que pasó su niñez y juventud a pocas cuadras del edificio que alberga la exposición. La obra filmica de Del Toro ha sido tema de varios artículos de la revista y la presencia de la

exposición nos motivó a dedicarle la portada del número 19 y una reseña formulada por Hammurabi Hernández.

Con el primer artículo de las secciones académicas seguimos en América Latina.

En “Manera de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI”, Christian León propone un recorrido histórico por el documental de Ecuador para analizar en ***La muerte de Jaime Roldós*** de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera (2013) y ***Con mi corazón en Yambo*** de María Fernanda Restrepo (2011), las herramientas y estrategias en relación al material de archivo para abordar la memoria colectiva del país.

El urgente tema de la migración se aborda en el artículo “La migración como temática en el cine actual” de Shannon Estefania Casallas Duque. El texto reconoce una lista de filmes de ficción internacionales que narran historias ligadas al tema, al mismo tiempo que señala las distintas perspectivas bajo las que el cine observa la problemática de los refugiados y la migración.

En el artículo “***El demonio neón*** (2016): una estética de la falsedad”, Miguel Sánchez Soto abona una lectura novedosa del filme de Nicolas Winding Refn en relación a lo bello y lo falso al referir al discurso de las tradiciones judeocristianas y al mito de Narciso. Mientras que Daniela Villalobos Rodríguez en su artículo “De marciano rural a enamorado sideral: análisis de la adaptación cinematográfica ***El Alien y yo*** (Jesús Magaña Vázquez, 2016), del cuento ‘El alien agropecuario’ (Carlos Velázquez, 2010)”, ofrece una comparación entre narrativas, personajes, acciones y temas de ambos discursos.

Las secciones de divulgación incluyen dos artículos dedicados a profesionales de la realización y la crítica de cine. En el artículo “Matías Bize, en primer plano”, Susadny González Rodríguez entrevista al realizador chileno a raíz de que Chile fuera país invitado en el 34° Festival Internacional de Cine en Guadalajara, y refiere en su artículo la voz, las ideas y la forma de trabajar del director. El segundo artículo que cede la voz a profesionales del cine es “La crítica joven: Talent Press Guadalajara 2019”. En

el artículo los participantes describen y reflexionan acerca de su práctica y nos comparten una serie de críticas que formularon y publicaron durante el taller apoyado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI).

Como cierre del número, dos extensas reseñas analizan publicaciones recientes. Ángel Miquel comparte una reseña a profundidad del libro *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*, de Isaac León Frías, en donde se destaca la investigación exhaustiva del ensayista peruano para describir los puentes entre ambas industrias cinematográficas. Miguel Errazu presenta su reseña sobre el libro *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*, editado por Sonia García López y Ana María López Carmona, en donde se reflexionan las nuevas prácticas estéticas en el cine latinoamericano a partir de las rupturas culturales y políticas que surgieron del movimiento del 68.

Una mirada de conjunto al número 19 (julio/diciembre 2019) nos hace reconocer muchos de los temas y preocupaciones centrales del cine y los estudios del cine en América Latina y el mundo. Ojalá el lector nos comparta su opinión acerca del número y sus artículos. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte

Multimedia / Zoom out / Ópera prima

Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI

CHRISTIAN LEÓN

christian.leon@uasb.edu.ec

Universidad Andina
Simón Bolívar, Ecuador

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 11, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
mayo 23, 2019

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i19.318](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i19.318)

RESUMEN / Desde inicios de siglo se han producido en Ecuador una serie de documentales de temática histórica respaldados en el trabajo de investigación de archivos y uso creativo del testimonio. El surgimiento de estas películas es un hecho inédito ya que a lo largo de su historia el documental ecuatoriano ha abordado escasamente temáticas relacionadas al pasado histórico. El aparecimiento de una pléyade de realizadores interesados en comprender la historia colectiva se presenta entonces como un síntoma de la necesidad de una generación que busca revisar y reescribir la memoria social. ¿Cuáles son los factores políticos, culturales y subjetivos que llevan a esta generación de cineastas a escarbar en el pasado? ¿Qué políticas sobre la memoria son rastreables en sus obras emblemáticas? ¿Qué función ocupa el material de archivo en dichas obras? ¿Qué lugar ocupa el cine documental en el reposicionamiento reciente de la historia nacional y la memoria colectiva? Partiendo del análisis de los filmes *La muerte de Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013) y *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) se busca reflexionar sobre los usos del archivo y el trabajo de la memoria del documentalismo ecuatoriano del nuevo siglo.

PALABRAS CLAVE / cine documental, memoria, historia, Ecuador.

ABSTRACT / Since the beginning of the century, a series of documentaries of historical themes have been produced in Ecuador, backed up by the work of archival research and the creative use of testimony. The emergence of these films is an unprecedented fact since throughout its history the Ecuadorian documentary has scarcely addressed topics related to the historical past. The emergence of a group of filmmakers interested in understanding collective history is then presented as a symptom of the need for a generation that seeks to revise and rewrite social memory. What are the political, cultural and subjective factors that lead this generation of filmmakers to dig into the past? What policies on memory are traceable in their emblematic works? What role does the archival material occupy in these works? What place does documentary film occupy in the recent re-positioning of national history and collective memory? Based on the analysis of the films *La muerte de Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento and Lisandra Rivera, 2013) and *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011), I seek to reflect on the uses of the archive and the work of the memory of the Ecuadorian documentalism of the new century.

KEYWORDS / documentary film, memory, history, Ecuador.



EL DOCUMENTAL HISTÓRICO, EL DOCUMENTAL DE MEMORIA

El cine documental ocupa un lugar estratégico en la evocación del pasado en el mundo contemporáneo signado por los medios masivos de comunicación, las industrias culturales, la sociedad de la imagen y la denominada “la cultura de la memoria” propuesta por Andreas Huyssen (2007). Autores como Bill Nichols (1991) y François Niney (2015) coinciden en plantear que un criterio diferenciador entre documental y ficción es la referencia a una realidad histórica que preexiste al filme y rebasa el control del realizador. En propia definición del cine documental se advierte esta afinidad con el mundo histórico y la memoria social.

Esta íntima relación entre documental y pasado histórico se revela como una urgencia social en contextos como el latinoamericano que durante las décadas de los 70 y 80 vivió cruentas dictaduras que desencadenaron violaciones sistemáticas de derechos humanos, torturas, desapariciones, exilios que pusieron en primer plano las políticas de la memoria y la reparación. “Del dolor del exilio, del terror de Estado y de la derrota de las revoluciones surgió un cine de memoria y protesta política que,

aunque nacido en estos años, sigue floreciendo en el presente” (Arenillas y Lazzarra, 2016, p. 4). De ahí que autores como Procopio Furtado planteen que los documentales históricos y de memoria tienen la tarea de revisar el pasado como una tarea urgente para alcanzar la democratización, la participación y la justicia de la época de la posdictadura (2019, p. 4).

En los estudios del cine documental la dimensión subjetiva y objetiva de la historia ha sido problematizada a través del uso del testimonio y el archivo, las dos formas fundamentales de referencia al pasado dentro del lenguaje cinematográfico no ficcionalizado. Estas dos dimensiones marcan polaridades en permanente tensión e intersección dentro de las estructuras figurativas y narrativas del cine documental. Del lado del testimonio se ubica el polo subjetivo de la narración asociado a los procesos de memoria y a la fidelidad del acto de testación. Del lado del archivo se ubica el polo objetivo de la narración relacionado con los procesos de la historia y la veracidad de los actos de documentación.

Esto no quiere decir que el polo subjetivo y el polo objetivo existan como instancias separadas, sino al contrario hay distintos grados de trabajo entre uno y otro. Existen documentales que trabajan en mayor grado el polo subjetivo relacionado a la memoria y en menor grado el polo objetivo relacionado a la historia social y viceversa. A pesar de esta mutua dependencia entre estos dos polos es posible establecer dos categorías fundadas en el predominio de una de las dos dimensiones: los documentales históricos y los documentales de memoria.

Según Gustavo Aprea (2015), los documentales de memoria trabajan fundamentalmente con la palabra de los testigos presenciales de un hecho desde la subjetividad de su experiencia, abordan tanto el momento de rememoración como el momento recordado y traducen la objetividad de la historia a la vivencia de un actor. Según el investigador argentino, los documentales de memoria tienen cinco características: a) interpretación de los hechos a través de una narración, b) la presencia de una doble trama: proceso de evocación y

proceso evocado, c) testimonios de personajes directamente involucrados en los acontecimientos evocados, d) sensaciones, sentimientos y opiniones de quienes vivieron los hechos, y e) versión de la historia subjetiva y polémica (p. 95).

Por otro lado, los documentales históricos parten fundamentalmente del trabajo con imágenes que no son producidas por el propio cineasta y que son resemantizadas a través del montaje, la voz o los intertítulos. Dentro de este tipo de documental podemos ubicar a los *compilation films* y los *found footage films* (Sánchez-Biosca, 2006).

EL PASADO ESTÁ DE VUELTA

A partir de los años 2000, en la escena del documental ecuatoriano empezó a aflorar una serie de relatos que directamente aluden al pasado reciente a través del archivo y el testimonio. Desde entonces contabilizamos más de 40 documentales que trabajan desde un abordaje contemporáneo acontecimientos de la historia nacional de los últimos 50 años. Dentro de esta cifra se hallan, sin lugar a dudas, los documentales más galardonados y sobresalientes de los últimos 18 años. Nos referimos a ***El lugar donde se juntan los polos*** (Juan Martín Cueva, 2002), ***Abuelos*** (Carla Valencia, 2010), ***Con mi corazón en Yambo*** (María Fernanda Restrepo, 2011) y ***La muerte de Jaime Roldós*** (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013). Por esta razón nos atrevemos a decir que en el documental del nuevo siglo existe una tendencia marcada a trabajar lo que algunos estudiosos han denominado como la “historia contemporánea”.

Esta tendencia llama la atención ya que durante las dos décadas anteriores existe una escasa atención al pasado reciente. La generación del 80 realizó abundante obra de carácter social influenciada por el giro hacia la izquierda que aún prevalecía entre los cineastas de América Latina. Esta generación, cuya obra primordialmente es de carácter documental, adoptó una posición nacionalista de rescate del patrimonio histórico, cultural, artístico y natural. Su

preocupación por la historia fue el pasado ancestral prehispanico y en la evocación de la historia colonial y republicana (León, 2011, p. 410).

La recurrencia a temáticas relacionadas con la memoria y el pasado histórico tiene su auge en los últimos 18 años y está vinculada a una nueva generación de documentalistas que debutan a partir del año 2000. Esta recurrencia puede explicarse mediante una aguda observación de Andreas Husseyn, quien sostiene que la modernidad estuvo marcada por un impulso hacia el futuro hasta los años 80. A finales del siglo XX, la crisis de la modernidad puso en primer término la tarea de asumir la responsabilidad con el pasado (2007, p. 6). Llevando esta observación al documental ecuatoriano, podemos advertir que tanto la generación del 80 –inspirada en la utopía política– tuvo como horizonte el futuro. Por efectos de la crisis social y política que atraviesa el Ecuador a finales de siglo, los ideales modernos se ven cuestionados y se abre un espacio para la indagación del pasado.

La persistencia de incertidumbres y problemas no resueltos en el pasado es el detonante para la creatividad de toda una generación de realizadores que heredaron una historia inaprensible. Cuando conversamos con los cineastas que trabajan sobre la reconstrucción del pasado reciente, es perceptible un fuerte impulso de volver sobre el pasado para entender las razones de la crisis y esclarecer las lagunas de la memoria colectiva que no están siendo asumidas por el Estado, la academia o los medios.

Entre las nuevas generaciones existe una avidez de relatos complejos que den explicaciones sobre el pasado más allá de los relatos estandarizados que se enseñan en la escuela. Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera sostienen que ***La muerte de Jaime Roldós*** es una película de y para las personas de su generación que aún tenían una temprana edad cuando sucedieron los hechos relatados en su documental. “Era como darle un sentido a algo que de niños y adolescentes no tenía explicación” (Sarmiento y Rivera, 2016, pág. 3). María Fernanda Restrepo sostiene que el móvil para realizar

Con mi corazón en Yambo fue esclarecer el asesinato de sus hermanos a manos de la policía cuando ella era una niña. El documental surge de la necesidad de “aclarar esa historia, ese pasado y señalar a cada uno de los culpables para que la gente tenga presente en la memoria como ocurrieron los hechos” (Restrepo, 2016, p. 7).

Frente a un pasado incomprensible, irresuelto o traumático que sucede en la infancia de los cineastas se plantea la necesidad de reconstruir la historia a través del cine con la finalidad de asumir los imaginarios heredados de la generación anterior. De alguna manera estamos en presencia de lo que Marianne Hirsch denominó como “posmemoria”. Para la investigadora rumana, la posmemoria es una estructura de transmisión inter y transgeneracional de conocimiento y experiencia traumática a través de la escritura o el arte (2008, p. 106).

Finalmente, podríamos añadir que estas necesidades expresadas desde los cineastas y los espectadores se encuentran en un momento de consolidación de la cultura documental en el país. Recordemos que la primera edición del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) se realiza en 2002. Todos estos aspectos permiten que los documentales se conviertan en poderosos dispositivos de memoria a través de los cuales se reactiva el debate sobre la historia y se rearticula la transmisión intergeneracional de conocimiento. Es por esta razón que, a lo largo del siglo, en el Ecuador hemos asistido a la consolidación de una memoria de carácter protésico dentro de la cual el cine juega un papel fundamental. Quizá por ello vemos una presencia constante de posmemorias que tratan de volver propio y familiar un pasado distante, ajeno e incomprensible.

MEMORIA, SUBJETIVIDAD Y DESAPARICIÓN

Sin lugar a dudas, el documental emblemático del trabajo de la memoria fundamentado en el testimonio es ***Con mi corazón en Yambo***, dirigido por María Fernanda Res-

Con mi corazón en Yambo
(María Fernanda Restrepo, 2011).



trepo. Esta película, ganadora de 16 premios internacionales, tuvo un exitoso estreno en salas de cine, alcanzando 150 mil espectadores, y hasta la actualidad sigue programándose en instituciones educativas y espacios dedicados a la defensa de los derechos humanos. La película logró incidir ampliamente en la opinión pública, e involucrar al gobierno y los medios masivos de comunicación en una discusión sobre la violencia de Estado. Como efecto de debate público generó la reapertura del caso de los hermanos Restrepo por orden del presidente de la República, Rafael Correa.

El filme fue realizado en un periodo de 5 años gracias a una serie de premios del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), actualmente Instituto de Cine y Creación Audiovisual del Ecuador (ICCA). Tuvo un proceso de dos años de investigación y siete versiones del guion. La puesta en escena de la película consiste en emplear abundante material de archivo, así como tomas filmadas por la propia realizadora que son interrogadas por la voz en primera persona de la directora. En este sentido, el filme se ajusta al relato subjetivo planteado en el “modo expresivo” del cine documental por Bill Nichols (2013, p. 228) y al documental performativo desarrollado por Stella Bruzzi (2003, p. 185).

El filme es un relato que articula historia familiar e historia política alrededor de la desaparición de Santiago y Andrés Restrepo, hermanos de la directora, en 1988. El filme tematiza la memoria traumática surgida por la pérdida de los seres queridos, así como la lucha de la familia por conocer la verdad sobre este crimen de Estado. A través de una serie de materiales de archivo familiar e histórico se va entramando reflexiones sobre el poder de las imágenes frente a la ausencia, la relación entre lo personal y lo social, y la transformación de registros familiares en iconos políticos de la lucha por los desaparecidos.

La película, de 135 minutos de duración, está organizada en 54 escenas que trabajan sobre dos líneas argumentales: por un lado, el dolor y la crisis familiar causada por la desaparición de los dos hermanos; por el otro, las acciones de Pedro Restrepo y Luz Elena Arismendi por el esclarecimiento del destino de sus hijos y la consecuente búsqueda de justicia. Mientras se plantea una narrativa de luto en tono melancólico e íntimo también es un relato esperanzador que exalta la lucha pública de la familia Restrepo. La compleja narrativa del filme va más allá de la simplificación de los hechos o el ordenamiento cronológico. En una estructura en forma de rizoma plantea una intersección constante entre presente y

pasado, espacio público y privado, información y emoción. Como lo ha planteado la misma directora “Este documental es un tejido, es una trenza. Un viaje entre esa memoria personal y la historia colectiva guardada en los archivos oficiales que viaja constantemente entre el presente y el pasado” (Restrepo 2016, p. 9).

En el filme hay un permanente ir y venir del presente al pasado y viceversa. Varias escenas rodadas en tiempo presente remiten a la traumática desaparición sucedida 23 años antes. En otras ocasiones materiales de archivo (fotografías, videos, cintas de audio) instalan el relato en el pasado para remitirlo inmediatamente al estado actual de las investigaciones sobre el paradero de los desaparecidos. Esta operación filmica nos recuerda que la memoria está en permanente construcción y que los procesos de rememoración oscilan entre pasado y presente, sufrimiento y deseo (Jelin, 2012, p. 60).

En una escena del filme la voz de la directora evoca el recuerdo cada vez más esquivo de sus hermanos mientras vemos en imagen fragmentos de películas caseras y fotografías familiares. En la banda de sonido se escucha el siguiente parlamento “10 segundos. 10 segundos quedaron de mis hermanos. Solo esto me queda para recordarlos una y otra vez. Para escuchar su voz que ya no recuerdo (...) No recuerdo sus expresiones (...) Se difuminan con los años cada vez más” (Escena 37). Esta escena revela la temática central del filme articulada sobre la relación entre la imagen y la memoria mediada por la mirada subjetiva de la directora. Plantea una reflexión sobre las tecnologías protésicas de la memoria y la función que cumplen en la actualidad en la restitución de relatos de vidas perturbadas por acontecimientos traumáticos de pérdida. Por otro lado, establece una evocación afectiva frente a la imagen tecnológica que la inviste de un valor subjetivo relacionado con los procesos de construcción de la voz y la mirada frente al mundo objetivo.

De la misma manera la película traza una ruta de ida y vuelta entre el espacio privado y el espacio público, entre la memoria individual y colectiva. Varias secuencias arrancan

con planos meticulosos que recorren la casa de familia construyéndola como metonimia del dolor y la pérdida. Estos espacios alternan y contrastan con la Plaza de la Independencia, los juzgados y los medios de comunicación que son los frentes de batalla públicos en donde la familia realiza sus reclamos y demandas. Este anudamiento narrativo evidencia el enmarcamiento social y colectivo de las memorias individuales tal como nos lo enseñó Maurice Halbwachs (2004) y la indisoluble unidad entre la dimensión privada y pública del recuerdo, como la estudió Paul Ricœur (2003). En una escena de la película se montan varias fotografías familiares de los hermanos desaparecidos, de una foto en plano general de los dos adolescentes saltamos a un reencuadre en primer plano de los rostros, la imagen de una serigrafía construida a partir de la foto, planos generales de unos muchachos realizando un estencil y pegando afiches de los rostros en la vía pública. En la banda de audio escuchamos a Pedro Restrepo: “Alguien me dijo que si bien era cierto que mis hijos estaban desaparecidos (...) pero que de todas maneras estaban en la retina, en la conciencia y en la imagen de cada ecuatoriano (...) y que en esa forma, qué mejor homenaje podría haber (...) porque en cierta forma los había inmortalizado” (Escena 39). Esta es una escena clave en la película porque reflexiona sobre la función que puede cumplir la imagen en el tránsito del espacio privado al espacio público, de la fotografía al icono, del ámbito familiar a la lucha social contra el olvido.

Finalmente, la película plantea un complejo juego entre objetividad y subjetividad, historia y memoria, archivo y testimonio en el cual la experiencia vivida da un nuevo sentido y dota de una potencia inusitada al pasado. En conversación con la directora, sostuvo: “No podía ser un documental completamente histórico, como narrando archivos noticiosos uno tras otro, porque hubiera quedado un documental impersonal y netamente informativo, y tampoco podía ser un documental completamente personal porque había que recordarle a la gente, o hacerle descubrir por primera vez cada uno de los componentes de esta historia de terror” (Restrepo, 2016, p. 3). Añadió que decidió trabajar los materiales

de archivo silenciando el audio para permitirse realizar comentarios más personales. En esta decisión se encontró una manera de reelaboración subjetiva que lleva a calificar la película como un documental de memoria que narra una versión de la historia matizada por la experiencia vivida y encarnada en el cuerpo y el dolor de la cineasta. La misma historia narrada desde una mirada objetiva, más pegada al archivo, habría perdido la potencia de interpelación subjetiva, que es su fortaleza.

Adicionalmente, hay que subrayar que los momentos más poéticos del filme coinciden con la evocación sensorial que hace la directora de la presencia de sus hermanos desaparecidos que existen aún en un conjunto de materialidades que se convierten en objetos de evocación. En una escena del filme la directora dice que lo único que quedó de sus hermanos es la ropa. La cámara se detiene en el polvo, revoloteando alrededor del clóset. Otro momento estremecedor conjuga la angustia de la búsqueda con las tomas subacuáticas de la laguna de Yambo, lugar donde supuestamente fueron arrojados los cuerpos de los menores. Sentimos el sobresalto de la directora con la sola posibilidad de que algún indicio aparezca en el fondo de las aguas.

Con mi corazón en Yambo constituye, sin lugar a dudas, el documental ecuatoriano emblemático del trabajo contemporáneo con la memoria que nos permite entender la forma como la subjetividad labora generando pasadizos entre el pasado y el presente, entre lo público y lo privado, redefiniendo la historia y el archivo desde el afecto y la subjetividad. La película constituye un hito dentro de la cultura de la memoria ecuatoriana y es el filme que mayor incidencia ha tenido en defensa de los derechos humanos y la condena de los crímenes de Estado.

EL ARCHIVO Y LA REESCRITURA DE LA HISTORIA

La muerte de Jaime Roldós (2013), dirigida por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, surgió a partir de un largo pro-

ceso de ocho años, de los cuales cuatro estuvieron dedicados a la pesquisa de documentos y filmes en archivos de Ecuador, México, Argentina, Chile y España. Su montaje se realizó a partir de 80 horas de archivo. La película fue producida por La Maquinita, empresa dedicada a la realización del cine documental, gracias al financiamiento en varias etapas de los fondos concursables del entonces Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE).

La película, de 125 minutos, utiliza la mitad de su metraje para contar aspectos de pasado reciente del Ecuador a través de la puesta en escena de materiales de archivo de distinta naturaleza y procedencia. Por la amplitud y sofisticación en el uso de archivo y su carácter autorreflexivo, el filme constituye la expresión más acabada del documental histórico en el cine ecuatoriano.

La película está realizada, en gran parte, a través del montaje de metraje de archivo, así como de la puesta en escena de documentos, audios, fotografías, material de prensa y televisión que es organizada y comentada por la *voice-over* del realizador, que hace la vez de un narrador en tercera persona que mantiene una distancia con los hechos narrados. En este sentido es un filme histórico que bien podría calzar en denominada modalidad expositiva dentro de la tipología de Nichols (1991, p. 68). Sin embargo, el filme hace una serie de consideraciones sobre la escritura de la historia y el relato cinematográfico, lo que estos incluyen o excluyen. Estas alusiones a la construcción de la narración, a las decisiones del guion y al trabajo de montaje le dan al filme un carácter reflexivo (Nichols, 2013, p. 221). A medio camino entre la modalidad expositiva y la reflexiva, la estética de la película realiza un complejo juego de investigación y exposición de archivos para releer la historia, sus omisiones y olvidos.

El filme tuvo mucho éxito comercial y artístico, y generó una profunda repercusión en la opinión pública. En su estreno comercial alcanzó 53 mil espectadores y fue galardonada con 15 premios internacionales. El filme suscitó un conjunto de debates relacionados con el retorno a la democracia en

América Latina, la defensa de los derechos humanos y el papel de la memoria en la escena política ecuatoriana.

El documental vuelve sobre la figura del primer presidente electo democráticamente en 1979, luego de casi una década de dictaduras. A través de un meticuloso trabajo con material de archivo, los directores echan nuevas luces sobre la significación nacional y regional del carismático líder. El filme retrata a Roldós como un joven idealista, abanderado de la democracia y los derechos humanos en franca oposición a las poderosas dictaduras del cono sur. Su muerte, ocurrida en 1981 y atribuida oficialmente a un accidente aéreo, es reinterpretada en el contexto de un conjunto de acontecimientos de la política nacional y la geopolítica regional del momento.

A partir de un delicado tejido de documentos, imágenes y voces se deslegitima la versión oficial y se sugieren relaciones e intereses ocultos que ponen en debate la tesis del accidente. La estructura del relato está articulada a través de la voz reflexiva del documentalista narrador que explora posibles versiones de la historia, adelanta y retrocede en el tiempo, constata hechos, imagina y reflexiona. El cineasta chileno Patricio Guzmán reconoció la originalidad de la narración del filme: “La estructura misma que ustedes idearon para ordenar los acontecimientos es tan compleja que es imposible aplicar mecánicamente las ‘leyes’ del desarrollo dramático para analizar la obra” (Correspondencia personal, 4 de enero de 2014).

La película está conformada por 32 escenas organizadas en cuatro grandes bloques narrativos: a) prólogo, b) la primera muerte, c) la muerte y d) epílogo. En el prólogo, se introduce al espectador en el contexto histórico de la época, se establecen datos sobre el fin de la dictadura y el retorno a la democracia, y se narra el triunfo de Jaime Roldós y las sospechas de un complot para asesinarlo a través de la voz de sus hijos: Santiago, Martha y Diana. En el segundo bloque, titulado “La primera muerte”, se realiza una semblanza de Roldós a través de su ideario político y se establece la hipótesis de que las causas de la caída del avión en el cerro Huairapungo

no fueron accidentales. Este bloque se apoya totalmente en imágenes de archivo que son utilizadas de forma funcional a la voz del narrador, el cineasta que investiga y ata los cabos de la historia. En el tercer bloque, titulado “La segunda muerte” se cuestiona la utilización de la imagen y nombre de Jaime Roldós por parte de Abdalá Bucaram, su cuñado, un político populista en ascenso que más tarde será presidente de la República. Esta sección, se basa en una entrevista a Santiago Roldós, quien adquiere protagonismo y cuya voz matiza las imágenes de archivo que están presentes en menor grado. Finalmente, el epílogo pone en escena una argumentación sobre las políticas del archivo y la escritura de la historia a partir de una entrevista con Gabriel Tramontana, veterano realizador de noticieros.

Con un manejo narrativo diestro y autorreflexivo, el documental realiza tres importantes tareas: un arreglo de cuentas con el pasado, una revisión de la historia oficial y un uso creativo del archivo. En primer lugar, el filme reinscribe una memoria traumática permitiendo un saludable trabajo de duelo tanto para los familiares que protagonizan la película, como para el país que discutió poco las implicaciones del suceso. En segundo lugar, el filme constituye un contradiscurso frente a la versión oficial de la historia al cuestionar la hipótesis del accidente que selló de un plumazo el debate sobre otros caminos posibles al modelo neoliberal. En tercer lugar, el documental construye una poética del archivo. Su labor parece ser escarbar en la materialidad del pasado, recuperar los fragmentos de historia almacenados en documentos oficiales y en grabaciones de audio y video, y volverlos a juntar para construir algo nuevo. En su contrastación, armado y rearmado, los documentos adquieren un uso creativo, un nuevo sentido, una inusitada actualidad. El cine, como el “ángel de la historia” del que habló Walter Benjamin (1972), trabaja sobre fragmentos del pasado para abrirlos al relámpago de la actualidad, a la promesa de otro mundo posible.

La muerte de Jaime Roldós puede ser leída como un acto de justicia poética que reescribe y disemina la historia

oficial hecha de silencios y ocultamientos. En este sentido el documental juega el papel de redimir los sentidos subyacentes en los archivos para liberar nuevas lecturas sobre el pasado histórico con la finalidad de articular los posibles hechos no contados por el poder. A propósito de la película, Santiago Roldós, protagonista del documental e hijo del presidente asesinado, sostuvo: “Reaprendí que en el teatro o el cine, no en la política, es posible cierto tipo de justicia; allí se pueden hacer cosas que en la macropolítica oficial no; en este caso recuperar la memoria” (“Un documental, un premio y seis aprendizajes”, 2 de octubre de 2014). Los silencios heredados de la historia son asumidos en el filme como una oportunidad para el establecimiento de un relato que permite articular procesos de posmemorias sobre los cuales construye su identidad las nuevas generaciones.

El propio Sarmiento ha contado cómo en la construcción de la película el archivo fue ganando terreno paulatinamente hasta encontrar su potencia y dotar a todo el filme de su materialidad. El director sostiene que en un inicio la película iba a versar sobre la memoria de los hijos y contarla desde sus recuerdos. En esa versión el uso del archivo era limitado. La segunda posibilidad que encontraron a la historia era hacer un filme de denuncia que pusiera en evidencia el silencio y el encubrimiento que el Estado había guardado sobre el asesinato de Roldós. En esta segunda versión de la historia el archivo tenía una finalidad probatoria, demostraba que el accidente fue un crimen. En la tercera y definitiva versión se planteó una problematización de cómo se escribe la historia, desde qué perspectivas se construye su relato y cómo se resignifica el archivo dentro de ese proyecto de escritura. En esta versión final, “el archivo no cumple ya un papel probatorio. Más que probar unos hechos –esto ocurrió de este modo, esta persona estuvo en este lugar– el archivo vale aquí por su contenido expresivo o por el cisma de sentidos que produce su actualización, el hecho de extraerlo de su contexto original y exponerlo en otro” (Sarmiento, 2015, p. 167).

En este uso reflexivo de las imágenes ajenas, abierto la expresividad y a la resignificación, se encuentra uno de los valores del documental que lo ponen en sintonía con la contemporaneidad. De ahí que encontramos una afinidad entre la propuesta de la película y lo que Antonio Weinrichter denominó como “la nueva cultura del archivo”. Para el investigador español, en el contexto contemporáneo el archivo debe ser comprendido como “una agencia dinámica generadora de sentido” que está asociada a la entropía de la significación, a las prácticas productivas de sentido, la pluralidad semántica, la circunstancialidad de las imágenes y a sus usos sociales múltiples (2009, p. 106). Es precisamente esta concepción la que recupera la película en su apropiación de las imágenes y documentos de archivo. En una primera vista, parecería que los documentos son usados como objetos de valor irrefutables que ilustran las ideas del narrador, pero cuando se analizan las políticas de archivo que maneja la película esta primera impresión se desvanece. El relato nos propone varios inicios para la historia, contados alternativamente con distintos materiales documentales. Luego existen usos del archivo conjeturales y poéticos. Finalmente hace una reflexión sobre la forma contingente como se construye la verdad de la historia que nos pone de frente al carácter constructivo y situacional del significado de las imágenes citadas en la pantalla. En el epílogo del filme se realiza una especie de metarreflexión sobre el propio acto de la narración documental y los caminos que abre y cierra. Mientras se observan unas imágenes de unos cocodrilos, el narrador pronuncia el siguiente parlamento: “Al escribir la historia no solo elegimos lo que recordaremos; sobre todo, decidimos lo que olvidaremos porque no nos conviene. Todo depende entonces de quién recuerda, de quién elige recordar y de quién olvida” (Escena 32). El documental se cuestiona a sí mismo entonces planteando la contingencia de su relato y reflexionando sobre el sesgo planteado por su propia narrativa.

PARA RECORDAR

En resumen, podemos afirmar que, desde inicios de siglo, se produce de forma inédita un *boom* de documentales que abordan de distintas maneras el pasado. El surgimiento de estas películas es un hecho inédito ya que a lo largo de su historia el documental ecuatoriano ha abordado escasamente temáticas relacionados al pasado histórico reciente. De hecho, los cineastas de la generación de los 80 y 90 articularon su trabajo en torno a horizontes utópicos que privilegiaron el futuro. El aparecimiento de una pléyade de realizadores interesados en comprender la memoria y la historia colectiva se presenta entonces como un síntoma de la

necesidad de una generación que busca revisar, reescribir y arreglar cuentas con un pasado cuyos vacíos y silencios lo tornaban incomprensible. Usando el lenguaje del cine, el documental se levanta entonces como un poderoso dispositivo para la revisión de la historia nacional y la construcción de recuerdos protésicos en la era de la videoesfera. Documentales de memoria como ***Con mi corazón en Yambo*** y filmes históricos como ***La muerte de Jaime Roldós***, a través del uso poético del testimonio o el archivo, reconstruyen la relación que tenemos con el pasado para impulsarnos al futuro. 🍷

Bibliografía

- AGUIRRE, A. (2015). Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 125-136). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- AGUIRRE, D. (septiembre de 2016). Entrevista. Proyecto “Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- ALVEAR, M. y León, C. (2009). *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito, Ecuador: Fundación Cultural Ochoymedio.
- APREA, G. (2012). Documental, historia y memoria. Un estado de la cuestión. En G. Aprea (Comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (pp. 19-85). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- APREA, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- ARAYA, S. (13 de abril de 2015). Darío Aguirre: ‘La vida me da el material que quiere mostrar’. *El telégrafo*. Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/dario-aguirre-la-vida-me-da-el-material-que-quiere-mostrar>
- ARENILLAS, M. G. y Lazzarra, M. (Eds.). (2016). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Nueva York, EE.UU.: Palgrave Macmillan. doi: <https://doi.org/10.1057/978-1-137-49523-5>
- ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, L. (2009). Íntimo, privado, biográfico. Espacios del yo en la cultura contemporánea. En L. Amaro (Ed.), *Estéticas de la intimidad* (pp. 17-28). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BENJAMIN, W. (1972). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- BRUZZI, S. (2003). *New Documentary. A Critical Introduction*. Londres, Reino Unido: Routledge. doi: <https://doi.org/10.4324/9780203133873>
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.
- CATALÁ, J. M. (23 de julio de 2015). “Etnografías alucinadas y onirismo epistemológico”. (C. León, Entrevistador) Universidad Andina Simón Bolívar. Quito. Disponible en: <https://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?joseph-maria-catala-el-documental-es-una-forma-del-mundo-del-ayer>
- CINEMATECA NACIONAL DEL ECUADOR. (2000). *Catálogo de películas ecuatorianas 1922-1996*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- CLIFFORD, J. y Marcus, G. E. (Eds.). (1991). *Retóricas de la antropología*. Madrid, España: Júcar.
- CUEVA, J. M. (11 de octubre de 2016). Entrevista. Proyecto “Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- CUEVA, J. M. (2016). El uso de la primera persona en el cine documental ecuatoriano. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 142-156). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- DEBORD, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- DEBRAY, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona, España: Paidós.
- ELLIS, J. C. (1989). *The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs, EE.UU.: Prentice Hall.
- FELD, C. y Stites Mor, J. (2009). Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. En C. Feld y J. Stites Mor (Eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 25-42). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- FURTADO, G. P. (2019). *Documentary Filmmaking in Contemporary Brazil: Cinematic Archives of the Present*. Nueva York, EE.UU.: Oxford University Press. doi: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190867041.001.0001>
- GAMBA, P. (2014). El grill de César. *El espectador imaginario*, (53). Recuperado de: <http://www.elespectadorimaginario.com/el-grill-de-cesar/>
- GARRIDO Lecca, J. H. (2005). Reseña de *La memoria, la historia, el olvido*. *Persona*, (8), 205-210.
- GONZÁLEZ Rentería, V. y Ortiz León, C. (2010). Cine documental en Ecuador. *Razón y palabra*, (74). Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N74/VARIA74/40GonzalezV74.pdf>
- GUMUCIO Dagrón, A. (Coord.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá, Colombia: Fundación Friedrich Ebert.
- GUTIÉRREZ, G. M. (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, España: T&B Editores.
- HIRSCH, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- RICŒUR P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, España: Trota.
- HUYSEN, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- IMBERT, G. (2003). *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, España: Gedisa.
- JAY, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- JELIN, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (2a ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, España: Bosch.
- LAGOS Labbé, P. (2011). Ecografías del 'Yo': documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y medios*, (24), 60-80. doi: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2012.19894>
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York, EE.UU.: Columbia University Press.
- LEJEUNE, P. (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. En G. M. Gutiérrez (Coord.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). Madrid, España: T&B Editores.
- LEÓN, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- LEÓN, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía.
- LEÓN, C. (2011). Ecuador. En E. Casares (Ed.), *Diccionario del cine iberoamericano. (Vól. 3)* (pp. 405-412). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- LEÓN, C. (2015). La mirada de la serpiente. Notas para una reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas. En M. Paz Bajás y M. Alvarado (Eds.), *Dentro y fuera de cuadro: identidades, representación y auto-representación visual de los pueblos indígenas de América Latina (Siglos XIX-XX)* (pp. 215-246). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MIRZOEFF, N. (2010). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós.
- MURIEL, A. (2016). **Abuelos**: plantando cara a la muerte. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 173-186). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- NICHOLS, B. (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México, México: UNAM.
- NINEY, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. Ciudad de México, México: UNAM.
- PIEDRAS, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- POLANCO Uribe, G. y Aguilera Toro, C. (2011). *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- RASCAROLI, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Nueva York, EE.UU.: Wallflower Press.
- RESTREPO, M. F. (4 de octubre de 2016). Entrevista. Proyecto “Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra historia*. Barcelona, España: Ariel.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid, España: Cátedra.
- SANDOVAL Carrión, I. (26 de abril de 2015). Los pinchos de Darío. *El Universo*. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/opinion/2015/04/26/nota/4807501/pinchos-dario>
- SARLO, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- SARMIENTO, M. (2015). ***La muerte de Jaime Roldós***: la irrupción del archivo. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 167-172). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- SARMIENTO, M. y Rivera, L. (12 de octubre de 2016). Entrevista. Proyecto “Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- SIBILA, P. (2012). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, A. G. (2014). Documentalismo ecuatoriano: hacia un cine de la dificultad. En C. León (Ed.), *El documental en la era de la complejidad* (pp. 181-199). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Un documental, un premio y seis aprendizajes. (02 de octubre de 2014). *El Comercio*. Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/documental-lamuerte-dejaimeroldos-lecciones-premiogarciamarquez.html>
- WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real. el cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.
- WEINRICHTER, A. (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra, España: Gobierno de Navarra.

Filmografía

RESTREPO, M. F. (Directora & Productora) & Krarup, R. (Productor). (2011). ***Con mi corazón en Yambo***. Ecuador: Yorestudio.

SARMIENTO, M. y Rivera L. (Directores & Productores) & Álvarez, C. (Productora). (2013). ***La muerte de Jaime Roldós***. Ecuador: La Maquinita.

CHRISTIAN LEÓN (Ecuador) es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Estudios de la Cultura, mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son visualidad, colonialidad y etnicidad; comunicación y diferencia cultural; medios, memoria y cultura popular. Es autor de *El museo desbordado. Debates en torno a la musealidad* (2014), *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador* (2010), *Ecuador Bajo Tierra: Videografías en circulación paralela* (2009), y *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005). Es profesor-investigador en la UASB-E.

El demonio neón (2016): una estética de la falsedad

MIGUEL SÁNCHEZ SOTO
sansomiguel@gmail.com

*Universidad de Guadalajara,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
abril 3, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
junio 10, 2019

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i19.324](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i19.324)

RESUMEN / El presente trabajo propone una reconstrucción de la poética estética del filme *El demonio neón* (2016), empleando un análisis hermenéutico de las relaciones que se establecen entre, las referencias hipotextuales a las tradiciones judeocristianas y el mito de Narciso articuladas en el discurso audiovisual y la exposición dialéctica de la consecución de lo bello a través de diversos medios como deber y fin último del ser humano.

PALABRAS CLAVE / intertextualidad, hipotextualidad, falsedad, estética.

ABSTRACT / The present work proposes a reconstruction of the aesthetic poetics of the film *The Neon Demon* (2016), using a hermeneutical analysis of the relationships established between, the hypotextual references to the Judeo-Christian traditions and the Narcissus myth articulated in the audiovisual discourse and the dialectic exposure of the achievement of the beautiful, through different ways, as a duty and ultimate goal of the human being.

KEYWORDS / intertextuality, hypotextuality, fake, aesthetics.



El demonio neón
(Nicolas Winding Refn, 2016).

Un eminente filósofo norteamericano de nuestro tiempo dijo en una ocasión: "No existe una razón a priori para suponer que la verdad, al ser descubierta, será necesariamente interesante". Será suficiente con ser verdadera, o aun una aproximación a la verdad; consecuentemente, no me siento avergonzado por decirlo. La verdad, dijo Tolstoi, es la cosa más hermosa en el mundo entero.

Isaiah Berlin

El *demonio neón* (*The Neon Demon*, 2016) es una película dirigida por Nicolas Winding Refn y escrita por este en coautoría con Mary Law. Catalogada por algunas fuentes como *thriller* psicológico u horror. El filme cuenta la historia de Jesse, una jovencita pueblerina que viaja a la ciudad de Los Ángeles con el sueño de obtener trabajo de modelo. Su belleza y lozanía generan rivalidad y envidia entre otras dos modelos, Gigi y Sarah, quienes conviven en el competitivo y cerrado círculo de la moda, por otra parte, despertará un incontenible deseo tanto en Ruby, una maquillista como en un distinguido diseñador de ropa y en un importante fotógrafo.

En la lectura que propongo, la película se entiende como una unidad de sentido conformada y ordenada por el concepto de falsedad. En el presente texto, emplearé la acción narrativa, la connotación corpórea y la intertextualidad (hipotextos) como niveles en los cuales se evidencia mi argumento central: el filme se encuentra ordenado por una estética de lo falso. En esta estética el concepto de falsedad fungirá como un gozne de sentido.

Partiré de una conjetura: *El demonio neón*, como todo producto audiovisual (como clúster de signos y sentidos, y como texto), refiere a otros textos (desde la cita explícita hasta las reglas que sirvieron para su construcción y que lo inscriben

en determinado género). Los dos textos más evidentes que funcionan como atractores de sentido¹ son, por una parte, el relato bíblico de la caída de Lucifer, ángel de luz, a causa de su soberbia, y por otra, el mito de Narciso. Sendos textos se encuentran vinculados por dos constantes interesantes para la lectura que este documento pretende realizar: 1) la cuestión corpórea, con la impronta de la *hybris*² y 2) la temática de lo falso encarnado en sus diversas formas: el engaño, la mentira, el timo.

Tomaré como unidad de análisis la secuencia, entendiendo que esta se articula en la relación de sentido que se establece entre los diálogos (aseveraciones y puntos de vista argumentativos) y los planos del filme. Dichas secuencias fueron seleccionadas por tener un vínculo con los hipotextos que iteran la tesis estética de la obra. Por esta razón pondré énfasis indistintamente en el dialogismo que presentan los personajes y en las diversas dimensiones y lecturas que puede ofrecer el plano.

LA NARRATIVA Y LO FALSO

Si pensamos el filme como una propuesta de lectura correlacionada y regulada por las distintas iteraciones que buscan construir un marco global de sentido, podremos leer la primera secuencia o incipit de la película como un epígrafe que condensa, en sí mismo, su postura permitiendo visionar el filme que aquí se trata como un ensayo audiovisual sobre lo falso.

En dicha secuencia, la ficción audiovisual nos presenta, en un movimiento de cámara en *zoom out*, la imagen de la cabeza de Jesse inmóvil con los ojos abiertos diluidos en el horizonte, para develarnos —segundos después— el motivo aparente de esa inmovilidad: un cuello con un tajo mortal; un cuerpo exangüe. Esa aparente quietud es interrumpida por

la luz de un *flash*, y a contraplano la mirada incisiva —quizá excitada— de Dean, un fotógrafo *amateur*.

Lo que parece ser la escena de un crimen expuesta con suma delicadeza y, hasta cierto punto, cuidada con armonía de color y composición, con una iluminación con base en luces neón e interrumpidas por el flash estroboscópico de la cámara del fotógrafo, no es otra cosa que una escena falsa. La ruptura de esta escena es producida por contraste, cuando en la siguiente secuencia aparece Jesse frente al espejo limpiándose la sangre de utilería y el maquillaje con bastante trabajo. Desde esta construcción diegética el filme nos alerta sobre la centralidad del tópico de lo falso, donde dicha falsedad está engastada en la tensión dialéctica entre el ojo ávido y deseoso de belleza y el cuerpo que lo encarna.

Por otra parte, existe una constante alusión a la mentira como hábito que le permite a Jesse sobrevivir. Jesse tiene que mentir, primero, para poder cercenar las agudas preguntas sobre su pasado y su familia; asegura que murieron y con ello gana entre sus nuevas “amigas” una actitud de condescendencia. Miente, luego, para poder obtener un trabajo, pues es menor de edad, y ante la actitud omisa y solapadora de la agencia de modelos que la desea contratar pasan por alto la falsificación de la firma de sus padres y sugieren cómo mentir en el tema de la edad con mayor precisión. Miente a Dean, el chico que la pretende, y quien en la primera escena vemos tomándole las “inquietantes” fotos donde yace muerta, cuando éste le pregunta sobre lo que verdaderamente piensa la agencia de modelos empleadora de Jesse ha dicho sobre su trabajo, las fotografías de los primeros planos y le dice que no dijeron nada, cuando en realidad fueron negativos los comentarios sobre estas.

El centro argumental en el que se desarrolla la acción narrativa estriba en la caída, transformación o decadencia, de Jesse: de un estadio primario en el que impera la inocencia, corporeizada en la hermosura natural, a un estado de soberbia inducido por el mismo conocimiento y poder que

¹Piénsese visualmente en este concepto a partir de los atractores de Lorenz (1993).

²La *hybris* entendida como exceso o desmesura que produce un castigo por parte de los dioses.

trae aparejado —en la sociedad occidentalizada— poseer un cuerpo bello.

En el aspecto narrativo también será posible observar que la relación entre los personajes femeninos está puesta en clave de falsedad. La traición es un elemento constante, donde las oportunidades de sobresalir, en ese restringido mundo, son exiguas y en donde la canibalización —metafórica— entre las rivales es representada como producto natural de la interacción entre los diferentes cuerpos hermosos.

A continuación, abundaré en los niveles que he señalado como nodos de esta correlación entre cuerpo, intertextos y el tópico de la falsedad como una configuración de lo bello.

LA RELACIÓN ENTRE LO FALSO Y LA INTERTEXTUALIDAD

En *El demonio neón* la red de significados que dirigen a otros textos tiene como núcleo de sentido la iteración de lo falso y su relación con una estética determinada. Esta relación descansa en la figura del demonio, antes que adversario del hombre como en la tradición judeo-cristiana, como una representación distorsionada, falsa, de lo divino. En este texto utilizaré —para verter más precisión sobre mi argumento principal— el concepto de hipertextualidad tomado de Genette (1989 [1962]). Si bien es cierto que el debate sobre la intertextualidad ha tomado nuevos derroteros (Worton y Still, 2001) y se ha actualizado desde la concepción de Genette, y puede objetarse mi elección aduciendo la lejanía temporal e intelectual dentro del campo de estudio de la ficción, debo aclarar que estos aportes no ponen en entredicho el centro conceptual del trabajo de Genette, ni las contribuciones más recientes ganan en sistematicidad y claridad a la concepción y entendimiento de los textos prístinos de Kristeva y Barthes sobre el fenómeno.

En este sentido, la claridad que tiene la obra genettiana para explicar qué es un hipertexto es potentísima. Genette (1989) expone que hipertexto es un concepto para definir la

relación entre un texto base o fuente (también llamado hipotexto, o texto A) y otro derivado (texto B), del que no habría forma de tener una significación compleja sin la existencia de ese texto troncal.

Si bien durante la década de los 90 el auge y saturación de producciones académicas que tenían por centro el concepto, su aplicación y uso en el campo de lo literario produjo que diversos investigadores señalaran el uso desmesurado y trivial del concepto, el empleo que hago de éste no pretende provocar nuevos derroteros en la dimensión teórica, empero su versatilidad como marco explicativo es necesaria para entender la relación entre la estética propuesta por el filme y los hipotextos que revisaré más adelante.

Bajo estos términos es posible aseverar que la relación intertextual más superficial que exhibe el filme de *El demonio neón* es la que lo liga con ciertas referencias a la representación del demonio existente en el compendio de relatos bíblicos, más en el orden de veterotestamentaria, como se conoce en la tradición cristiana, o Tanakh, como lo nombra la tradición judía.

El filme iterará a través de las referencias, reconstruidas y reapropiadas desde el discurso visual, los atributos del demonio como ser opositor a la divinidad que yacen en dichos libros. Aquí rescato como ejemplo tres secuencias en el filme que se encuentran enlazados a estos hipotextos: 1) la referencia a Lucifer como un ser de luz, 2) la fundición y adoración de un becerro de oro (falso dios) por parte del pueblo judío en el éxodo y 3) la caída de Lucifer por su soberbia (Is 14:12-14) y deseo de ser “semejante” a la deidad.

INNUMERABLES PIEDRAS PRECIOSAS ADORNABAN TU MANTO

Una de las primeras relaciones tendidas en torno a este hipotexto se encuentra de forma extratextual en los carteles que sirvieron para promocionar la película. En uno de estos



FIGURA 1. *El demonio neón* (Nicolas Winding Refn, 2016).

puede verse el rostro del personaje de Jesse maquillado de tal forma que luzca con incrustaciones de piedras brillantes multicolores, maquillaje que aparece en los primeros planos. Esta decisión en la representación del personaje principal está vinculada a una de las descripciones más emblemáticas que hace el hipotexto del demonio, y sobre todo al cambio que experimenta de ser un ser agraciado a uno desgraciado por la distancia con su creador, distancia y estado irreparable a causa del pecado de la soberbia [FIGURA 1].

Innumerables piedras preciosas adornaban tu manto: rubí, topacio, diamante, crisólito, piedra de ónice, jaspe, zafiro, carbunco y esmeralda; de oro era el borde de tu manto, de oro las incrustaduras, todo a punto desde el día en que fuiste creado (Ez, 28:13).

Sin embargo, en el filme los adornos del manto son encarnados en el rostro del personaje principal, logrando así una vinculación y transformación del hipotexto, generando de esta forma una lectura dirigida en torno a la figura de demonio y su concepción veterotestamentaria principalmente.

La representación de lo demoniaco en la cultura judeocristiana y sus relatos orales y literarios tiene como característica

singular una conexión con la mentira y con aquello que, como el espejo (o el *katopteron* griego), reproduce distorsionadamente la realidad. Así, el demonio tendrá estos dos tipos de atributos, por un lado, unos pertenecientes a un estado primordial — anterior a la caída— cuando estaba dentro de la gracia divina, y era el ser más hermoso; por otro, atributos pertenecientes a su degradación, que tendrán cercanía con la concepción de una imitación que distorsiona la imagen de lo divino, por inversión en espejo cóncavo.

Este tipo de distorsión o falsedad sobre la relación con la divinidad es un tema común en cuanto se habla del atributo demoniaco. Por ejemplo, Salvador Elizondo, en su *Teoría del infierno* (1992), al referirse a las primigenias representaciones y caracterizaciones del demonio hacía ver que descansaban repetidamente en el halo de falsedad que poseía aquel como ser mediador entre la divinidad y la humanidad, este era —como lo consigna el escritor de *Farabeuf*— un tema central en los padres de la Iglesia católica.

Estas características usuales en la definición del demonio en la literatura veterotestamentaria servirán como nodos de significación en los que se articula la diégesis en lo referente al personaje de Jesse.

(...) E HIZO DE ELLO UN BECERRO DE FUNDICIÓN

En este sentido y bajo esta lectura, en la secuencia donde Jesse es fotografiada seremos testigos de la forma en que la relación entre los cuerpos que habitan el espacio y su forma de ser visualizados que propone la película cambian a partir de este punto de inflexión narrativa e hipertextual (en su relación-reconstrucción de los hipotextos bíblicos que aluden a la figura demoníaca).

En el inicio de la escena, Jesse es despojada de su ropa hasta quedar desnuda, se apaga la iluminación de luz blanca y fría, y en la penumbra aparece la luz cálida, que servirá como catalizador, reforzador del color dorado con que el fotógrafo ilumina-pinta el cuerpo desnudo de Jesse.

La iluminación y la disposición cromática presentan una gradación. En esta escena se aprecia uno de los puntos de inflexión en torno a la configuración tímica del personaje principal. En tanto que las primeras secuencias habían estado orientadas hacia la composición de planos empleando una gama de colores fuertes, iluminación nuevamente por luces neón y estroboscópicas, siendo contrastada o alternada por secuencias con planos orientados a los colores pastel, opacos. Esta secuencia de la “unción áurea” de Jesse está ambientada por planos donde predomina el color blanco, como fondo y como color del ropaje interior de Jesse; el negro, que porta el fotógrafo; y el dorado: tinte que el fotógrafo emplea en las luces cálidas, y también con el que “baña” el cuerpo de Jesse para la sesión fotográfica. A partir del baño dorado al cuerpo de Jesse, se realiza un corte de escena, en donde se elide la visión del espectador, reservando celosamente para cualquier ojo, como un acto iniciático, lo ocurrido.

Considero esta “unción áurea” una inflexión en la iluminación y la orientación cromática de los planos de manera que incide en la interpretación de este acto como iniciático, ya en el nivel metafórico como una iniciación a la vida sexual, ya en el narrativo como una iniciación en el mundo del modelaje,

y que a su vez proponen una lectura desde otro hipotexto. Así, las incrustaciones doradas que el maquillaje de Ruby proporciona al rostro de Jesse se relacionan en este ecosistema de signos y sentido, con una nueva construcción de significado a partir del hipotexto de la idolatría del pueblo hebreo o “adoración del becerro de oro”. El pueblo emancipado de Israel en el desierto, ante la ausencia de Moisés, construye un becerro áureo y le adoran. Esta actividad es motivo para que su deidad se moleste y piense en destruirlos, debido al cambio de dios y su representación material tan penada por dicha religión.

La composición de esta relación hipertextual estriba entonces en dos núcleos grandes de significación que a través de sus relaciones o imbricaciones estructuran el relato. Uno está constituido por elementos alusivos al cuerpo, a una sexualización de ese cuerpo. Las denotaciones a un despertar sexual son, de alguna forma, más que evidentes. La soledad de los cuerpos, el vacío inmaculado del blanco que sirve de *background*; la asimetría visible entre la posición experimentada del fotógrafo e inexperimentada de Jesse como modelo; el “baño” de pintura dorada, o la unción con color dorado; la interpelación de Jesse a través de órdenes por parte del fotógrafo en el comienzo de la sesión.

El otro está constituido por los elementos de sentido que existen en el hipotexto del becerro dorado: primero una alegoría al pasaje donde los israelitas destinan los zarcillos de oro de sus hijos y esposas a la fundición para elaborar un becerro al cual adorar. Este núcleo significativo es traspuesto de forma que el tinte dorado que vierten sobre Jesse, así como el maquillaje pan de oro del rostro, nos remite de manera sutil a los versículos del Éxodo.

²Y Aarón les dijo: Apartad los zarcillos de oro que están en las orejas de vuestras mujeres, de vuestros hijos y de vuestras hijas, y traédmelos. ³Entonces todo el pueblo apartó los zarcillos de oro que tenían en sus orejas, y los trajeron a Aarón; ⁴y él los tomó de las manos de ellos, y le dio forma con buril, e hizo de ello un becerro de fundición. Entonces dijeron: Israel, estos son

tus dioses, que te sacaron de la tierra de Egipto. ⁵Y viendo esto Aarón, edificó un altar delante del becerro; y pregonó Aarón, y dijo: Mañana será fiesta para Jehová. ⁶Y al día siguiente madrugaron, y ofrecieron holocaustos, y presentaron ofrendas de paz; y se sentó el pueblo a comer y a beber, y se levantó a regocijarse. ⁷Entonces Jehová dijo a Moisés: Anda, descende, porque tu pueblo que sacaste de la tierra de Egipto se ha corrompido (Ex, 32:2-7).

La metáfora basada en el tópico de la falsedad emplea los elementos de una suplantación del dios inmaterial por uno material, en donde el cuerpo de la modelo es una metáfora de dicha sustitución llevada a cabo de la siguiente manera. Existe a través de este referente textual un sistema de sustituciones, donde lo material está ligado con lo falso, y lo verdadero con lo inmaterial: Jesse es representada dentro de este sistema de referencias sobre la belleza y erigida como el becerro de oro que todos adorarán y que por transferencia de sentido entre los hipotextos representa lo falso y caduco, lo propenso al

castigo por parte de la divinidad. En sendos casos, el becerro de oro y Lucifer encarnan una entidad contraria a la divinidad que produce orden (lo divino tendría los atributos de inmaterial y perenne y por tanto verdadero). Dichas entidades son propiciadoras de “escándalo” (Girard, 1999), de algo diabólico [FIGURA 2].

¡CÓMO CAÍSTE DEL CIELO, OH LUCERO, HIJO DE LA MAÑANA!

En lo que respecta al hipotexto de la “caída” de Lucifer, en el filme no se presenta una reelaboración demasiado complicada. Puede advertirse que está dispuesto de una forma directa: literalmente Jesse cae (o es arrojada) a una piscina vacía. En la diégesis Jesse aparece con un vestido color verde menta, balanceándose en el borde de trampolín de una piscina sin agua, mientras que al fondo aparecen los rascacielos



FIGURA 2.
El demonio neón
(Nicolas Winding Refn, 2016).

de la ciudad de Los Ángeles. Acto seguido, aparece Ruby, y Jesse le ofrece un discurso sobre el conocimiento que tiene de su belleza natural como una “cosa” que las demás mujeres persiguen. De este conocimiento sobre su belleza, como forma de tomar conciencia sobre la peligrosidad intrínseca a una belleza “natural”, la narrativa que obra en esta ficción audiovisual propone que se gesta la soberbia, como tipo de maldad, en Jesse. Este conocimiento distorsionado que tiene Jesse sobre su propia belleza es lo que la hace “peligrosa”, citando las palabras de su madre, quien la concibe, según el recuerdo de Jesse como una mujer peligrosa, pues tiene lo que otras mujeres no pueden, ni artificialmente (inyectándose, o bien quitándose partes) ni con disciplina (ejercicio, o matándose de hambre).

Esta escena también es plausible de leerse extendiendo su significado a una reelaboración del hipotexto griego, donde Narciso es aniquilado por el embelesamiento y el deseo de besar su propio reflejo en la superficie acuosa. En la interpretación del mito, Narciso es víctima de la visión distorsionada por egotismo entumecedor (o narcótico: del griego *narkoyn*, entumecer) de los sentidos a través de lo falso, ya que el reflejo sería también una forma de artificio. Este egotismo narcótico de Jesse tiene una transformación a lo largo del filme: de ser consciente de su belleza y tener una actitud inocente, hasta tomar conciencia de ser deseada por los demás y jactarse orgullosamente de su “poder” radicado en la hermosura superficial y corpórea³. Jesse al proferir este discurso sobre la peligrosidad que conlleva la hermosura en el trampolín de una piscina vacía, permite llevar a una reconstrucción que complejiza este mito. Jesse encuentra su reflejo en el deseo que tienen sus competidoras y amigas por la juventud y hermosura que posee, y es ante ese reflejo que es obnubilada. La caída al estanque vacío, o al pozo del castigo por el pecado del orgullo es superpuesto desde una lógica moralizante y

³Aunque esta hermosura aparentemente superficial es expresada como algo inmaterial vinculado a la carne que puede transmigrar a (o poseer y ser poseído por) otros cuerpos a través de la ingestión.

cristiana, desde tiempos inmemoriales, al ahogamiento del mismo Narciso [FIGURA 3].

La aparición iterada de los espejos, desde la cámara fotográfica como una especie de espejo mecánica y fijadora, pasando por la ruptura de espejos y triangulaciones especulares, hasta el ojo que es vomitado y engullido en la secuencia final, es una reinterpretación del mito griego, a la luz de los textos judecristianos que profundizan sobre la soberbia como vicio o pecado del ser humano.

De esta forma el discurso que pronuncia Jesse estando en el trampolín de la piscina vacía es el culmen de su conocimiento falso sobre su hermosura, y una exposición del grado de soberbia que dicho conocimiento le ha conferido o provocado, y también funge como correlato del diálogo que tiene con Dean en un par de secuencias anteriores. En este Dean le increpa el cambio de una Jesse inocente a una Jesse visiblemente altanera y orgullosa de su belleza, puesto que, para él, Jesse no debería querer ser como las otras modelos, y lo que representan (falsedad, traición, decadencia, artificialidad). Ante esta manera de pensar, Jesse le retruca a Dean que “ella no quiere ser como las otras modelos”, más aún, “ellas quieren ser como yo”.

En la literatura veterotestamentaria no se aborda con mayor claridad la caída de Lucifer, pero queda explícito que fue a causa de que soberbiamente quiso ser como dios. En la propuesta de ***El demonio neón***, Jesse va más allá, en la sustitución de elementos puede leerse que, las otras modelos son las verdaderas demoníacas, que a través de la falsedad y artificio de las modificaciones corporales quieren obtener aquello que no obtuvieron por natura, y que en su aspiración a ser como ella está la verdadera blasfemia, porque Jesse es, en su ilusión, dios.

LA CORPOREIZACIÓN DE LO FALSO

En uno de sus textos Yehya (2001), al hablar cómo las modelos participan de su cuerpo como escaparate para el

FIGURA 3.

El demonio neón

(Nicolas Winding Refn, 2016).



mundo de la moda, las presentaba como producto y efecto del romanticismo de la siguiente manera:

La erradicación de la muerte, o por lo menos la prolongación de la vida, ha sido una de las metas que han definido el progreso científico; la modelo, al igual que el monstruo de Frankenstein, son también triunfos tecnológicos y, como escribe Theodore Roszak, ‘el monstruo de Frankenstein es monstruoso no simplemente por ser feo, sino porque es un cadáver viviente. El triunfo final en la extensión de la vida es un *collage* de partes corporales muertas, cosidas juntas y forzadas a regresar a la vida’ (Yehya, 2001, pp. 168-169).

En el filme que ahora nos convoca, Refn va más allá y en su conjunto, propone que no solo es la extensión de la vida a través de ese *collage* de partes muertas, sino la misma extensión de la belleza, otorgándoles de ese modo una misma condición a lo artificial, a lo falso, y a lo caduco con lo muerto.

Repetidas veces es mencionada esta rivalidad entre belleza artificial y belleza natural o cruda en el filme, evidenciando argumentos retóricos y visuales en los que “gana” siempre esta última.

Ejemplos de esto los encontramos en dos momentos esenciales y correlacionados: primero, en la plática de chicas que tienen Gigi, Sarah, Ruby y Jesse ante el espejo de los sanitarios, y segundo, cuando el diseñador y Dean conversan. En este primer diálogo Ruby presenta a las modelos a Jesse como su nueva amiga, y tienen el siguiente intercambio:

Gigi: ¿Este es tu color natural? Eres tan hermosa ¿Esa es tu nariz real?

Jesse: Sí.

Ruby (a Gigi) : ¿No te parece que ella es perfecta?

Gigi (a Jesse): ¿Esa es tu nariz real?

Jesse: Sí.

Gigi: Dios, la vida es tan injusta...

Ruby (a Jesse): Gigi acaba de salir de la tienda corporal. Ella todavía está un poco sensible.

Jesse (a Gigi): ¿Te arreglaste algo?

Gigi: Dices eso como si fuera algo malo. Cariño, la cirugía plástica es solo un buen aseo. Imagina un año sin cepillarte los dientes. Voy con este tipo en Beverly Hills. Andrew. Dr. Andrew.

Ruby: Ella está enamorada de él.

Gigi: Por supuesto que lo amo. ¡Mírenme, me llama la mujer biónica!

Jesse: ¿Eso es un tipo de halago?

En este intercambio dialógico también queda expuesta la consideración de dos tipos de paradigmas calológicos, o sobre lo bello: uno que es expuesto por Gigi que asume que la belleza tiene que ser algo que se adquiere a través de un hacer-transformar y que tiene un sentido de recompensa o cambio; por eso, para ella la belleza que ostenta Jesse es “injusta” pues no realizó ningún tipo de esfuerzo, no le ha “costado” nada. Y en cambio, la postura sobre la belleza de Jesse es que ha tenido la fortuna de ser bella y ser bella en esta sociedad es una fuente de riqueza.

En dicha expresión de la inocencia por parte de Jesse se transluce toda una postura estética y desde luego ética: aquellos cuerpos que son modificados artificialmente pueden lucir, ser semejantes a lo bello que procede *ex natura*, y con ello a lo divino, sin embargo, este deseo de equipararse con lo divino es tomado como una postura demoniaca. Estas bellezas artificiales tienen que a través de infringir violencia sobre el cuerpo bello que es deseado e ideal para resarcir un orden que ha sido trastocado por su llegada. Además de infringir esa violencia sobre ese “chivo expiatorio” (Girard, 1986) es necesario asimilarlo, pero asimilarlo engulléndolo, ingiriéndolo.

Lo que nos conduce a un falso dilema estético que se propone también en la escena de la charla en el baño de mujeres, y en el encuentro y presentación de Jesse con las amigas del mundo del modelaje. Mientras que la composición fotográfica juega con la triangulación de elementos en los planos y la superposiciones de imágenes en los espejos, la conversación se gesta sobre la suposición de que los mercadólogos y diseñadores de lápices labiales los nombran usando una temática sexual o comestible, porque -aseguran ellas-, las mujeres son más propensas a comprar esos adminículos identificándose con esas dos opciones. Así enumeran diversos ejemplos: Red Rum⁴, Black Honey, Plum Passion... Pink Pussy. Con este pequeño juego de palabras también se establece una directriz sobre la temática caníbal de película, pero basándola en

⁴Quizá un guiño al anagrama de “Murder” (asesinato), hecho famoso en *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980).

una declaración sobre lo bello, es decir, de carácter estético. Aseguro que este falso dilema sobre ser comida o sexo es, precisamente, falso, porque en la proposición que se hace sobre la belleza natural es la siguiente, un ser dotado de suma belleza es un ser humano sobre el que imperan las reglas de lo sexual. Es decir, es humana porque se puede tener sexo con ella, si no se puede tener sexo con ella, no es humano y por lo tanto es comestible. Siendo que comer es algo natural para el ser humano, la ingesta de las propiedades de los objetos es algo también natural y además necesario para la humanidad.

En tanto que, se encontrará como correlato de esta primera proposición sobre la estética de lo falso o lo artificial, la escena en la que Jesse y Dean coinciden en un restaurante con el diseñador, Gigi y otra modelo. El diseñador sostiene que la supremacía de la belleza natural sobre la artificial además avanza hacia un argumento donde prima la belleza experimentada por el sentido de la vista antes que la belleza interior o subjetiva. Para demostrar su argumento le pide a Dean que compare primero entre Gigi y Jesse:

Gigi (a modelo 1): Bueno, te puedes arreglar tu cara.

Diseñador: No, no hagas eso.

Modelo 1: ¿Por qué no?

Diseñador: Porque siempre se puede saber cuando la belleza es manufacturada y si no has nacido hermosa, nunca lo serás.

Modelo 1: Eso es terrible.

Diseñador: No, es la verdad.

Gigi: Creo que no siempre se puede saber.

Diseñador (a Dean): Dean, creo que vamos a tener un pequeño debate aquí, y necesitamos tu experiencia.

Dean: Ok.

Diseñador: Ya conoces a Gigi, ¿verdad?

Dean: Bueno, nos acabamos de conocer...

Diseñador (a Gigi): ¿Te puedes poner de pie para que eche un vistazo?

Diseñador (a Dean): ¿Qué piensas? ¿Crees que es hermosa?

Dean: No sé, quiero decir: sí, supongo que está bien.

Diseñador: Sí, sí. Es exactamente la palabra que estaba buscando.

(...)

Diseñador (a Dean): Ahora mira a Jesse, nada falso, nada fingido. Un diamante en un mar de vidrio. La verdadera belleza es la más alta divisa que tenemos. Ahora sin ella, no sería nada.

(...)

Diseñador (a Dean): Yo creo que, si ella no fuera tan hermosa, ni te pararías a verla. La belleza no lo es todo, es la única cosa.

En el diálogo pasado radica una forma ensayística potente: la idea platónica sobre la belleza, en la que esta es percibida por los sentidos, especialmente por la vista, es emplazada para destruir una postura *naïf* donde la belleza procede de un “interior” y por ser profunda y no superficial es buena. Esta forma de pensar la belleza del ser humano es objetada una y otra vez por las diversas secuencias que apuntalan la tesis del audiovisual que aquí trato.

De esta manera estos diálogos guardan una estrecha relación con la tesis de la película, específicamente esta última aseveración: la belleza es la única cosa (que importa). Aquí está contenida una declaración sobre lo terrible que es no poseer belleza en este tipo de sociedad, y más aún que la belleza es puesta también en la misma categoría ontológica que la verdad, así la verdad está subsumida en la belleza y

la belleza *ex natura* es el valor aunado a ser algo capaz de ser poseído.

Esta forma de pensar sobre el cuerpo y lo bello, constantemente aludida a lo largo de la película, puede encontrarse muchas veces de manera alegórica; como ejemplo más visible, la secuencia donde Jesse es invitada por Ruby a una fiesta.

En la fiesta, como acto central, se lleva a cabo un *performance* en el que empleando luces estroboscópicas como iluminación un cuerpo asexuado por la indumentaria, vendado de tal manera que las facciones del rostro no se distinguen. El cuerpo es ascendido a través de lo que parece ser una técnica *shibari*, sometido y elevado ante los ojos expectantes y alegres de Jesse y Ruby como forma triangular de un flirteo y emoción. Dicha emoción o alegría ante lo novedoso por parte de Jesse es yuxtapuesta en una serie de planos en los que se muestran rasgos de aburrimiento y monotonía de las dos modelos, Gigi y Sarah [FIGURA 4].

CONCLUSIÓN

En esta propuesta de lectura hemos relacionado elementos que informan la diégesis en la configuración de un personaje teniendo por base hipotextos bíblicos que aluden al mito de la caída de Lucifer, así como su transformación y apropiación a través de alegorías construidas desde lo cromático hasta la sustitución de elementos llevadas a cabo en la narrativa audiovisual.

Esta reapropiación y construcción de los hipotextos están en función de una serie de declaraciones que permiten reconstruir una puesta en crisis de los valores estéticos de la sociedad occidental y occidentalizada. En esta propuesta estética la condición de falso juega un papel de suma importancia, según lo he sostenido. De esta forma, según el canon de la cinta, la suma belleza natural es algo que trastoca e irrumpe en las relaciones interpersonales provocando una suerte de *hybris*, de maldición, para quien la posee o la ostenta, la verdad como algo terrible (*deina*) que solo puede entenderse desde

la estética. Una propuesta estética que este caso interpela y redarguye a la estética epicúrea con un ejemplo ostensible: la transformación (decadencia) de Jesse. Recordemos que, para la estética epicúrea, que es una de las que más influjo tienen en la moral cristiana, lo bello es isomórfico y equivalente a lo bueno. La fealdad por el contrario sería un atributo contrario a lo divino, ya que sería también falso, y propio de lo demoníaco (como opositor al bien mayor o sumo bien). En este aspecto la estética aristotélica daba cuenta ya de esta discusión a su modo: problematizando argumentativamente la relación natural entre lo verosímil y lo bello. Esta relación es tratada de diferentes formas y gradientes en el filme para probar cómo ni la belleza que procede de lo natural, encarnada

en Jesse, o en la que interviene artificio, como la que exponen Gigi o Sarah, está vinculada de modo alguno con la bondad o con los atributos de honestidad y dignidad (*honestum* y *decorum* en el sentido estético epicúreo, como en Crisipo y Séneca). Sino que la belleza que entendida como valor de cambio, plusvalía, impronta de ascenso social y bienestar económico, como equivalente —para una sociedad enclavada en el reino del *sensorium*— de poder, trae consigo los vicios de este y finalmente termina por corromper y corromperse. Así, puede entenderse que, en las relaciones con la verdad, exhibidas en ***El demonio neón*** se encuentran descoyuntadas de lo ético, para descansar, a la postre, en el campo de la estética. 🍷



FIGURA 4.
El demonio neón
(Nicolas Winding Refn, 2016).

Bibliografía

- ELIZONDO, S. (1992). *Teoría del infierno y otros ensayos*. Ciudad de México, México: El Colegio Nacional.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo orden*. Madrid, España: Taurus.
- GIRARD, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona, España: Anagrama.
- GIRARD, R. (1999). *Veo a satán caer como el relámpago*. Barcelona, España: Anagrama.
- LORENZ, E. (1993). *The Essence of Chaos*. Seattle, EE.UU.: University of Washington Press.
- WORTON, M. y Still, J. (1991). *Intertextuality: Theories and Practices*. Nueva York, EE.UU.: Manchester University Press.
- YEHYA, N. (2001). *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Ciudad de México, México: Paidós.

Filmografía

- REFN, N. W. (Director y Productor) & Børglum, L. (Productora). (2016). ***El demonio neón*** [*The Neon Demon*]. Dinamarca, Francia, Estados Unidos: Wild Bunch, Gaumon, Space Rocket Nation.

MIGUEL SÁNCHEZ SOTO (México) es Licenciado en Letras Hispánicas y Maestro en Comunicación por la Universidad de Guadalajara. Actualmente cursa el Doctorado en Educación en la misma casa de estudios.

La migración como temática en el cine actual

SHANNON ESTEFANNIA
CASALLAS DUQUE
paris_606@hotmail.com

*Universidad Distrital
Francisco José de Caldas,
Colombia*

FECHA DE RECEPCIÓN
febrero 12, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
junio 10, 2019

[https://doi.org/10.32870/
elojoquepiensa.v0i19.304](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i19.304)

RESUMEN / Durante la última década y debido al fenómeno migratorio masivo que ha ocurrido a nivel global, las producciones cinematográficas han adoptado diversos enfoques para traer las historias de este nuevo grupo demográfico a la pantalla grande. Sin embargo, la perspectiva desde la cual se presenta la información tiene el poder de cambiar la percepción de los espectadores respecto a la situación y a los involucrados. Es por esta razón que este estudio propone analizar cuatro formas en las cuales se están representando a los inmigrantes y refugiados en el cine actual además de reflexionar sobre el nuevo rol del séptimo arte como herramienta de denuncia social, y abrir a la vez la discusión sobre la ética y el compromiso social de los cineastas al momento de abordar temas relacionados con el actual estado sociopolítico nacional e internacional.

PALABRAS CLAVE / refugiados, inmigrantes, representación.

ABSTRACT / During the last decade and due to the massive migration phenomenon that has occurred globally, film productions have adopted various approaches to bring the stories of this new demographic group to the big screen. However, the perspective from which the information is presented has the power to change the perception of the viewers regarding the situation and those involved. It is for this reason that this study proposes to analyze four ways in which immigrants and refugees are being represented in today's cinema as well as reflecting on the new role of the seventh art as a tool for social denunciation, and at the same time opening the discussion on ethics and social commitment of the filmmakers when addressing issues related to the current national and international socio-political state.

KEYWORDS / refugees, immigrants, representation.



El médico africano
(Julien Rambaldi, 2016).

“**T**odo el cine es político” dice el director franco-griego Constantin Costa-Gavras y con toda la razón, pues el cine es una herramienta para protestar y contestar a la realidad a través de historias que abren la puerta hacia nuevas perspectivas de la condición humana. Más que un escape, el cine se convierte en la forma en la que los contextos foráneos se vuelven tangibles para aquellos que desconocen su existencia, y tiene como uno de sus propósitos poner sobre la mesa y al orden del escrutinio público, discusiones y decisiones que tienen lugar a puerta cerrada, entre emperadores cuyo raciocinio se encuentra en bóvedas bancarias. Las películas no son mero entretenimiento pues llevan mensajes consigo que toman la voz de aquellos que no son escuchados y la hace vibrar por el mundo.

Es por esto que para lograr el propósito de este escrito: analizar las formas en las que los inmigrantes y refugiados están siendo representados en el cine actual desde diferentes puntos de vista, se empleará el plano cartesiano. Así, teniendo cuatro ítems: 1) cine independiente, 2) cine de alto presupuesto, 3) cine desde las perspectivas de los refugiados e inmigrantes, y 4) cine desde las perspectivas de personas ajenas a la crisis migratoria, se podrá realizar un análisis de cada ítem y generar también,

posibles comparaciones y contrastes entre estos. Finalmente, se presentará una reflexión en torno al papel del cine como testigo de las realidades a lo largo del globo y su función como herramienta para la protesta social [FIGURA 1].

En la primera parte de este plano cartesiano tenemos en la izquierda y como no, al cine independiente. Este tipo de cine se puede considerar un rebelde en la industria ya que busca nuevos desafíos, ofrece una mirada de los conflictos alrededor del mundo y está dispuesto a salirse de la tradición cinematográfica idealista para explorar otros horizontes con historias impopulares. Su financiación se encuentra principalmente en los bolsillos de emprendedores que se arriesgan con cintas de bajo presupuesto y cuya labor es contar historias incómodas que generen preguntas y cuestionamientos sobre las maquinarias políticas, económicas, educativas, culturales e históricas que gobiernan el mundo. El cine independiente es un contendiente fuerte no en recursos pero en estructura porque da cabida y ofrece exposición a las poblaciones vulnerables, a las narrativas parias, a los enajenados sociales.

Por lo general, las cintas independientes cuentan historias de los conflictos del ser humano en el día a día como la sexualidad en *Luz de luna* (*Moonlight*, Barry Jenkins, 2016), la guerra en *Silenciado* (*Silenced*, James Spione, 2014), el desamor en *Krishna* (Trey E. Shults, 2016), la crisis de valores en *El proyecto Florida* (*The Florida Project*, Sean Baker, 2017), el miedo en *¿Las calles de quién?* (*Whose Streets?*, Sabaah Folleyan, 2017) o la religión en *Mustang: Belleza Salvaje* (*Mustang*, Deniz Gamze Ergüven, 2015). Todas estas películas inician su reflexión en torno a temas particulares desde la disección de los personajes y continúan con un estudio de lo que significa ser un ser humano en tejidos sociales interconectados, donde la mayoría se lleva por delante a las minorías y las obliga a hacer parte de la heterogeneidad que amenaza con extinguir las virtudes individuales, eliminando el derecho a la protesta y el levantamiento de la oposición de forma simultánea.

Sin embargo y aunque el cine independiente se encuentra en un terreno fértil en lo que respecta a temas y perspectivas,

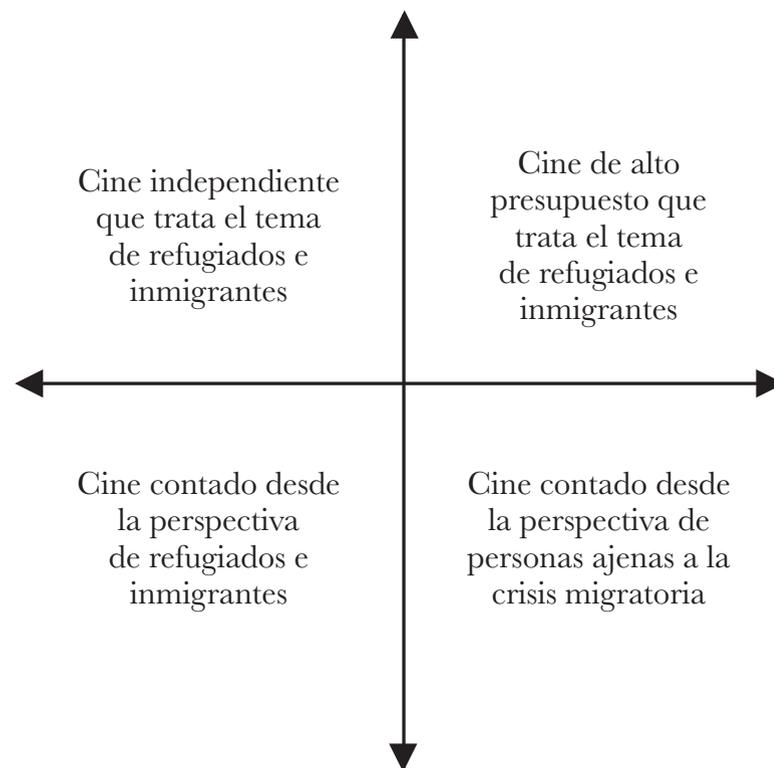


FIGURA 1. Plano cartesiano de los puntos de vista desde los que se han representado en el cine a los migrantes y refugiados.

no es un tipo de cine popular en occidente, donde Hollywood controla una gran parte del mercado. Es por esta situación particular que varios países en Europa, América Latina y otras latitudes, se han convertido en generadores constantes de cine de bajo presupuesto y además, trabajan en fomentar desde hace varios años atrás espacios para la visualización y reconocimiento del mismo. Un ejemplo de este esfuerzo son los diferentes festivales como Cannes, Berlín, Venecia, San Sebastián, Zúrich, Immigration Film Festival, London Migration Film Festival, Festival of Migrant Film, Films Across Borders, San Francisco Immigrant Films Festival, entre otros, que sirven como plataformas para publicitar a nivel local, nacional e internacional, las cintas de temáticas políticas y humanitarias que se han popularizado en las últimas dos décadas.

En estos escenarios, el cine se utiliza como herramienta de revolución social para exponer las razones por las que estas grandes migraciones están ocurriendo, la precariedad de la situación de los inmigrantes y refugiados en las travesías de escape, además de los abusos a los que son sometidos por su

situación de ilegalidad y las posibles soluciones a mediano y largo plazo para aliviar esta situación.

Es debido a la multiculturalidad global y a las iniciativas que incentivan a los nuevos directores a dar una mirada a los problemas sociales que acogen a la población, que las películas relacionadas a temas de inmigración, refugiados, cambios sociales, malestar político, inestabilidad económica, prácticas culturales y religiosas que van en contra de los derechos humanos y los derechos del niño, han tenido una plataforma para dar luz sobre problemáticas que tienen lugar en los cuatro puntos cardinales.

El cine independiente está dando voz a las víctimas de la crisis migratoria, quienes son resultado de la corrupción y manipulación internacional mientras el mundo observa silente y aprende sobre el odio al otro, ya que las formas en las que los inmigrantes y refugiados son representados en la cotidianidad por medio de informes periodísticos y noticias están llenos de violencia y terror, generando así estigmas y xenofobia en la población civil que se encuentra en la dicotomía del bombardeo periodístico y la falta de información objetiva de primera mano. Enrique Martínez-Salanova, pedagogo y miembro de Amnistía Internacional, hace énfasis en que la información ofrecida al público, origina opiniones perjudiciales y desinformación:

En nuestra sociedad hemos internalizado profundamente la opinión de que los fenómenos migratorios están asociados al incremento del índice de inseguridad social y de delincuencia. Y de ello tienen mucha culpa los medios de comunicación, a veces recogiendo informaciones de la boca de algunos políticos de la derecha, que constantemente –al hilo de la noticia– van sembrando la especie de que en donde hay un delito hay emigrantes, sin pararse a reflexionar que también donde hay un accidente laboral siempre hay –desgraciadamente– emigrantes (2008, p. 3).

Por otro lado, son bastantes los documentales de mediana y corta duración y pocos los largometrajes que logran contar estas historias porque se encuentran principalmente con

dos obstáculos: el primero, la financiación y el segundo, la distribución. Los lazos económicos, el señalamiento público y el cuestionamiento de las políticas nacionales e internacionales hacen que los inversionistas den un paso hacia atrás y prefieran cuidarse y cuidarle la espalda a los líderes políticos cuya corrupción ha transgredido la industria cinematográfica para incluirla en el negocio de la propaganda mediática. Adicionalmente, al buscar material cinematográfico sobre refugiados e inmigrantes en la web o en las calles, la mayoría de los títulos son difíciles o casi imposibles de conseguir porque son poco conocidos o de origen independiente por lo que su distribución ha sido casi nula. El material producido a lo largo del globo que expone las condiciones inhumanas en las que viven millones de personas, resultado de la guerra entre poderosos, no encuentra salida al mercado transcultural global porque no es considerado importante o un contendor fuerte para competir contra el monopolio hollywoodense en la taquilla mundial.

Un ejemplo de esta situación se encuentra en la página web de Amnistía Internacional, en la cual se encuentra el artículo: “7 cortometrajes gratuitos sobre refugiados, recomendados por educadores de derechos humanos”, escrito por Camille Roch en marzo de 2016, donde se enlistan siete cortometrajes y sus enlaces para ocuparse del tema de los derechos humanos desde la perspectiva del refugiado: ***People of Nowhere*** (Lior Sperandeo, 2015), ***Seeking Refugee: Ali's Journey From Afghanistan*** (Andy Glynne, 2012), ***Then I Came by Boat*** (Marleena Forward, 2014), ***Malak and the Boat*** (André Holzmeister, 2016), ***A Life on Hold*** (Nick Francis y Marc Silver, 2012) y ***When You Don't Exist*** (John Denver, 2013), son cortos que muestran el conflicto en tierras extranjeras desde voces individuales que reconstruyen su pasado y el momento en el que tuvieron que huir para no perecer. Un solo personaje que con su voz, fotografías viejas y momentos de animación y caricaturas, logra conectar con el observador y dejar un mensaje claro y simple: un refugiado es un ser humano con un pasado que busca un futuro. Empero, esta

información se pierde por falta de exposición y un público al cual entregar el mensaje.

Ahora bien, se debe reconocer que el cine independiente con temáticas de inmigración y refugiados, se han abierto paso en las grandes ligas por medio de una brecha en las categorías de Mejor Película Animada y Mejor Película de Habla no Inglesa en los Premios de la Academia en Estados Unidos. En los últimos 13 años, películas como **El castillo ambulante** (*Howl no Ugoku Shiro*, Hayao Miyazaki, 2005), **Persépolis** (*Persepolis*, Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007), **El secreto del libro de Kells** (*Book of Kells*, Tomm Moore y Nora Twomey, 2010), **Chico y Rita** (Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando, 2011), **Se levanta el viento** (*Kaze Tachinu*, Hayao Miyazaki, 2013) y **The Breadwinner** (Nora Twomey, 2017), han sido nominadas en la categoría de Mejor Película Animada. Estas cintas recurren al artefacto infantil de la ilustración para mostrar la deshumanización de la guerra y los abusos a los que se ven expuestas las víctimas de conflictos internacionales. Este hecho ha permitido popularizar estas historias y ganar un espacio en el mercado global ya que al estar nominadas, la cultura pop las acepta y las vuelve populares, contribuyendo a su distribución masiva y el subsecuente conocimiento del horror de la guerra por parte de la población mundial.

En estas películas se muestra a los refugiados e inmigrantes como sobrevivientes y luchadores que no buscan aprovecharse de los recursos ajenos sino una oportunidad para ganarse un lugar en el nuevo mundo. Desafortunadamente, esta oportunidad se ve restringida por factores de nacionalidad, raza, creencias y género.

En lo que respecta a la categoría de Mejor Película de Habla no Inglesa, películas nominadas y ganadoras como **En un lugar de África** (*Nirgendwo in Afrika*, Caroline Link 2001), **Tsotsi** (Gavin Hood, 2005), **La clase** (*The Class*, Laurent Cantet, 2008), **Vals con Bashir** (*Vals Im Bashir*, Ari Folman, 2008), **La cinta blanca** (*Das weisse Band*, Michael Haneke, 2009), **En un mundo mejor** (*Hævnen*, Susanne Bier, 2010), **Biutiful** (Alejandro

González Iñárritu, 2010), **Una separación** (*Yodai-e Nader az Simin*, Asghar Farhadi, 2011), **Profesor Lazhar** (*Monsieur Lazhar*, Philippe Falardeau, 2011), **La imagen ausente** (*L'image manquante*, Rithy Panh, 2013), **Omar** (Hany Abu-Assad, 2013), **Timbuktú** (*Timbuktu*, Abderrahmane Sissako, 2014) y **El hijo de Saúl** (*Saul fia*, László Nemes, 2015) entre otras, son narrativas que muestran la complejidad de este fenómeno social desde las perspectivas de los inmigrantes y refugiados, evitando catalogarlos como víctimas y exponiendo las consecuencias de la guerra sobre la población civil.

Galiano León (2008) se refiere al cine de migración como “Un medio que representa de forma crítica, las dificultades de adaptación a esa otra nueva forma de vida ya que esto conlleva siempre una serie de problemas sociales y humanos de profundo calado” (p. 177). De este modo, estas formas de representación son accesibles al público internacional por medio de una acción tan simple como comprar un boleto y ver una película.

Si bien en décadas anteriores la mayoría de cintas habían mostrado casi exclusivamente la devastación que han causado la guerra y el genocidio en África a manos de pandillas populares, grupos armados, gobiernos ilegales, cascos azules corruptos, etcétera, por medio de imágenes que causaron escozor y mutaron en rechazo por parte del observador, estos horrores se están moviendo hacia occidente y el cine es ahora una herramienta para la denuncia de los flagelos que se cometen en contra de los que huyen, mostrándolos como seres humanos en busca de igualdad y justicia, y exponiendo también a los culpables, mientras hace frente a la venta mediática del falso terrorismo de Oriente.

Se podría afirmar entonces y a partir del análisis anterior, que el cine independiente a pequeña y gran escala continúa con su labor social al darle un espacio a estas temáticas e impulsándolas por medio de festivales y el voz a voz entre los fieles del cine de contenido social y político. Igualmente, este tipo de cine trae a la mesa discusiones que en algunos casos logran generar iniciativas de apoyo que se materializan



FIGURA 2. *Dheepan* (Jaques Audiard, 2015). La película cuenta la historia de un exguerrillero de Sri Lanka que llega a Francia y se enfrenta a los problemas sociales al interior del país. La película fue ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes en 2015.

en Organizaciones No Gubernamentales. Estas entidades buscan brindar asistencia a personas en condición de vulnerabilidad y necesidad, además de fomentar la creación de empleos, donaciones y colectas de menesteres. Empero, la labor más importante del cine independiente que aborda la temática de los inmigrantes y los refugiados es promover el establecimiento de relaciones de empatía hacia otros en la cotidianidad [FIGURA 2].

Para continuar con el estudio de los ítems en el plano cartesiano, se analizará ahora y en contraste al ítem anterior, cómo es abordado el tema de inmigrantes y refugiados en el cine de alto presupuesto. Este tipo de cine por lo general proviene de Hollywood, ya que ahí se encuentran las mayores productoras de cine en el mundo, como por ejemplo: Warner Bros, Walt Disney Pictures, Universal Studios, 20th Century Fox, solo por nombrar algunas, y su contenido es consumido a nivel global.

En los últimos años, la industria Americana ha iniciado un frenesí para revivir superhéroes y villanos de comics, realizando películas biográficas y produciendo secuelas y *spin off* de clásicos. Sin embargo, esta corriente deja ver que el gigante de contenido audiovisual ha decidido dar la espalda

a lo que ocurre en la actualidad, negando la producción y distribución masiva de películas con contenido social y de denuncia directa hacia el nuevo panorama internacional. Tal vez esta corriente es una respuesta a la sobre explotación de los medios de comunicación en lo que respecta a los conflictos internacionales y las crisis internas que inundan la televisión, los medios impresos y las redes sociales -tal vez-. No obstante, la negativa de Hollywood de asomarse a la ventana internacional ha dejado un vacío en la representación del nuevo grupo demográfico mundial: los inmigrantes y refugiados provenientes de los cuatro puntos cardinales.

Monica Castillo publicó en octubre de 2017 en el diario *The New York Times* el artículo “Hollywood’s Diversity Problem and Undocumented Immigrants” (El problema de la diversidad de Hollywood y los inmigrantes indocumentados) en donde señala que si bien la migración es parte de la historia de la fundación de Hollywood y es un tema sobre el cual se realizaron varias películas durante las primeras décadas, este tipo de contenido parece haber sido censurado por la industria que además, se ha mantenido al margen de contar historias cuya temática es objeto de controversia actual y que necesita de perspectivas.

Y no es que Hollywood no haya tenido su buena dosis en las últimas décadas con películas que presentan el tan anhelado sueño americano, ejemplos de esto son **El Padrino II** (*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974), **Moscú en Nueva York** (*Moscow on the Hudson*, Paul Makurzy, 1984), **Un cuento americano** (*An American Tail*, Don Bluth, 1986), **Un príncipe en Nueva York** (*Coming to America*, John Landis, 1988), **Titanic** (James Cameron, 1997), **Bailando en la oscuridad** (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000), **Pandillas de Nueva York** (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002), **Tierra de sueños** (*In America*, Jim Sheridan, 2003), **La terminal** (*The Terminal*, Steven Spielberg, 2004), **Babel** (Alejandro González Iñárritu, 2006), **Sueños de libertad** (*The Immigrant*, James Grey, 2013), **Brooklyn: un nuevo hogar** (*Brooklyn*, John Crowley, 2015) solo por mencionar algunas de las más importantes películas en la taquilla referentes al tema de inmigración y refugiados antes del nuevo milenio.

Estas fueron cintas que consiguieron encantar al espectador con la promesa de un mejor mañana en la tierra de las oportunidades pero es precisamente este aspecto el que hace de todo el tema una paradoja, ya que si bien estas películas abordan la inmigración y la búsqueda de refugio en tierras extranjeras, no terminan de presentar de forma realista lo que vive un inmigrante en su peregrinación y búsqueda de asilo. Hay demasiada estilización, una ensoñación idealista que promete el final feliz con una lucha meramente superficial donde el amor, el perdón y la esperanza lo pueden todo pero la realidad no es así, las oportunidades para que los inmigrantes y refugiados tengan una nueva vida no se encuentran en calles o favores, son pocas y hay que pelear por ellas contra los gigantes burocráticos, la corrupción y la xenofobia.

Diamante de sangre (*Blood Diamond*, Edward Zwick, 2006), **El último rey de Escocia** (*The Last King of Scotland*, Kevin Macdonald, 2006), **Beasts of No Nation** (Cary Fukunaga, 2015) o **Él me nombró Malala** (*He named me Malala*, Davis Guggenheim, 2015) son producciones

reconocidas a nivel mundial por los realizadores y actores que aparecen en ellas. Aclamadas por la crítica y nominadas a premios internacionales, estas cintas presentan el conflicto interno de países cuyos gobiernos son corruptos y están asociados con genocidas nacionales e internacionales. Así mismo, muestran el papel de los organismos internacionales y las fallas en los sistemas legislativos que promueven a través de tratados de comercio y compras ilegales de materia prima, la explotación de tierras extranjeras, el uso de niños y niñas para trabajos forzados y el desplazamiento interno forzado de miles de familias que terminan en campos de refugiados, sumándose así a las generaciones huérfanas criadas en el conflicto y la violación de derechos humanos, esperando ayuda que es robada o negada mientras sufren las constantes amenazas de las guerrillas de izquierda y de derecha.

No obstante, lo que diezma el posible impacto de estas películas como forma de denuncia y evita el debate para generar presión sobre entidades internacionales que entren a ayudar a la población civil, es que la guerra y sus víctimas quedan aisladas y son opacadas por la figura del hombre blanco que se ve inmerso en una tragedia de la que busca ser héroe o por la que se sacrifica o es sacrificado. Entonces, las víctimas ya no son los personajes que padecen la guerra y deben huir para sobrevivir sino que se les convierte en el monstruo salvaje que viene a consumir a occidente con sus formas bárbaras [FIGURA 3].

Si bien hay un enemigo señalado abiertamente, no ocurre nada porque la ficción de la historia supera la denuncia de las situaciones de vulnerabilidad en las que se encuentra una parte de la población mundial. Adicionalmente, los espectadores ya han naturalizado dichas realidades debido a la sobreexposición de violencia y guerra en los medios de comunicación por lo que las historias no tienen el impacto deseado. Se debe entender que las potencias que sufragán el conflicto armado no se derrocan con discursos en premiaciones, hace falta movimiento en masa, hace falta pasar de la denuncia a la acción, pero ¿cómo?

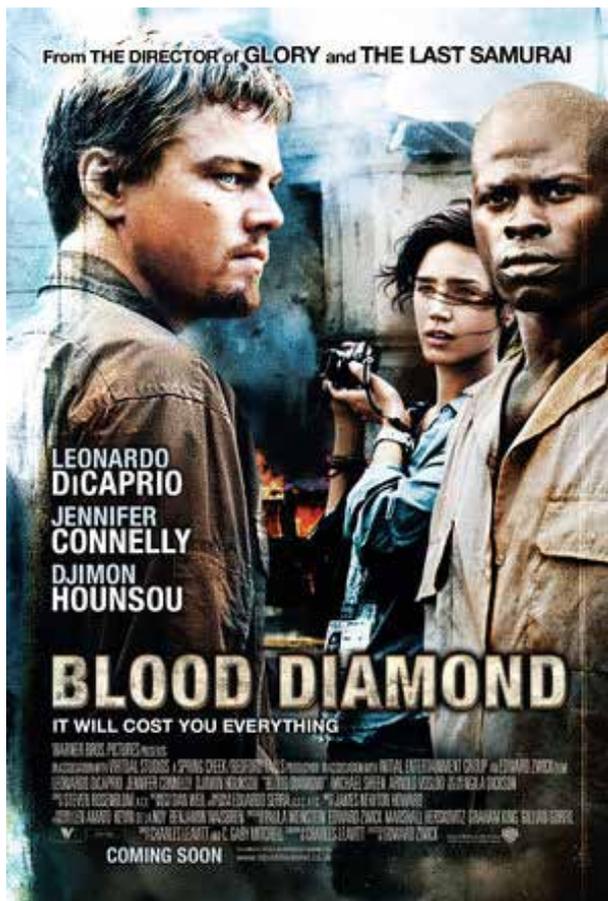


FIGURA 3. *Diamante de sangre* (*Blood Diamond*, Edward Zwick, 2006). El poster de la película está dividido en dos: a la izquierda se muestra al héroe blanco, y a la derecha se ve a los otros dos protagonistas. No hay énfasis en el conflicto de los diamantes de sangre o sus víctimas.

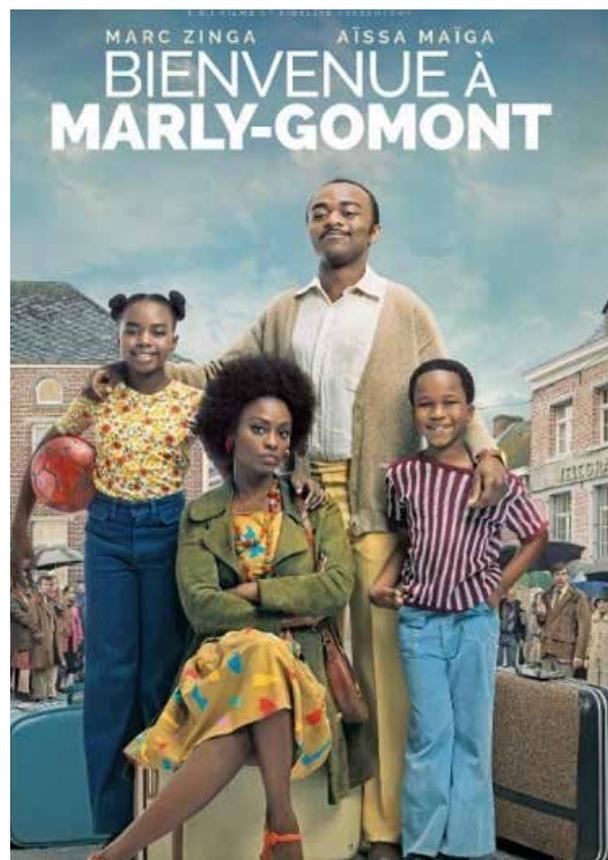


FIGURA 4. *El médico africano* (*Bienvenue à Marly-Gomont*, Julien Rambaldi, 2016). En el poster se ve a la familia de origen congolés rodeada de franceses que los miran con extrañeza desde la distancia.

Un ejemplo del movimiento masivo¹ para la denuncia en contra de políticas que traen injusticia a la población migrante y de refugiados, es el de los latinos en Hollywood. Actores reconocidos en Latinoamérica e Iberoamérica como Gael García Bernal, Salma Hayek, Diego Luna, Javier Bardem, Penélope Cruz, y directores galardonados con el Óscar como Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro, han abogado por protestar y buscar la erradicación de las nuevas políticas xenófobas por parte del presidente Donald Trump, quien en su discurso ha dejado ver una tendencia a la idea de la supremacía blanca y el nacionalismo exacerbado cuyos objetivos inmediatos son los extranjeros, inmigrantes y refugiados políticos.

Este grupo de personalidades, usando su reconocimiento a nivel internacional como plataforma para realizar intervenciones, trabajos de creación cinematográfica, denuncias, entre otros, le han recordado a la población norteamericana y al mundo que Estados Unidos es una tierra fundada en la multiculturalidad y la posibilidad de trabajar para conseguir un sueño.

La migración es un fenómeno social natural que ha permitido tejer lazos entre diferentes naciones a lo largo de la historia y el cierre de fronteras crea situaciones que van en contra de la dignidad humana, generando crisis innecesarias y segregaciones que recuerdan situaciones como la legalidad de la esclavitud hasta 1948, cuando la ONU la abolió por medio de la Declaración de los Derechos Humanos; el movimiento de las sufragistas para hacer que el gobierno reconociera los derechos de las mujeres legalmente (derechos que todavía son negados en Brunei, Emiratos Árabes Unidos y Ciudad del Vaticano); el matrimonio infantil en Asia Meridional, zonas

¹Hollywood ya dio un ejemplo de cambio de paradigmas con los movimientos *Me Too* y *Time's Up*, ambos en respuesta a denuncias de acoso sexual y desigualdad en la industria del cine, la música, la política, las ciencias y la academia. Varias actrices, productoras, directoras, deportistas y mujeres en posiciones importantes en el gobierno dieron voz a esta denuncia social que ejerció presión sobre las ramas legislativa y ejecutiva para cambiar el castigo a los agresores además de hacer caer a uno de los más importantes productores de la industria, Harvey Weinstein.

de África oriental y occidental, Estados Unidos, entre otros países; y la consideración de la homosexualidad como enfermedad mental por parte de la Organización Mundial de la Salud hasta 1990 y su posterior despenalización en 2003.

Con esto se demuestra que la industria cinematográfica de alto presupuesto puede dar más de lo que ha dado hasta ahora y que su compromiso con el nuevo escenario internacional va desde el cambio de paradigmas en la producción y distribución, pasando por el refinanciamiento de proyectos de oriente y occidente, sur y norte hasta el activismo político. No se puede seguir dando placebos a la población con películas de animación que muestran otros mundos ideales cuando el nuestro está siendo desangrado por el capitalismo y el genocidio; la audiencia debe despertar con historias e imágenes que lleven un mensaje de urgencia que incite la acción común.

En el artículo “Hollywood ya no vende: El cine se enfrenta a su peor año en un siglo”, publicado en la revista *Vanity Fair* en junio de 2016, que habla sobre el bajo registro en taquilla y la caída de Hollywood por el reciclaje de las historias, se menciona también que los espectadores van a cine para tener una experiencia y reclaman el despertar de los sentidos, ya que quieren ser sorprendidos por los personajes y la ficción. Esta es una oportunidad para que los cineastas, sin necesidad de recurrir al morbo y la sangre -al estilo Tarantino-, presenten largometrajes con los que el cinéfilo tropiece y dejen un sin sabor para de esta forma, fomentar acciones ofreciendo posibilidades reales de apoyo: páginas para donaciones de dinero y recursos, nombres de ONGs para el recibimiento de inmigrantes, programas de apoyo y relocalización de la población en estado de vulnerabilidad y cualquier otro tipo de movimiento masivo que se considere útil para aliviar la crisis y ayudar a los damnificados.

El cine de alto presupuesto proveniente de Hollywood ha logrado hasta ahora eludir su participación de forma directa para abogar a favor de las víctimas en el conflicto mundial, escondiéndose tras ensoñaciones de mundos utópicos, evitando tomar una posición definitiva y trabajar en pro del

mejoramiento de la situación de los inmigrantes y refugiados que se ha catalizado en las últimas dos décadas por la falta de compromisos y soluciones tangibles por parte de las potencias mundiales en lo que respecta a la migración y los conflictos internacionales. Es tiempo para que los realizadores de renombre al igual que los actores y todo aquel que tenga tanto el presupuesto como el reconocimiento, se unan al unísono y reconozcan la crisis migratoria que ha tomado lugar en esta última década, dando voz a aquellos que son censurados por los medios, atrayendo la atención necesaria para aliviar el desamparo y repensando acciones que tienen el potencial de generar un impacto a mediano y largo plazo.

Hasta el momento se han analizado dos ítems opuestos en el plano cartesiano en lo que respecta a la forma de abordar el tema de los inmigrantes y refugiados en el cine. Si bien se entiende que tanto el cine independiente como el cine de alto presupuesto tienen formatos, consumidores y propósitos diferentes, tenemos aquí dos vertientes que contribuyen ya sea al esclarecimiento de la situación de los inmigrantes y los refugiados en nuevos territorios, o a la generación y reafirmación de más mitos y estereotipos que perjudican de forma permanente no solo la imagen sino las posibilidades de ayuda y apoyo que este grupo de crecimiento acelerado pueda recibir a nivel local e internacional. Por ende, se pone también sobre la mesa la discusión respecto a la ética del ejercicio cinematográfico sin importar su origen, cuando tiene como objetos de estudio realidades resultado de contraposiciones políticas globales y esta población en particular debido a que el cine y las películas, como menciona Sorlin:

Vienen a ser los instrumentos de los que la sociedad dispone para ponerse en escena y mostrarse. Nunca se llevan a cabo de forma ingenua ni tampoco neutral puesto que buscan intervenir en la sociedad promoviendo y fomentando intereses diversos. De hecho, es de sobra sabido el importante papel del cine en la configuración de imaginarios populares desde el siglo pasado (1996, p. 45).

Por lo tanto, no solo hay una responsabilidad por parte del cineasta y la industria del entretenimiento al momento de presentar contenidos referentes al tema de inmigración y refugiados sino también, al momento de considerar la perspectiva desde la cual se presenta dicho contenido. Es por esto que la siguiente parte de este escrito está enfocada en las perspectivas desde las que se cuenta la crisis migratoria y de refugiados en el cine actual.

En la tercera parte del plano cartesiano se tiene la perspectiva que toman las historias en las películas cuando muestran las realidades a través de los ojos y las experiencias de los inmigrantes y refugiados, quienes se ven obligados a buscar asilo en tierras extranjeras por las crisis al interior de sus países. El propósito de mostrar el lado vulnerable de la situación de conflicto no es incentivar la lastima en el espectador, quien por lo general no va más allá de hacer comentarios en redes sociales, sino generar en él una activación del pensamiento crítico; ir más allá del *pobrecito*² para permitir una reflexión en torno a los sucesos, buscando razones y explicaciones, conectando las diferentes realidades sociales para esclarecer los hechos y hallar a los responsables. Como menciona Basili, “hay una necesidad inherente al contar las historias de las víctimas que gravita hacia la responsabilidad ética ante los crímenes políticos: el vínculo entre la historia y poder” (2017, p. 44). Así, las historias contadas por los inmigrantes y refugiados donde se presente su experiencia como punto de partida, tienen el alcance de señalar culpables sin servir a una agenda política internacional.

Y nuevamente es el cine independiente el que toma la delantera y se ofrece como una herramienta y un medio para contar los sucesos desde el punto de vista de aquellos que han vivido el conflicto y en vez de tomar parte en un ciclo de guerra, han decidido escapar. Esta se puede considerar una mirada objetiva porque quien habla y recrea una sucesión de

²*Pobrecito* es una expresión que se usa en Colombia para denotar que se reconoce la situación de vulnerabilidad del otro y se le tiene lástima pero no hay una voluntad o acción trascendental para intentar ayudar a esta persona.

eventos es quien ha vivido en carne propia la violencia y la desolación de la guerra. Aquí no hay televisión de por medio que edite la noticia y la censure a potestad, disfrazando cifras y protegiendo intereses particulares, aquí hay una voz con el poder de cambiar las miradas esquivas y antipáticas que pasan de opinar, ya que obliga a los espectadores a adoptar una posición respecto a la situación porque al fin y al cabo, el cine no es para escapar de la realidad sino para reflexionar sobre la misma y tomar posición activa a favor o en contra.

El cine donde se cuenta la historia de la migración y la búsqueda de asilo desde la perspectiva del que lo ha vivido, contribuye a generar una comprensión del fenómeno migratorio por parte de la población civil que se ha acostumbrado a ver a los damnificados del conflicto como cifras y amenazas. Al darle la oportunidad al observador de ver esta crisis desde una posición en donde se exponen las consecuencias de la guerra y la inmigración como única opción para no morir, se plantea una forma de diálogo, de comprensión del otro y hacia el otro. De esta forma, el observador reflexiona sobre la idea de que el foráneo, el inmigrante, el refugiado no es alguien que ha venido a invadir o conquistar sus territorios sino que es un individuo que está en la búsqueda de una salida al genocidio, a la crisis y a la violación de derechos humanos.

Por medio del discurso audiovisual, la persona común se puede poner en los zapatos del inmigrante o el refugiado y llegar a un nivel de empatía mínimo que se espera cambie su forma de pensar y actuar hacia los mismos. Patti Absher, quien encabezó el equipo ejecutivo del Immigration Film Festival en Washington D.C., en entrevista para el diario *El Tiempo Latino* en 2016, afirmó: “Quienes vienen a ver estas películas no pueden quedarse indiferentes ante la situación de los millones de personas en Estados Unidos y de los cientos de millones en todo el mundo que huyen de las guerras, de la pobreza, de los desastres naturales y de la represión política salvaje para buscar un mejor futuro y una mejor vida” (Citada en Avendaño, 2016).

El compartir valores universales es el primer paso para el reconocimiento del otro y el entendimiento de su situación, después de todo, todos somos migrantes y así como los desplazados internos y extranjeros encuentran un hogar en nuestras tierras, nosotros hacemos lo mismo cuando buscamos mejor fortuna más allá de nuestro hemisferio.

Ya sea de manera legal o ilegal, las migraciones masivas generan la redefinición de las fronteras, el replanteamiento de las representaciones sociales de cierto tipo de poblaciones que se han estereotipado a lo largo de la historia y la negociación de la identidad nacional.

Aunque difíciles de encontrar, estas películas se han abierto paso en el mercado extranjero gracias a plataformas de *streaming*, más específicamente, Netflix. Esta plataforma ha llegado a codearse con los poderosos de la industria en arenas intercontinentales mientras conserva ideales de su fundación como la financiación de proyectos de alta calidad con bajo presupuesto y mensaje social. Al hacer la búsqueda en este servidor con las palabras *refugiado* o *inmigrante*, se ofrece una gran variedad de material: desde series hasta documentales y largometrajes, la mayoría en francés, español e inglés.

Esta herramienta da un alcance más significativo a la voz de los refugiados e inmigrantes, y con material de origen independiente como *El médico africano* (*Bienvenue à Marly-Gomont*, Julien Rambaldi, 2016), *Refugee* (Clementine Malpas y Leslie Knott, 2016) y *Living On One Dollar* (Chris Temple, Zach Ingrasci, Sean Leonard, 2013), el espectador encuentra posiciones claras sobre el conflicto y las formas en que esta situación social desangra a la población civil, sobre lo difícil que es ser un refugiado o inmigrante en tierras extranjeras donde abunda la discriminación, y sobre los atropellos y abusos a los que estas personas son sometidas en el día a día por parte de las personas con las que deben interactuar: desde sus vecinos hasta altos ejecutivos y trabajadores que le sirven a la burocracia gubernamental.

Es por medio de estas películas poco conocidas que el espectador da cuenta de la situación desde el otro lado, desde

la perspectiva de quien tiene que soportar el señalamiento y la discriminación [FIGURA 4].

Así mismo, un ejemplo de películas populares y taquilleras a nivel mundial en la última década que han tenido la inmigración como temática, y que además, se cuentan desde la perspectiva del inmigrante y el refugiado es **Sector 9** (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009). Esta cinta se presenta como una oportunidad única para hablar sobre cómo el cine de alto presupuesto se puede involucrar con temas sociales, incluso si es de forma indirecta o metafórica, y mostrar también la perspectiva del paria. La historia de ciencia ficción, inspirada en el caso del Distrito 6 de Ciudad del Cabo, Sudáfrica durante el apartheid³, muestra a una comunidad de aliens apartada de la población civil y su subsecuente eliminación. Lo que llama la atención de esta historia es que se podría reemplazar la palabra alien por *negro, asiático, latino, mujer, gay, inmigrante, refugiado, musulmán*, o cualquier otra minoría, y aun así el espectador podría entender las problemáticas escondidas en la aplicación de medidas xenófobas y racistas bajo conceptos políticos y de burocracia privada.

En palabras de la filósofa francesa Simone Weil, “el enfoque en los sufrimientos de la población inocente e inerme opone a cada intento de racionalización el carácter nihilista de las masacres” (2007, p. 525). Entonces, al mostrar al *otro* como un igual y comprender sus motivos, sus luchas y sus esperanzas, se puede entablar un vínculo con el espectador que se espera, cambie su forma de pensar hacia aquellos que son diferentes y que esto se traduzca en sus interacciones durante la vida cotidiana.

Si bien hay temor por la naturaleza de aquellos que vienen a ocupar los territorios, también debe haber preocupación por nuestra naturaleza racista, sexista y xenofóbica porque son los nacionales (en la mayoría de los casos) los que cierran

³El Distrito 6 era el barrio más cosmopolita de Ciudad del Cabo hacia mediados del siglo XX pero fue demolido por el régimen del apartheid para construir edificios de apartamentos para personas blancas. Este hecho obligó a 60.000 habitantes a huir de la zona, convirtiéndose en desplazados internos (Filgueira, 21 de enero de 2016).

los espacios y crean líneas imaginarias incorruptibles que van en detrimento de otros seres humanos y dificultan aún más su situación. Como concluye Rose (1995), hay un miedo generalizado en la población ante la idea y la realidad de la migración porque se borran los límites, no hay un adentro o un afuera, todo es abierto y se puede traspasar, por lo que esta nueva realidad no se debe entender negativa sino positiva ya que permite desdibujar barreras y mantener viva la multiculturalidad de la historia de los pueblos, producto de movimientos demográficos en el pasado.

Adicionalmente, hay un fenómeno mayoritario en las narraciones que se presentan desde la perspectiva de los refugiados e inmigrantes del que se debe hablar y es la carencia de odio y búsqueda de venganza en contra de sus opresores. No hay etiqueta de villanos, u homicidas, o la intención de crear antagonismo. Simplemente estas personas cuentan sus historias para buscar comprensión y empatía por parte de los oyentes mientras ponen a disposición el conocimiento de las atrocidades que tienen lugar en rincones del tercer mundo, auspiciadas por políticas internacionales y financiación de grupos armados ilegales.

Finalmente, la última parte a analizar está dedicada a las películas que muestran el conflicto desde la perspectiva de personas ajenas a este. Es decir, aquellos que se ven afectados de forma indirecta o aquellos que, al intentar conocer más sobre la situación, se ven envueltos en dichas formas de violencia y a través de su historia pretenden llamar la atención de la audiencia internacional.

Desde esta perspectiva se inscriben varios ejemplos, a mencionar la película **The Bang Bang Club** (Steven Silver, 2011), que cuenta la vida del fotógrafo de guerra Kevin Carter durante los últimos días del apartheid en Sudáfrica y la hambruna en Sudán. Este joven fotógrafo ganó el premio Pulitzer en abril de 1994 con la fotografía de un niño hambriento siendo rodeado por un buitres. Más tarde ese año el fotógrafo se suicidó. Empero, lo relevante de esta película biográfica es analizar cómo se toma el foco de atención que se le debería

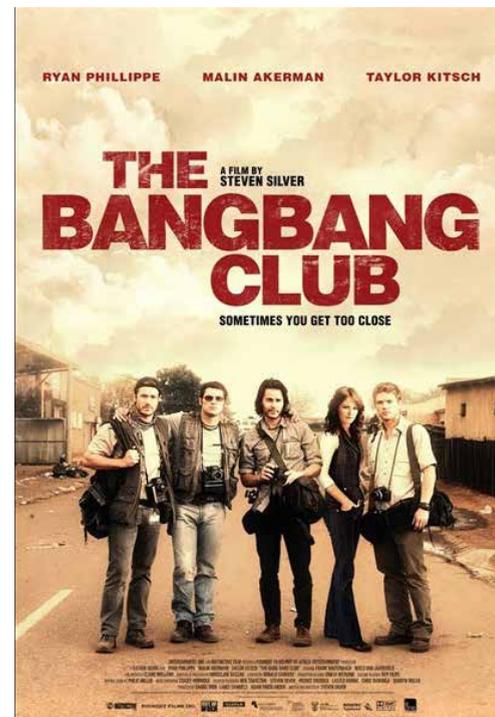
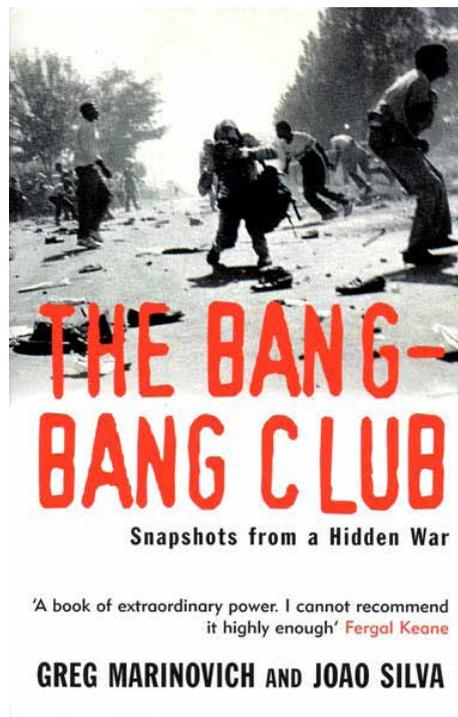
dar a la guerra, la hambruna y los civiles que padecen están condiciones y se enfoca hacia la vida de un solo individuo. Y no es que no se deba contar esta perspectiva, ya que se cuenta la historia desde una voz testigo de los hechos, pero se toma nuevamente al agente externo y se le vuelve mártir, se le da una importancia que debería estar dirigida hacia las víctimas de la guerra, perdiendo en el proceso, el llamado a la acción social [FIGURA 5].

Otros ejemplos de historias contadas desde la perspectiva de personas ajenas al conflicto y las crisis migratorias son la producción española *El cuaderno de Sara* (Norberto López Amado, 2018), el documental *A Place in Time* (Angelina Jolie, 2007), las ficciones *Amar peligrosamente* (*Beyond Borders*, Martin Campbell, 2003), *Apocalipsis ahora* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979), *Una buena mentira* (*The Good Lie*, Philippe Falardeau, 2014) o

Amigos intocables (*The Intouchables*, Olivier Nakache y Eric Toledano, 2012) entre otros.

Estas producciones que pretenden mostrar a los damnificados de la guerra y las situaciones de precariedad en que viven, se ven diezmadas en su intento debido a que dan más importancia a la mirada de aquel que conoce la situación de forma superficial y su sentir hacia la misma, dejando de lado la perspectiva de inmigrantes y refugiados. Ahora bien, no es un propósito restar importancia al dolor que sienten aquellos que han perdido a su familia a manos de la violencia o que buscan respuestas en realidades ajenas y extranjeras, pero en esta búsqueda la voz de los afectados de forma directa se pierde, y nuevamente el llamado a la acción, a la denuncia, al trabajo social para la solución de conflictos se ve en un papel secundario porque los personajes principales son aquellos que viven epopeyas de descubrimiento personal y familiar

FIGURA 5. Portada del libro *The Bang Bang Club*, escrito por Greg Marinovich y João Silva y poster de la película titulada con el mismo nombre *The Bang Bang Club* (Steven Silver, 2011). Fotos publicadas por el portal web Delhi Photography Club para conmemorar el día mundial de la fotografía en 2016. Se observa cómo en ambas fotos se enfoca la atención hacia los fotógrafos y no hacia las víctimas.



usando como medio o punto de referencia a las víctimas del conflicto internacional.

Se deja de lado la exposición de las situaciones extranjeras porque se elige un vehículo emocional ajeno a estas realidades para su presentación y análisis, alienando al observador y dejando poca cabida al entendimiento profundo de las situaciones de guerra y abuso que causan, en este caso en particular, los desplazamientos territoriales masivos. Al final de la muestra, el observador se relaciona más con el trauma del agente externo que con el del refugiado o inmigrante y se llega incluso a señalar que es su responsabilidad que alguien más se vea involucrado en estas situaciones de conflagración por el simple hecho de que se le resta importancia a su sufrimiento. De esta manera, el hombre blanco se adueña de toda realidad externa para apropiarse de esta y volverse el centro de atención.

En un estudio realizado por el profesor Charlton Mclwain (Citado en “Cleveland: ¿tienen más atención las víctimas blancas?”, 2013), se encontró que la mujer de raza blanca ocupa un lugar de privilegio como víctima de crímenes violentos en informes de los medios de noticias. Es decir, tienen más cubrimiento mediático los hechos que involucran a alguien de raza blanca que cualquier otra historia que se origine en un grupo étnico diferente.

Como se puede observar a partir de la información previamente presentada y analizada, este fenómeno va más allá de los medios de comunicación y ha permeado la industria cinematográfica y de esto hay evidencia no solo en la forma en cómo las historias de la mayoría de grupos étnicos alrededor del mundo se han volcado hacia el egocentrismo del hombre blanco y su necesidad de hacerlo todo sobre sí mismo sino, además, en la falta de producciones reconocidas a nivel global que hablen sobre minorías, ya sean de tipo étnico, de género o religioso. La tendencia a hacer del hombre blanco el protagonista de la historia supera los intentos de los cineastas de mostrar otras realidades y frustra sus intentos de ayuda hacia otros que realmente la necesitan. Por consiguiente se

vuelve necesario reflexionar sobre las formas en las que las historias se cuentan: ¿cuál es el propósito y desde qué perspectiva se hace la narración?

De esta forma, los puntos de vista desde los cuales se cuenta el fenómeno migratorio en el campo cinematográfico, -el cual se ha intensificado en la última década-, son relevantes al momento de presentar y caracterizar este grupo demográfico, porque de dichas representaciones se generan mitos, estereotipos o cambio de apreciaciones que pueden afectar de forma negativa o positiva la percepción del público respecto a los inmigrantes y refugiados, las causas de su desplazamiento, su papel en la construcción de sociedades transculturales, los retos que enfrentan para tener un futuro mejor y los compromisos de las sociedades que reciben a dichos inmigrantes. Por consiguiente, los cineastas deben entender la responsabilidad que conlleva presentar una idea sesgada a los espectadores porque esto moldea las formas en que se entienden el mundo y los damnificados de los conflictos. En palabras del director David Riker, director de la película *La niña* (*The Girl*, 2012): “Las películas pueden ser extremadamente destructivas y perjudiciales. Forman mucho de cómo la gente mira el mundo y al otro. Levantar una cámara conlleva una enorme responsabilidad” (Citado en Johnson, 23 de marzo de 2013).

A partir de los argumentos anteriormente presentados, se puede llegar a la conclusión de que el cine es una herramienta social con la tarea de llevar mensajes a la población en general, desde y hacia todos los rincones del planeta, ya sea que los observadores estén o no involucrados de forma directa con los conflictos globales en el momento actual.

Que al igual que los noticieros y los diarios, su deber es contar historias pero que, en oposición a los noticieros y los diarios, este permite al observador extender la mirada y subsecuente comprensión de las diferentes realidades, más allá de cifras o etiquetas, producto de los estigmas y prejuicios que se han creado en el imaginario de las personas y que se fomentan por las representaciones equívocas de grupos sociales marginados o en condición de vulnerabilidad,

representaciones donde se origina la desinformación del estado de guerra y crisis actual.

Por lo tanto, el cine se presenta como una herramienta y un medio para darle voz a aquellos que son víctimas de los conflictos bélicos globales y viven las consecuencias de dichos conflictos debido a la indulgencia que caracteriza a la comunidad internacional representada por cortes internacionales y tratados. De igual forma, el cine es responsable de las ideas que presenta y las formas de representar a los individuos que se ven involucrados en las crisis internacionales, razón por la cual se debe estudiar y analizar detenidamente el contenido, no solo desde la perspectiva de aquel que decide crear y contar historias con temática de inmigración y sus propósitos con dicho material, sino también desde las perspectivas del protagonista (bien sea el inmigrante, el refugiado, o un agente externo), considerando a la vez los posibles cambios de paradigmas por parte del espectador a partir de la recepción de la información presentada.

Es por estas razones que el cine con temática de inmigración debería tener como principios el generar debate y representar a tantos grupos demográficos alrededor del mundo como sea posible, ya que un cine excluyente demuestra las falencias sociales al momento de excluir a ciertos individuos, dejando espacio para los estigmas, los prejuicios y el fomento de representaciones erróneas que dificultan los procesos de aceptación y apertura cultural con los otros. López Aguilera (2010) hace referencia a la directora Jennifer Kent cuando reflexiona sobre cómo el cine es un espejo del mundo y sus realidades por lo que, si el cine representa solo a una parte de la población (por lo general la parte privilegiada) no está haciendo su trabajo y en este vacío de información no se permite eliminar la culpa que se imputa a las víctimas por situaciones creadas por políticas inconsistentes que perpetúan el modelo de gestión de poder. 🍷

Bibliografía

- AVENDAÑO, A. (28 de octubre de 2016). Cine e inmigrantes. *El Tiempo Latino*. Recuperado de <http://eltiempolatino.com/news/2016/oct/28/cine-e-inmigrantes/>
- BASIL, C. (2017). La memoria de los vencidos: historia y justicia en el pensamiento de Simone Weil. *Revista de Filosofía*, 42(1), 41-57. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/RESE.55446>
- CASTILLO, M. (20 de octubre de 2017). Hollywood's Diversity Problem and Undocumented Immigrants. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/10/20/movies/dreamers-undocumented-immigrants-hollywood.html>
- Cleveland, ¿tienen más atención las víctimas blancas? (9 de mayo de 2013). *BBC News*. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130509_cleveland_secuestros_mujeres_blancas_atencion_medios_men
- FILGUEIRA, E. (21 de enero de 2016). El District Six Museum de Ciudad del Cabo (Sudáfrica): El museo de un barrio que no existe. *Mundo Negro*. Recuperado de <http://mundonegro.es/el-district-six-museum-de-ciudad-del-cabo-sudafrica-el-museo-de-un-barrio-que-no-existe/>
- GALIANO León, M. (2008). Movimientos migratorios y cine. *Historia Actual Online*, (15), 171-183. Recuperado de <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/243>
- JOHNSON, R. (23 de marzo de 2013). Cinema's Shifting Perspective On Immigration. *Los Angeles Times*. Recuperado de <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2013-mar-23-la-ca-mn-immigration-films-20130324-story.html>
- LÓPEZ Aguilera, A. M. (2010). *Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión*. (Tesis de Maestría). University of Nebraska, Estados Unidos. Recuperado de <http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/8>
- MARTÍNEZ-SALANOVA Sánchez, E. (2008). Cine e inmigración: otra ventana abierta para el debate. Cómo expresan los medios de comunicación la emigración, el mestizaje y las relaciones interétnicas. En F. Checa y Olmos (Coord.), *La inmigración sale a la calle: comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio* (pp. 231-252). Barcelona, España: Icaria.
- ROCH, C. (10 de marzo de 2016). Siete cortometrajes sobre personas refugiadas recomendados por educadores en derechos humanos. *Amnistía Internacional*. Recuperado de <https://www.amnesty.org/es/latest/education/2016/03/seven-free-short-films-about-refugees-recommended-by-human-rights-educators/>
- ROSE, G. (1995). Place and Identity: A Sense of Place. En D. Massey y P.M. Jess (Coords.), *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization* (pp. 87-132). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

- SANGUINO, J. (16 de junio de 2016). Hollywood ya no vende: el cine se enfrenta a su peor año en un siglo. *Vanity Fair*. Recuperado de <http://www.revistavanityfair.es/actualidad/cine/articulos/el-peorano-de-hollywood-fracasos-de-cine-en-2016/22491>
- SORLIN, P. (1996). *Cines europeos, Sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona, España: Paidós.
- WEIL, S. (2007). *Escritos históricos y políticos*. Madrid, España: Trotta.

Filmografía

- AUDIARD, J. (Director) & Caucheteux, P. y Sorlat, G. (Productores). (2015). *Dheepan*. Francia: Why Not Productions, Page 114, France 2 Cinéma.
- RAMBALDI, J. (Director) & Delbosc, O., Duhault, P. y Missonier, M. (Productores). (2016). *El médico africano* [*Bienvenue à Marly-Gomont*]. Francia: E.D.I. Films, Curiosa Films, Moana Films, TF1 Films Production.
- SILVER, S. (Director) & Samuels, L. y Welland, C. (Productores). (2010). *The Bang Bang Club*. Canadá: Foundy Films, Instinctive Film, Out of Africa Entertainment, The Harold Greenberg Fund.
- ZWICK, E. (Director & Productor) & Gorfill, G., Herskovitz, M., King, G. y Weinstein, P. (Productores). (2006). *Diamante de sangre* [*Blood Diamond*]. Estados Unidos: Warner Bros., Bedford Falls, Virtual Studios, Spring Creek Productions.

SHANNON ESTEFANNIA CASALLAS DUQUE (Colombia) es Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Inglés, y Especialista en Infancia, Cultura y Desarrollo de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, Colombia. Escritora publicada en revistas especializadas en cine, creación literaria, investigación educativa e investigación social. En la actualidad radica en Estados Unidos.

**De marciano rural
a enamorado
sideral:
análisis a la
adaptación
cinematográfica
El alien y yo
(Jesús Magaña
Vázquez, 2016),
del cuento
"El alien
agropecuario"
(Carlos Velázquez,
2010)**

DANIELA VILLALOBOS RODRÍGUEZ
villalobos.daniela10@gmail.com

*Universidad Autónoma
de Aguascalientes, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 27, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
julio 15, 2019

[https://doi.org/10.32870/
elojoquepiensa.v0i19.321](https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i19.321)

RESUMEN / El artículo muestra las convergencias y divergencias entre el cuento "El alien agropecuario" (2010), escrito por Carlos Velázquez, y la película *El Alien y yo* (2016), dirigida por Jesús Magaña Vázquez. Es un análisis que revisa los cambios de la narración de la obra original y su contenido al pasar del relato literario al cinematográfico, señalando los aspectos y mecanismos narrativos, así como los temas que están en ambas historias, aunque no tratados de la misma manera. Se indagan las herramientas narrativas que se utilizan en ambos textos, por qué y para qué se han seleccionado, cómo funcionan en cada medio, para así detectar la manera en que se adapta el lenguaje literario al cinematográfico. En ellos se encuentra el efecto de los propósitos, si la película es fiel al producto original y si se abordaron los mismos temas, es decir, si tienen un contenido similar. Se examina también qué tipo de adaptación es.

PALABRAS CLAVE / adaptación
cinematográfica, literatura, cine.

ABSTRACT / The following shows the convergences and divergences between the story "El alien agropecuario", written by Carlos Velazquez, and the movie *El Alien y yo* (2016), directed by Jesus Magaña Vazquez. It is an analysis that revises changes in the narration of the original work and its contents as it goes from a literary to a cinematic story, pointing out narrative aspects, mechanisms and topics present in both stories but not used in the same way. The article examines the narrative tools that were used in both texts, how they worked in each medium, and why. With this analysis it can detect how literary language adapts to be cinematic. In this we can see if the movie is accurate to the original work and if the same themes persist throughout. It also examines what type of adaptation it is.

KEYWORDS / film adaptation,
literature, cinema.



El Alien y yo
(Jesús Magaña Vázquez, 2016).

INTRODUCCIÓN

A través del análisis de la adaptación cinematográfica *El Alien y yo* (2016), dirigida por Jesús Magaña Vázquez y basada en el cuento “El alien agropecuario” (2010), escrito por Carlos Velázquez, este trabajo pretende demostrar las convergencias y divergencias entre ambas versiones, señalando los aspectos que comparten, así como los temas y mecanismos narrativos que abordan de distintas formas. Se indaga en el por qué y para qué de las herramientas narrativas que aplican, y la función que cumplen en cada medio, para así detectar la manera en que se adapta el lenguaje literario al cinematográfico. Se revisa si la película es fiel al producto original, preservando los temas y contenidos sin distorsiones. Se examina qué tipo de adaptación es y se constatan las diferencias entre el cine y la literatura en un material inédito¹, pues de

¹Se puede afirmar lo dicho porque se consultaron acervos filmicos de dos bibliotecas de la Universidad de Guadalajara, la del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y la de la Biblioteca Pública Juan José Arreola, que cuenta con un acervo especializado en cine. Además, se hizo un rastreo minucioso en fuentes electrónicas y solo se detectaron críticas elementales de la película. No se tuvo el tiempo y el apoyo para consultar los acervos especializados de la Cineteca Nacional y de la Filmoteca UNAM.

estas dos obras no se había hecho antes una investigación académica que compare y estudie la relación entre ambas propuestas.

El análisis comparativo de la narración de ambas versiones se considera lo propuesto por Robert Stam; el valor de las adaptaciones, la manipulación del tiempo y el punto de vista en la construcción cinematográfica, teniendo en cuenta las condiciones contextuales en las que se producen.

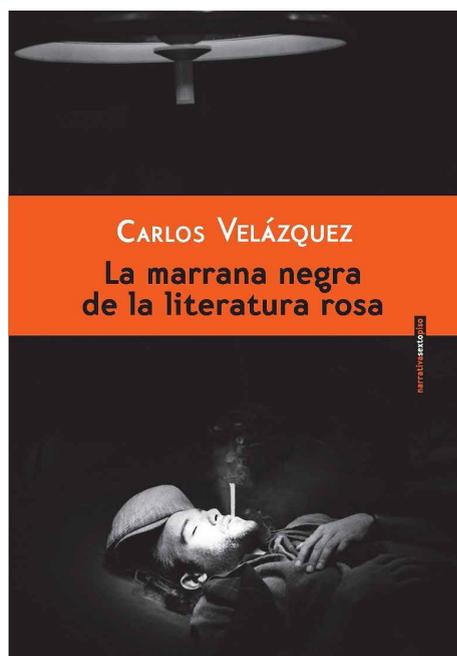
También se consideraron varios aspectos propuestos por Susana Cañuelo (2009) y Enrique Mariño (2010) como base de la interpretación y crítica al lenguaje cinematográfico. Asimismo, se consideran los conceptos de David Bordwell y Kristin Thompson (2003) que aportan amplios ejemplos de crítica y análisis con diversidad de estilos y formas cinematográficas, junto a Robert McKee (2002), de donde surgen los términos prácticos para comprender la complejidad de las estructuras narrativas de forma pedagógica.

Finalmente, las dimensiones, convergencias y divergencias entre el cine y la literatura que aborda José Luis Sánchez Noriega (2000) a través de una tipología de procedimientos de adaptación narrativa hace posible la siguiente comparativa, que procura ser fresca y digerible con un tono empírico. El mismo autor define la adaptación como ilustración así: “Se trata de plasmar en el relato filmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato filmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, es decir, utilizando los procedimientos básicos de la adaptación. Para ello se suelen sacrificar los aspectos comentativos, transcribir por completo los diálogos y utilizar los elementos figurativos y visuales.”. La transposición “implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto filmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje filmico y a la estética cinematográfica el mundo que el autor expresa en esa obra

literaria, con sus mismas –o similares– cualidades estéticas, culturales o ideológicas.”. La interpretación la define como “Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.– y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales –el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc. – consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de adaptación.”. Por último, la adaptación libre “también se conoce como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto –que, en todo caso, se sitúa en segundo plano– sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se escribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. Ordinariamente, el autor filmico hará patente su distancia respecto al original y al acreditar el guion o el argumento dirá ‘inspirado en...’ o ‘basado libremente en...’” (pp. 64-65).

NARRACIÓN

“El alien agropecuario” es uno de los cinco cuentos de la compilación *La marrana negra de la literatura rosa*, escrito por el ya mencionado Carlos Velázquez (Torreón, 1978-). Otras obras del escritor son las antologías de cuentos *Cuco Sánchez blues* (2004), *La Biblia vaquera* (2011) y *La efèba salvaje* (2017); la novela *El karma de vivir en el norte* (2013), y el ensayo *El pericazo sarniento (selfie con cocaína)* (2017). Él afirma ser integrante de la “Golden Age coahuilense”, conformada por autores nacidos en la década de los 70 que han crecido y escrito sobre y desde Coahuila.



Portada de la antología de cuentos *La marrana negra de la literatura rosa*, de Carlos Velázquez.



Cartel de la película *El Alien y yo*, dirigida por Jesús Magaña Vázquez.

El Alien y yo es una película del año 2016 dirigida por Jesús Magaña Vázquez (Ciudad de México, 1975-), y escrita por el mismo Magaña Vázquez, Fernando del Razo y Emiliano Flores Burillo. Además de este filme, Magaña Vázquez ha dirigido *Eros una vez María* (2007), *Abolición de la propiedad* (2012) y *Alicia en el país de María* (2014). La película recibió un premio Ariel a la Mejor Revelación Masculina para el actor con síndrome de Down, Paco de la Fuente.

Revelar las diferencias y similitudes entre ambas obras permite comprender los procedimientos que el lenguaje audiovisual emplea para transmitir las significaciones del texto escrito. Se centrará en los siguientes elementos constitutivos del relato: estructura narrativa, voz narradora y punto de vista, tiempo, espacio, personajes y temas. Se parte de elementos del texto literario para ver si en el filme se han conservado o transformado.

Ambas propuestas son provocadoras y arriesgadas por el hecho de tener un personaje con síndrome de Down, aunque

el tratamiento de cada una es diferente. “El alien agropecuario” es un cuento de 29 páginas que combina el humor negro con la sátira social, lleno de coloquialismos, palabras altisonantes y situaciones grotescas, y además tiene una connotación realista más fuerte porque hace referencias intertextuales sobre grupos musicales reales y populares como Plastilina Mosh, Belanova, Babasónicos y otros, que en la película no es tan explícito y la mayoría se omiten. *El Alien y yo* es una historia de amor, un híbrido que combina la comedia negra, el melodrama y el musical, con toques de erotismo, a diferencia del cuento en el que el amorío entre El alien y la chica no es la trama principal de la historia.

ELEMENTOS NARRATIVOS Y TRAMA PRINCIPAL

La siguiente comparación revela los elementos de narración y trama que ambas versiones comparten. En ambas piezas, Rita, Lauro y Agus son los *Da Feels*, una banda punk poco

conocida que un día deciden buscar a un nuevo integrante que “refresque” su sonido y es cuando descubren a Pepe, un chico con síndrome de Down (interpretado en la película por Paco de la Fuente), virtuoso en el teclado. Al unirse le apodan “El Alien”. Gracias a él crean un nuevo género musical, la “tecnoanarcumbia” y, un gran *manager* llamado Don Gramófono, decide representarlos hasta llevarlos a la cima de la industria musical. Para la narradora la cuestión del ego es fundamental, pues con esta cualidad explica los sucesos que van aconteciendo con El Alien².

ESTRUCTURA NARRATIVA. CAMBIOS U OMISIONES

Acto I: Planteamiento

La versión cinematográfica rompe la línea cronológica al presentar al inicio un *flashforward*, que corresponde al tercer acto y genera la incógnita de por qué Rita, el personaje principal, no quiere abrir la puerta del lugar donde se encuentra con su enamorado. Lo que en un principio parece una narración omnisciente por revelarnos un futuro que los personajes desconocen, sin embargo, esta ruptura cronológica no se vuelve a presentar y el punto de vista cambia cuando la narración regresa al presente. Aparece un montaje que mezcla *live action* y dibujos animados en una canción de protesta política que toca la banda punk conformada por Rita, su novio Lauro en la guitarra y Agus en la batería, seguido de la voz en *off* del personaje de Rita: “Cuando una etapa crítica se atraviesa en la vida, un *sponsor* del ego puede convertirse en verdad”, una frase parecida a la que inicia el cuento, que dice: “Cuando se atraviesa una etapa crítica, un *sponsor* del ego deviene imponderable. Un *sponsor* real, consumado, no una puñeta mental”. Queda claro que en ambas historias el punto de vista es el mismo. “Una focalización fija. En

²El Alien será la manera para referirse al personaje de Pepe en la película y el cuento.

esta nunca se abandona el punto de vista del personaje. El relato aparece limitado por lo que implica la restricción de su campo de visión” (Pulecio Mariño, 2010, p. 126).

Acto II: Incidente incitador

El detonante en el filme y en el cuento coinciden: la llegada de un nuevo integrante a la banda. “Para mejor o para peor, un acontecimiento desequilibra la vida del personaje” (McKee, 2002, p. 151). El Alien mueve y renueva la vida de los músicos y protagonistas, tal cual la conocen. El Alien es el *sponsor* del ego tanto en el cuento como en la adaptación. La adaptación conserva la simpatía que provoca la integración del tecladista a la banda, sobre todo la que mueve a Lauro. De igual manera, se conserva la preocupación de la narradora por no separar a la banda por culpa de una mujer y los celos de Agus por la atención de Lauro.

El comportamiento de El Alien en el cuento es similar a la adaptación: extraño e infantil. Pareciera hasta este punto del relato adaptado que el director intenta ser fiel al cuento. Antes y durante el primer acto las convergencias entre ambas propuestas se encuentran en extremo.

Acto III: Desarrollo

El segundo punto dramático es fiel a la versión original: el riesgo de mantener a El Alien en el grupo y presentarlo en vivo ante el público. Mientras la tensión en el cuento por el atípico comportamiento de El Alien es por la preocupación de llevarlo a la siguiente presentación en vivo, en el filme es aprovechado para mostrarnos la empatía y generosidad que Rita va adquiriendo por El Alien, además de un cuidado parecido al maternal. En el cuento, Lauro bautiza a Pepe como El alien agropecuario”. La idea parece ser la misma pero al agregarle el adjetivo adquiere una connotación peyorativa. Ser diferente es un atributo que él aprovecha en ambos relatos para sobresalir, por lo que es visto por los

El grupo viendo el videoclip.
(*El Alien y yo*. Dir. Jesús
Magaña Vázquez, 2016).



demás como un ser de otro mundo. En el cuento sólo es visto como un marciano salido del campo, pero en la película es una estrella de la música, con virtudes excepcionales, como la de enamorar. Algunos de los diálogos de la narradora del cuento se mantienen igual en la película, como los de exposición: “Lauro escribió cuatro canciones”. Otros contienen la misma esencia, como las discusiones que se tienen sobre el comportamiento de El Alien. “Don Gramófono” se menciona desde antes en el filme, cosa que no le resta importancia al personaje en ambos relatos. La descripción del cuento de lo que pasa en el escenario es esencialmente la misma que en el filme: El Alien no quiere estar arrumbado. Solo se prescindió en la película la descripción de que en el escenario Lauro atara a Pepe del pie para tener seguridad y control. El resultado de la presentación en vivo también se mantiene igual: buena recepción del público por la simpatía del chico con síndrome de Down y su originalidad en la banda.

La apreciación del cómo se ve y se escucha la banda es definitivamente más creativa en la película por las libertades que tiene el lenguaje fílmico y la fuerza de sus imágenes. En el texto literario tenemos que imaginarnos todo: la letra, el

sonido, el aspecto de la banda y del lugar, etc. El desarrollo estético en la película le aporta un gran valor creativo: la invención de las letras, la preparación y maquillaje de los actores muestra de que “la adaptación cinematográfica trae, para bien o para mal, no un empobrecimiento sino más bien una multiplicación de registros” (Stam, 2009, p. 48).

Pepe en las dos historias deja de ser un elemento decorativo de la banda, como lo habían imaginado los otros integrantes, para ser parte sustancial de ella. Mientras avanza la historia cinematográfica más se aleja de la historia literaria. El realizador y guionista Magaña Vázquez decide omitir las partes del secuestro de El Alien y la captura de los integrantes de la banda por los habitantes del ejido como consecuencia de ello. Uno de los diálogos del cuento, de cuando la banda va por primera vez con Don Gramófono es: “Putísima Leonor, dijo Lauro, tenemos buenas letras, una bonita fémica, la música aguanta, hasta un alien tenemos, qué nos falta”, similar al diálogo de Lauro en la película en el minuto **0:20:00**: “letras chidas, rolitas bien aguantadoras, una fémica bien mamassota, no mames hasta un alien tenemos, qué tenemos que hacer para que nos peleen”. El relato cinematográfico vuelve a ser fiel al literario en la escena en que están discutiendo

sobre el porqué no se han vuelto famosos y El Alien propone no sólo una canción sino todo un género musical: la tecnoanarcumbia. En las dos historias Don Gramófono decide ayudarlos, ser el *manager* de la banda. La escena del cambio del nombre de la banda y de vestuario permanece igual en ambas propuestas, incluso hay palabras en los diálogos que están adaptados textualmente: “trillado”, “gastado”, “curisi”. El atuendo se describe como en el cuento: el uso de tuxedos color pastel. El número musical que comienza en el minuto **0:28:00** permite que el espectador reconozca de inmediato el drástico cambio de estilo de la banda. Es una propuesta en que el director se arriesga a presentar números musicales con elementos que no están presentes en el cuento.

La narradora, en la obra literaria, explica que la tecnoanarcumbia era parecida al ritmo de la música de los Bukis, y, en los dos textos Lauro bromea respecto a que la composición de Pepe se parece a las canciones de Amandititita. En las dos historias se van de gira, y de igual manera la narradora señala la dificultad de sacar a El Alien de la ciudad, pero no hay en la película razón, que se haya mostrado antes, que explique el por qué sería complicado sacarlo del ámbito local; en cambio, en el cuento, hay un motivo fuerte para que sea una situación compleja, que es el episodio que sufrió la banda con la gente de El Vergel, cuestión suficiente para que ahora Don Gramófono se hiciera cargo del asunto. La compra de El Alien, en ambas historias, da un toque de crueldad y, aunque no hayan sido las mismas circunstancias las que llevaron a Don Gramófono a esa decisión, el suceso no pierde su carácter. En la película, cuando el *manager* pregunta el precio de El Alien se rompe la cuarta pared, recurso que hasta ese momento solo se aplicaba con Rita, lo que hace que el espectador sea consciente de que está viendo una ficción en detrimento del impacto emocional que pudiera provocar. Si ya con usar esta herramienta con Rita puede ser cansado, que la use Don Gramófono parece gratuito. El espectador entiende desde el comienzo que es Rita quien cuenta la historia. Ella es cómplice del receptor del filme, cuenta su historia y brinda

información poco a poco. Si otro personaje lo hace puede suceder que el público ya no se involucre en la trama. De la misma manera pasa en el minuto **0:37:22**, cuando Lauro le pregunta a Rita: “¿qué pedo güei?, ¿para dónde volteas?”. ¿Los otros personajes actúan como si no se dieran cuenta de que Rita cuenta la historia pero de pronto sí? No hay un motivo aparente para que los demás personajes, que no narran la historia en ninguna parte del filme, en ocasiones caigan en cuenta de lo que está pasando entre Rita y el espectador. El recurso de romper la cuarta pared es usado por Rita para recordar que se trata de un relato contado por ella, y que aunque la narrativa cambie a omnipresente, no se olvide desde qué punto de vista está contada la historia.

Por otra parte, en ambas propuestas, la cinematográfica y la literaria, la fama de *rock stars* consume a la banda, sobre todo a Lauro, quien evidentemente no controla la vida de celebridad. La popularidad de la banda en el cuento empieza a crecer desde que El Alien se integra, mientras en el filme se da hasta la intervención del *manager*. En definitiva, el relato literario es más ágil y presenta más conflictos que en el cinematográfico. Se abordan los temas y sucesos más rápidamente y no se repiten constantemente como sí pasa en ***El Alien y yo***, como las constantes escenas de El Alien y Rita abrazados. En el minuto **0:33:00** se muestra a Lauro molesto a causa del comportamiento que Rita va adquiriendo con El Alien. En la escena del minuto **0:37:35** del filme, Rita muestra una actitud de decepción y de rechazo hacia Lauro; no lo necesita más. El cuento le dedica pocas líneas al dilema amoroso entre Rita y Lauro, y lo hace después del conflicto en relación a la virginidad de El Alien y no antes, como sí hace la película. Las apuestas entre Agus y Lauro sobre la pérdida de la virginidad de El Alien suceden de manera prácticamente igual en ambos relatos y del mismo modo.

La razón por la que Rita decidiera acostarse con El alien varía conforme al relato. En la película, al final de la gira con Quiero Club, Rita decide desvirgar a Pepe sin que fuese un impulso. En el cuento la razón es por despecho, pues

encuentra a Lauro con otras mujeres en su cuarto, situación que se utiliza en el filme de manera similar: el comportamiento de Lauro hace que Rita se descorazone de él y se consuele con El Alien, solo que en la película ella ya había tenido relaciones con Pepe, por lo que el impacto no es el mismo.

Las líneas del cuento que narran cuando la banda salta de tocar en lugares pequeños a presentarse en festivales, se omiten por completo en la película, igual que la captura de El Alien por los veganos y miembros de Greenpeace. Por consecuencia, en la adaptación se suprime también la búsqueda de Pepe y su rescate en el CRIT³ (Centro de Rehabilitación e Inclusión Infantil). La crítica social que hay detrás de ese suceso simplemente no existe en la cinta. Tampoco otras opiniones como la incongruencia de los defensores de los derechos humanos; la facilidad de información actual y la falta de criterio propio; el análisis de las acciones de los activistas sociales y la burla al sensacionalismo no están ni siquiera sugeridas en la película. En lugar de profundizar en estas cuestiones, la película se desvía hacia la subtrama sobre la debilidad de Lauro por el dinero y las drogas, como si antes no se hubiese entendido.

El personaje de la niñera se anula en la película. Quienes intentan desvirgar a El Alien son las prostitutas contratadas por Lauro. A una de ellas se le dedica mucho tiempo en pantalla de forma poco justificada porque ya se habían expuesto los intentos de Lauro por desvirginar a Pepe. En el cuento, Lauro droga a El Alien con una tacha antes de que la niñera, y la prostituta, en la película, trataran de forzar a Pepe. En ninguna lo logran.

La banda del cuento pasa por más dificultades que el grupo en la película, el ánimo de los integrantes, por consecuencia de ello, es distinto. Dos veces, la película muestra que Lauro deja de tener la misma importancia en la banda, se le empieza a excluir, una en el minuto **0:44:17** y otra en el **0:53:55**. En el

minuto **0:55:00** se expone el protagonismo que ha adquirido El Alien, por lo que queda, sin lugar a dudas, evidenciada de nuevo la importancia de El Alien y la timidez de Lauro.

La escena de Lauro con otra mujer en el cuarto de Rita en la cinta es prácticamente igual a las líneas del cuento en donde la narradora habla del encuentro de Lauro con dos mujeres. En ambas historias, Lauro se pone violento y saca a Rita de la habitación. La fiesta del minuto **0:56:00** no está en el cuento, es un tanto gratuita y se muestra de nuevo para reafirmar que quien causa simpatía en el ambiente discográfico y con el público ya no es Lauro, sino El Alien. En dicha celebración Rita advierte que las cosas van por mal camino, que la banda no puede subir más de intensidad, sino bajar, lo que pasa en ambos relatos.

En los dos relatos se van a un privado y después de esto, mantienen relaciones sexuales. En el cuento, Lauro los espía y se masturba, lo que hace que dicha narración se torne grosera y sucia, irreverente y original, pues es algo que no esperas, el relato literario no deja de sorprender como el hecho de que la narradora, después de todo, decida volver con Lauro; en cambio, el cinematográfico va revelando una historia de amor melodramática con un mensaje moralista agregado. En el filme la escena del privado se alarga mientras que el cuento le dedica a este suceso menos de un párrafo, en el que se relata que fue allí donde desvirgó a El Alien. La escena del largo beso, en la cinta, es una escena que funciona para mostrar que entre Rita y El Alien hay una verdadera atracción, que ella no lo hace por resentimiento sino por agrado. Las líneas que cuenta la narradora sobre cuando fueron al privado, “Bórrate, le ordene”, son prácticamente iguales a los diálogos de la película del minuto **1:05:38** “Bórrate, le dije”.

La narradora del cuento se pregunta, después de haber descubierto la necesidad del *sponsor* del ego de cada integrante de la banda, y de confesar que durante la gira con Belanova estuvo manteniendo relaciones sexuales con Pepe: ¿cuál es el ego de El Alien? En la película parece no tenerlo y es justo

³Velázquez con esta escena se refiere al Teletón de México.

eso lo que lo hace más virtuoso y digno del amor de Rita que de Lauro, y que todos los demás integrantes de la banda.

Por otro lado, la gira con Babasónicos no aparece en el relato cinematográfico. En el cuento es donde se narra que Lauro empieza a odiar al El Alien, y más por la invitación que se le hizo a Pepe de aparecer en la portada de la revista *La Rocka*, mientras que a los demás del grupo los pondrían en interiores, cosa que sucede de manera parecida en la película en el minuto **0:55:32**, escena en la que Agus enseña a la banda que el grupo aparece en la portada de una revista, aunque el rostro de Lauro aparece un tanto oculto. En el relato cinematográfico se muestra la rabia que va consumiendo a Lauro.

Acto IV: Crisis y clímax

Se entiende como crisis “Este momento de peligrosa oportunidad es el punto de mayor tensión en la historia, ya que tanto el protagonista como el público sienten que la respuesta a la pregunta ‘¿Cómo acabará esto?’ surgirá de la siguiente acción.” (McKee, 2002, p. 232). El momento cuspide de la película se da cuando Lauro, tras descubrir que Rita y Pepe tienen sexo, entra violento al cuarto del hotel de Rita y golpea a El Alien. En el relato literario, el clímax se da con Lauro entrando a la habitación de manera agresiva, por razones distintas son distintas. El Alien, cuando la narradora le abrocha los tenis, le cierra la puerta a Lauro en la nariz, lo que le provoca enojo y celos. En ambos relatos, Lauro promete que si le abren la puerta no golpeará a El Alien, aunque finalmente lo hace. Otra convergencia es la pérdida de simpatía de Lauro hacia Pepe. La divergencia es la causa de la rabia, los sentimientos no son iguales, en la cinta esta escena es un recordatorio más de que Lauro es malvado y que El Alien es fiel y bondadoso, pues cumple con la promesa de no golpear jamás a su amigo. Esto último no está en el cuento. El Alien no se defiende porque no puede, y no por ser leal a su amigo. Solo emite, al igual que en la película, un “la la la” hasta que detienen a Lauro.

Acto V: Resolución

En ambos relatos, la historia finaliza con la fractura, y después separación de la banda. Después de la golpiza que le da Lauro a Pepe, la gira se cancela. Don Gramófono se lleva a El Alien y desaparecen por un tiempo. Agus renuncia. Se termina el contrato entre la banda y el *manager*. Tiempo después se reencuentran Lauro y Rita con El Alien y Don Gramófono, y Pepe aparece con un nuevo *look*. La reunión, en el cuento, no es para ofrecerle a la chica formar una banda, es todo lo contrario: se trata de renunciar a ella y al grupo en general. El tiempo que desapareció con Don Gramófono fue para componer el material nuevo, y la decisión de Pepe de aceptar la propuesta de Gramófono lo hace ver como alguien ambicioso, pues es la oportunidad de crecer como artista musical; opuesto al de ese personaje en la película, en donde el desinterés y modestia de El Alien son sus mayores virtudes, es el tema no sólo más importante de dicha figura, sino del filme mismo.

El relato cinematográfico resuelve los conflictos con la escena feliz e inverosímil del terrícola enamorado proponiendo un proyecto junto con Rita, y el “malo”, quien complicó las cosas, obtiene su merecido. El desenlace es predecible, pues se repite y reafirma que El Alien, que pareciera venir de otro planeta, siente empatía por Rita, que Lauro es vil y que no merece la amistad de los demás integrantes de la banda. El cuento es impredecible, no se habla de lo que El Alien siente. Los diálogos de Pepe son escasos, se describe que es un personaje introvertido y callado, pero no se dan elementos para esperar tal actitud, no se espera que el aprovechado sea precisamente él, el marciano rural, El alien agropecuario, quien se pensaba no era capaz de algo más que no fuera tocar un teclado. En ambos casos es un personaje ambicioso, pero en la película es empático y enamorado, y en la ficción literaria es desentendido y concienzudo.

Final cerrado en la película, abierto en el cuento. La narradora y Rita quedan embarazadas, una sin quererlo y otra

enamorada de lo extraño. Mientras que la película tiene un final cerrado y feliz, el cuento tiene un desenlace abierto y ácido. El último ataque de Lauro que se muestra en la película no es causa de la confesión que le hace al padre sobre el embarazo de su novia, es por el enojo que le produce la decisión de El Alien y Rita. En esta historia la figura del padre y de Lauro como alguien que actúa en ocasiones como un retrasado no está, el que él tenga estos ataques no se justifica antes, y mucho menos se demuestra la relevancia en la narrativa en general del filme pues no le dan explicación ni significado aparente. No hay un ¿para qué? Como sí lo hay en el cuento, en donde este suceso es de los más relevantes, pues es el que cierra el relato, uno que no le preocupa lo políticamente correcto, que no teme mostrar el tema de inclusión de manera cruda e irreverente, y que no se espanta de presentar a un personaje con síndrome de Down, subestimado como una persona aprovechada y con actitudes comunes en los otros.

En el filme y en el cuento Pepe acaba mucho mejor que como empezó. En el relato filmico, con una novia, una banda, fama, dinero y hasta un bebé; en el literario, con la banda y la fama, pero sin lazos sentimentales. Se adaptó lo esencial del contenido del libro a la película, pero no todos los elementos, sí uno primordial: un tecladista con síndrome de Down que entra a una banda y hace que el grupo y los personajes de la misma tengan cambios.

El final en la película se puede considerar un falso final feliz pues desde una óptica realista es evidente que un embarazo de este tipo puede ser muy problemático, por lo tanto, lo que expresa el personaje de Rita señalando que lo normal es aburrido y lo anormal es *cool* puede ser cuestionado desde un punto de vista ético.

VEROSIMILITUD

Dentro del imaginario de las situaciones que pasan en el cuento, la secuencia de conflictos está justificada de manera

lógica; el comportamiento de los personajes de la película varias veces está injustificado, idealizado, y en ocasiones es irreal. ¿Cuántas probabilidades hay en la vida real de que una mujer con las características de Rita se enamore de un chico con síndrome de Down? Jugar con la verosimilitud y sus límites en la narración hacen de la película una experiencia irreverente y soberbia, pero a la vez moralista, que por momentos raya en lo ridículo, creando momentos incómodos y de mal gusto, pisoteando la esencia del original.

VOZ NARRADORA Y PUNTO DE VISTA

La narradora de ambas historias es de tipo intradiegetico y vive lo que está pasando. Mientras que el cuento se mantiene narrado por uno de los personajes principales, la película cambia de focalización, ya no es solo ella quien da las dosis de información, sino que hay momentos en el punto de vista es omnipresente. Los acontecimientos del filme están filtrados por la conciencia de Rita, por lo que se trata de una focalización interna. El filme abusa de la cuarta pared como recurso narrativo, las primeras veces se ha entendido que es ella quien cuenta la historia y que la película está, quizá por la facilidad del proceso, narrada de manera omnisciente.

TEMPORALIDAD Y ESPACIO

La temporalidad de la historia es contemporánea, está situada entre el 2012 y 2018, tiempo de la presidencia de Enrique Peña Nieto. La primera canción de la película que marca el primer número musical (el único presentado con animaciones), empieza con el estribillo: “Un idiota y Gaviota llegaron al poder”, por lo que se puede deducir que se refiere a Peña Nieto y a su esposa Angélica Rivera (apodada “La Gaviota”).

Las dos historias transcurren en el lapso de un año y medio, según lo que expresan la narradora y Rita. Además, en la

película, en el minuto **0:46:13**, Rita apunta que llevaban un año de que habían comprado a El Alien. En el tiempo transcurrido en el cuento a las cuatro semanas de que El Alien fuera parte de la banda se presenta el conflicto sobre si presentarse con él o no en vivo, y, a los cuatro meses de que El Alien llegara al grupo se suscitó el problema del rapto de los otros integrantes de la banda por la gente de Pepe en El Vergel, un ejido de Durango. Sesenta días duró la banda alejada de los escenarios.

La película ocurre en la Ciudad de México. En el minuto **0:19:25** dice Don Gramófono: “El punk es para los jodidos y resentidos sociales, pero hasta ahí. Lo de hoy es el pop”. Después señala que en el norte del país no hay resentidos sociales como en el sur. En el cuento los personajes salen de gira a otros estados del país como Aguascalientes, Durango y Tamaulipas.

PERSONAJES⁴

Una narratología comparada de la adaptación examina la forma en que las adaptaciones agregan, desarrollan o condensan personajes. En este caso se quitan algunos, los que no funcionan de una manera prácticamente igual no se toman en cuenta para este análisis, como el de la niñera en el cuento, y el de la prostituta a la que se le dedica más tiempo en la película. Se revisa en este apartado cómo son los personajes, lo que quieren y el por qué actúan de cierta manera, si su comportamiento es lógico a la historia que se narra. También se observa de qué modo están relacionados los personajes principales, Rita, El Alien y Lauro, y cómo están vinculados con el tema de cada relato.

Rita no es descrita ni física ni mentalmente por Velázquez en el cuento. Ni siquiera le pone un nombre. Se sabe que se trata de una mujer por cómo se expresa de sí. Lo que se conoce de ella se puede deducir de sus acciones y de la

manera de contar la historia. La chica, en ambos textos, deja la universidad para dedicarse a la banda. En toda la película se muestra a una Rita generosa, empática, virtuosa en general, a diferencia del cuento en donde la narradora cae en ocasiones en el cinismo y donde no está dotada de tantas virtudes. En el minuto **0:47:00**, cuando Lauro vomita, Rita salva el concierto haciendo equipo con El Alien, más que con Agus. Se puede agregar el temor que siente de que lastimen a El Alien. Esta característica maternal del personaje también está presente también en el cuento.

Lauro, el guitarrista y líder de la banda, conserva su nombre en la película, más no la personalidad que tiene en la obra literaria, puesto que se transforma, indiscutiblemente, en el villano de la cinta.

Hay acciones de los personajes que se reiteran con cierto ritmo. Una de ellas es cuando Lauro no puede o no quiere controlarse y comienza a emitir un “la la la la”, tapándose las orejas, evadiendo lo que pasa. En el cuento es más agresivo, lanza patadas mientras lo hace. En la película solo grita, su comportamiento es de un niño que hace berrinche. La primera vez que lo hace es por la negación de la narradora y Agus por presentarse con Pepe en vivo. En la película es por la oposición de Rita y Agus por mantener a El Alien en la banda. La segunda ocasión es por la desesperación que alejaban a Lauro y a la banda de El Alien. La tercera cuando se roban a El Alien en Aguascalientes. En el cuento la última vez que lo hace es en el desenlace, al hablar con su padre sobre el embarazo de su novia. En la película remata con esta actitud por el enojo e impotencia que le produce la decisión de El Alien, Rita y Don Gramófono sobre formar otra banda en donde él ya formará parte. En el cuento, ese comportamiento de Lauro es parte esencial de la historia, mientras que en la película, aunque se repita la misma cantidad de veces, no tiene la misma importancia. El recurso de romper la cuarta pared se utiliza en 17 ocasiones, unas de forma gratuita porque dan información que ya se le había dado al espectador y no hacen avanzar la historia.

⁴Para esta subdivisión se consideró el modelo de análisis de personajes de Pulecio Mariño (2010, pp. 199-200).



El grupo probando vestuario y el Alien con una máscara de puerco.
(*El Alien y yo*. Dir. Jesús Magaña Vázquez, 2016).

Respecto a los personajes secundarios, Agus, el baterista y mejor amigo de Lauro, tanto en la película como en el filme tiene relevancia y funciona prácticamente de la misma manera: dando y complementando información de la diégesis, estando presente en las subtramas y otorgando datos fundamentales de y hacia los personajes principales.

En la película, El Alien, al igual que pasa con Rita, es más virtuoso que en el cuento. El Alien y El alien agropecuario tienen grandes y evidentes diferencias. Quizá en la película Pepe tiene otros rasgos por la dificultad de encontrar a un actor con las características que el cuento describe. El alien agropecuario es moreno, mientras que El Alien es blanco. En el filme es un personaje carismático y enamorado, y en el cuento vive discriminación por su color de piel y por ser del entorno rural. En relato literario, la narradora se expresa de Pepe en ocasiones de manera despectiva como “taradito” o “el Down”. En la resolución de la película, menciona Rita:

“En ese momento comprendí el secreto. El Alien nunca necesitó un *sponsor*, no lo necesitaba, simplemente porque no tenía ego”, mostrando a un personaje, honesto, leal y humilde. En ambas historias, desde la primera presentación de la banda, El Alien demuestra tener un sentido de la egolatría porque quiere ser protagonista y destacar en el grupo. La evolución del personaje en el cuento indica que sufre una transformación en su personalidad, demuestra una inteligencia que los demás no esperaban porque tiene actitudes de indiferencia, de ego y de deseo sexual. En la película esto se manifiesta de otra manera, engaña premeditadamente a Rita, se radicaliza su enamoramiento hacia ella y su postura ególatra, por ejemplo, confronta a Lauro diciéndole: “no soy niño, no soy idiota, no soy retrasado, soy El Alien y soy bien chingón”.

El personaje de Don Gramófono se presenta como una persona interesada. En el cuento muestra compasión por Pepe, y en la película expone cierto afecto y se convierte en su figura

paterna. Al final se da entender que mantiene una relación amorosa con la madre de Pepe, y por lo tanto se convertirá en su padrastro. La mamá de El Alien, en el cuento, al principio parece ser una madre protectora, pero cambia cuando Don Gramófono le ofrece dinero a cambio de los derechos de El Alien, y se revela el desapego con su hijo. Este personaje se ridiculiza en la película, cuando abraza a Don Gramófono, pues parece interesada, convenenciera y cínica. La escena está de más pues no era necesario presentar al *manager* con pareja, es una pieza gratuita en el filme que solo engrandece el final feliz.

El nombre de la banda en el cuento, Tafil, es reemplazado por Da feels. Este cambio es probable que se haya hecho porque Tafil es otro nombre del Alprazolam, un fármaco usado para tratamientos de ansiedad y como droga. El nuevo nombre de la banda “El ornitorrinco blanco de la cultura beige”, como bien lo dice el texto, es intelectual y cómico, al menos mucho más que el nombre de la película “Los puerco pastel”. “Sesione con El Alien” fue el título del disco en ambas historias. El título de cada propuesta es adecuado para cada historia. **El Alien y yo** trata precisamente de Rita y El Alien, cómo se conocen, la manera en la que se enamoran, los obstáculos que pasan, como los personajes con los que tienen que lidiar. Este título anuncia y promete algo del contenido. “El alien agropecuario”, en cambio, es poético y creativo, no anticipa lo que pasará pero sí se adecua y se entiende cuando se termina de leer el cuento.

TEMAS⁵

El cuento aborda temas de enemistad, amistad, amor, inclusión, sexo, drogas, entre otros más, que están tratados de forma crítica y humorística. La película, aunque no mantiene la crítica social a lo largo de la historia como lo hace el cuento, sí tiene comentarios políticos como la letra de algunas canciones interpretadas en los números musicales.

⁵Para esta sección se tomaron en cuenta las definiciones tratadas por Pulecio Mariño (2010, pp. 184-189).

Algo que se debe tener en cuenta es que en ambas propuestas el creador es un hombre, por lo que los relatos, aunque los narre una mujer, vienen de una visión masculina. Ambos, el escritor y el director, son jóvenes, por lo que la censura de algunos elementos del cuento en la película son incongruentes, pero quizá se entienda por la clasificación que obtuvo el filme para adolescentes (B15), que la puede acercar a un público más numeroso.

Hay una tendencia en algunos de los cuentos de la antología *La marrana negra de la literatura rosa*, de Carlos Velázquez, de retratar la vida que tienen los que son menos afortunados, ya sea por su aspecto físico o mental, así como de reflejar la cultura del norte de México y de hablar de manera crítica de la situación de los mexicanos. Velázquez en “El alien agropecuario” crítica y se burla de la incongruencia de los activistas sociales. La narradora dice en la página 20: “La Paz estaba hasta el *full* de salvemos el planeta. Era como un *spring break* sin diversión.” Que los veganos se hayan equivocado y hayan llevado al CRIT es también un comentario al activismo, quizá bien intencionado, pero mal abordado. **El Alien y yo** es una propuesta original comparado con lo que suele producir en México. La película simplifica algunos temas del cuento y desaparece algunas subtramas. El filme termina siendo convencional, con fórmulas narrativas comerciales. Los temas esenciales del cuento, al igual que la trama principal, permanecen, pero la crítica social se matiza y se le quita la ironía. A Velázquez no le preocupa un final feliz. La película está en una constante indefinición, ya que temas como la inclusión y el sexo en ocasiones se abordan sin tabús y en otras con absurda censura.

El otro

La llegada de un extraño que causa caos en la banda musical es la fórmula de la narrativa tradicional que se utilizó para ambos relatos. El tema que interesa no es ese, sino el tipo de extraño que llegó, pues la singularidad del personaje no es por ser el nuevo integrante de la banda sino en su discapacidad mental. El rechazo a lo diferente siempre ha existido.



El Alien, su mamá, y Don Gramófono. (*El Alien y yo*. Dir. Jesús Magaña Vázquez, 2016).

tido. Cuando uno no se reconoce en el otro tiende a apartarse, de allí los marginados sociales, que pocos consideran y miran como iguales. Este asunto está relacionado con uno de los temas principales de la película: el *sponsor* del ego. En el minuto 0:22:15 de la película Lauro dice “El alien no me golpearía”, cosa que Pepe le promete y cumple. Esa actitud benévola del protagonista no existe en el cuento. Rita señala en el minuto 0:18:00 que el *sponsor* del ego de la banda había llegado, era El Alien, quien desea que lo traten como igual, cuando Rita y los otros beben cerveza, Pepe expresa: “Yo también quiero” (0:09:25 min.). En la película Rita habla de que los *sponsors* del rock son las drogas y el dinero, y señala que no necesita a Lauro ni como *sponsor* ni como *rock star*.

En ambos relatos Pepe resulta más listo que los demás para mantenerse en el grupo, mientras en el relato cinematográfico carece de ego, y en el literario es más bien un aprovechado, no de su condición, sino de la situación. Queda claro que Pepe no es quien pensaban los demás integrantes de la banda, sorpresa incluso para el espectador.

El abuso a las personas con síndrome de Down no está en la película, como sí aparece en el cuento. La narradora del cuento reconoce que el *sponsor* del ego es necesario solo cuando la autoestima está fracturada. Por ello no cree que la infidelidad de Lauro sea meramente por falta de autoestima. En el relato literario se apela al comportamiento que tenemos con el otro, cuando lo reconocemos y cuando ya no es así. Lauro simpatiza con El Alien, ni el cuento, ni la película se explica exactamente el porqué, sin embargo, la narradora del relato literario señala desde el inicio que Pepe es el *sponsor* del ego de Lauro, que se pregunta al inicio del filme, cuando audiciona El Alien, ¿quién es normal?

La familia

La banda es como una familia disfuncional que incluye a El Alien. En ambas versiones se excluyen las familias de los personajes principales. Sin embargo, en el cuento aparece una figura paterna que, aunque fugaz, tiene peso, al decirle a su hijo que parece un retrasado mental.

Rita, en la mayor parte de la película, mantiene una actitud maternal hacia El Alien. Cuando Rita protege a Pepe de no consumir cocaína, Lauro le dice: “pareces su mamá”. La empatía que hay en ella es precisamente la que carece la madre de Pepe, quien lo vende sin problema o remordimiento alguno. La figura paterna para la banda que aparece en ambas historias es Don Gramófono, pues es quien les provee de los recursos necesarios para hacer fama y puedan vivir de ello.

El sexo

El manejo de la sexualidad es censurado en la película en algunas escenas y en otras no. Se presentan escenas con mucho atrevimiento y otras con una cuestión de miedo a mostrar el cuerpo al natural, como cuando la prostituta sale de la tina con el cabello cubriéndole los pechos, lo que no concuerda con la escena pues no se ve natural, en contraste con la escena en que se muestran sin censura los pechos de Rita.

Otra fórmula de la narrativa que se utiliza en ambos relatos es la iniciación sexual como paso de la niñez a la madurez. Y sí, en ambas propuestas Pepe madura, solo que en la película mantiene algo de inocencia, se queda como un personaje bueno; al contrario que pasa en el cuento, en donde Pepe se vuelve un aprovechado. El amor que Pepe va adquiriendo por Rita se revela de manera muy obvia en la mirada que tiene por Rita en el concierto del minuto **0:48:00**. De la misma manera se desvela en la escena del minuto **1:04:00**, cuando le contesta a Jessy que no desea que invite a la chica que le guste del teibol y voltea a ver a Rita diciendo que no.

La “yokonización”⁶ de la banda, el tema de que sea una mujer la que destruya un grupo de amigos, está de manera igual en ambos relatos. La narradora del relato literario apunta que acostarse con El alien era sencillo, siempre y cuando se ganaran la confianza de Pepe, el cual no estaba

⁶Es el término para definir el proceso en el que un conjunto de rock se separa por culpa de una mujer, que viene de la separación de The Beatles por la intervención de Yoko Ono.

enamorado de la narradora. La infidelidad de la narradora es perdonada por Lauro, quien decide quedarse con ella al final; de igual manera ella perdona a Lauro por todas las aventuras que tuvo durante en las giras del grupo. En la adaptación no es así, Rita jamás perdona a Lauro y él tiene su merecido.

La discapacidad y la inclusión

En definitiva, está más cuidado el sentido moral de la película que el del cuento, se cuida lo políticamente correcto. El cuento hace una severa e incómoda crítica social de una manera graciosa e innovadora; la película sostiene un discurso de inclusión falso en que a los desafortunados les va bien sin razón aparente.

El escritor del relato literario se burla de la condición de los ejidatarios, de los activistas sociales que defienden causas ecológicas como la defensa de las ballenas, de ideológicas de los “neojipis”, como Velázquez les llama, y de los antitaurinos. Los personajes en esta historia son cínicos.

Ambos textos traen un mensaje acerca de la inclusión, solo que uno es más crítico e incrédulo que el otro. Los dos mantienen un discurso de que cualquiera puede alcanzar grandes logros aunque tengan capacidades diferentes resultan ser muy parecidas en cuestiones esenciales a cualquier ser humano.

CONCLUSIÓN

Para demostrar qué tipo de adaptación es *El Alien y yo* se repasan las cuatro categorías formuladas por Sánchez Noriega (2000): ilustración, transposición, interpretación y adaptación libre. La película, por lo que se estudió y se señaló, es un producto comercial bastante comprensible con una narración sencilla y un contenido dirigido a un público adolescente y adulto.

Se concluye que la película *El Alien y yo* es una adaptación que pertenece a la categoría de interpretación, pues el filme se aparta del relato literario con un nuevo punto de

vista acerca de la inclusión y el amor, ajustándose al género de comedia romántica. La adaptación transforma a los personajes otorgándoles otros vicios y virtudes, y a la historia omitiendo la captura de la banda en un principio. Se preside de aspectos esenciales en cuanto al discurso. El filme no contiene el mismo espíritu y tono narrativo que el cuento, cuida el aspecto moral y es, indiscutiblemente, mucho menos políticamente incorrecta, aunque hay que reconocer, como ya se dijo, que se arriesga al presentar a una persona con síndrome de Down actuando en escenas controversiales. Los temas convergen en ambos relatos pero no en cómo están abordados. La película es una historia de amor, donde hay personajes buenos y malos, mientras que el cuento muestra más matices y una crítica severa a la sociedad, burlándose de sus convenciones y reglas morales.

Hay en la película una interpretación y apropiación del relato literario que considera algunos aspectos del cuento. No es una transposición, pues no se toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla igual con otro medio. Es un texto filmico autónomo que va más allá del relato literario.

No es una adaptación libre porque sí opera ordinariamente sobre el conjunto del texto, ni mantiene una distancia significativa. Tampoco es una ilustración, pues no es una traslación literal y fiel. Aunque la película mantiene al conjunto de personajes y acciones que contiene el cuento, la narración cinematográfica los transforma.

Este análisis es un primer acercamiento a estas obras que puede servir para futuras investigaciones sobre la adaptación en el cine mexicano contemporáneo. 🍷

Bibliografía

- BORDWELL, D. y Thompson K. (2003). *El arte cinematográfico*. Ciudad de México, México: McGraw Hill.
- CAÑUELO Sarrión, S. (2009). *Método de análisis de adaptaciones cinematográficas*. Recuperado de http://uni.canuelo.net/wp-content/uploads/2009/02/metodo_de_analisis1.pdf
- McKEE, R. (2002). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, España: Alba.
- PULECIO Mariño, E. (2010). *El cine: análisis y estética*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, España: Paidós.
- STAM, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México, México: UNAM.
- VELÁZQUEZ, C. (2010). *La marrana negra de la literatura rosa*. Ciudad de México, México: Sexto Piso.

Filmografía

- MAGAÑA Vázquez, J. (Director) & Alvarado, C. y Jakubowicz, S. (Productores). (2016). *El Alien y yo*. México: Sobrevivientes Films.

DANIELA VILLALOBOS RODRÍGUEZ (México) es egresada de la Licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. El presente artículo es producto de investigación del programa Verano Científico 2018 de la AMC.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques



En la cama (Matías Bize, 2005).

Matías Bize, en primer plano

SUSADNY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

susygr@gmail.com

*Universidad de Guadalajara,
México*

[https://doi.org/10.32870/
elajoquepiensa.v0i19.323](https://doi.org/10.32870/elajoquepiensa.v0i19.323)

Matías Bize entró al mundo del cine con la única certeza de “que quería hacer algo entretenido con su vida”, encontrar una profesión donde la pasara bien y que tuviera un sentido. Le pareció que el cine tenía esas dos cosas y “una película de alguna manera podía generar un cambio en la humanidad, que es la aspiración que uno como director tiene, que una película de algún modo mejore el mundo”, afirma. Detrás del pensamiento del director y guionista chileno, late una vocación hacia el arte que le llega por influencia de sus padres, ambos arquitectos, y toda una formación artística inoculada bajo el modelo de pedagogía Waldorf, que él nutría con visitas a museos. Así, desde la ingenuidad e inconsciencia de un joven de 18 años, entró a la Escuela de Cine de Chile por probar, convencido eso sí, de que le iría bien, porque se sabe “alguien muy trabajador y estudioso”. Y quedó hechizado con una carrera súper práctica, donde cada semana grababa un cortometraje e intercambiaba roles dentro del equipo de realización.

La antesala de su cuadragésimo cumpleaños y el estreno de su último largometraje, **En tu piel**, constituyen el pretexto para visitar la fértil carrera cinematográfica de Matías Bize, avalada por no pocos premios, incluido un Goya en 2010 a la Mejor Película Hispanoamericana. El director y guionista chileno accedió sin reparos al diálogo a la mañana siguiente de haber presentado el filme, con gran convocatoria de público, en el marco de la edición 34 del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, que tuvo como país invitado de honor a Chile.

De aquella época podemos rastrear sus primeras incursiones en el audiovisual a través del cortometraje **La gente está esperando** (2000) —que muchos suelen leer como una especie de precuela de su primera película, **Sábado** (2003)—. En esos años fue descubriendo una manera particular de filmar y el tipo de película que quería hacer: “un cine personal sobre historias cercanas”. De esa filosofía creativa nació a sus 23 años el filme que lo convirtió en director en Chile y más allá de sus fronteras. La historia de una boda malograda, filmada cámara en mano y en un solo plano secuencia, se estrenó mundialmente en el Festival Internacional de Cine de Mannheim-Heidelberg, y además del Premio Rainer Werner Fassbinder obtuvo otros tres galardones. Con **Sábado** comenzó a recorrer el mundo mientras cosechaba otros lauros y excelentes críticas.

En la cama (2005), el segundo largometraje de Bize, fue el encuentro definitivo con una estética íntima y visceral, de escuetas locaciones, apuntalada en el valor narrativo del primer plano para contar la verdad que revelan sus escasos personajes, siempre involucrados en una relación amorosa. La coproducción chileno-alemana se estrenó en Locarno y lo convirtió en el director más joven en ganar la Espiga de Oro en el Festival Internacional de Cine de Valladolid. Su estreno comercial por todo el mundo y otra treintena de premios lo terminaron de catapultar como uno de los realizadores nacionales de mayor popularidad y talento en los albores del periodo de crecimiento que comenzaba a vivir el cine chileno a raíz de su legislación y renovada institucionalidad. **En la cama** devino incluso una fórmula que se replicó luego en Colombia (**Entre sábanas**, Gustavo Nieto, 2008), también en Brasil y encuentra otro referente en la cinta española de Julio Medem, **Habitación en Roma** (2010). Matías no oculta el orgullo que siente en torno a todas las cosas que generó la película, incluyendo una obra de teatro.

Detrás le seguirían **Lo bueno de llorar** (2007), **La vida de los peces** (2010), **La memoria del agua** (2015) y su último filme estrenado, **En tu piel** (2018). Cuando uno revisa su filmografía, no puede dejar de reconocer que todo este ejercicio de minimalismo a ultranza y el manejo de la historia en tiempo real lo vuelve un exponente del cine de autor, con un sello muy propio. Pero si bien reconoce todo lo que ha crecido desde **Sábado** hasta **En tu piel**, conserva ese complejo de estudiante de cine —que reconoce en cada entrevista—. “Todavía tengo ese nervio, ese miedo con cada película que hago, si bien hay una experiencia por haber trabajado con muchos actores de los que he aprendido muchísimo, me gusta sentir que estoy aprendiendo y quiero seguir aprendiendo”.

Susadny González (SG) ¿Cuándo definiste que esa estética minimalista, de pocos personajes representados en primer plano, sería tu manera particular de hacer, algo que luego explotas muy bien en *La vida de los peces*?

Matías Bize (MB) Yo creo que lo descubrimos con *En la cama. Sábado* es más bien un experimento que nos resultó de probar, y me encanta, me enorgullece mucho. *En la cama* fue más consciente, de cerrar el plano, tomar la cámara en mano, hacer una búsqueda. Siento que tenía que ver con la historia misma que nos proponía eso, que podía haber arrancado antes cuando los personajes se conocen o cuando se van al día siguiente. Pero esto de cerrar el plano tiene que ver con dejar fuera lo que sobra de la historia, contar el corazón, lo más importante, y eso era lo que les estaba pasando a estos dos personajes dentro de sus cabezas o en su propia mirada. En ese sentido creo que la película misma nos propone y yo lo adopto como algo que me interesa y que quiero seguir profundizando en mis películas.

SG Has dicho en otras conversaciones que te ha influido la obra de Stanley Kubrick, el cine latinoamericano, el teatro... ¿Qué otros directores admiras y te inspiran?

MB Muchos, y creo que cambian en cada película. A mí Lars Von Trier me parece genial, cada una de sus películas me parece una obra de arte, películas arriesgadas, distintas. Un autor, con todo lo que implica esa palabra. Y el cine latinoamericano me parece súper interesante. Me gusta mucho *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004), lo que hace Pablo Trapero, el cine europeo y norteamericano más independiente, por ejemplo: Jim Jarmusch, la Sofía Coppola, Paul Thomas Anderson. Quizás no sea el tipo de películas que se parece tanto a mis temáticas, pero hay algo en la forma que me parece interesante, son emocionantes. Con respecto al teatro es que me gusta mucho la actuación. Siempre me siento en primera fila, me gusta esa adrenalina de que cualquier cosa puede pasar y ellos tienen que seguir hacia delante. También mis películas las trabajo bastante como si fueran una obra de teatro, con mucho ensayo, mucha preparación.

SG Precisamente, le dedicas mucho tiempo a preparar una película, sobre todo a los ensayos, ¿tiene esto que ver con la necesidad de encontrar la esencia de los personajes? ¿Cómo es ese proceso de construcción?



Matías Bize durante el rodaje del filme *Lo bueno de llorar*.

«Muchas veces me preguntan dónde está la inspiración, y más allá de otros directores que te pueden inspirar, tiene que ver con la forma. Lo que quiero hablar tiene que ver con mirarse hacia adentro, con lo que me está pasando, lo que me motiva y ahí aparece la historia».

MB Es loco porque creo que no hago mucho trabajo de personajes. No hago biografías de los personajes, no hablo mucho con los actores del personaje. Lo que busco es que vivan con verdad la escena. Es más simple ver de qué se trata la escena y eso hay que hacerlo desde la honestidad. Los ensayos más que para encontrar al personaje tienen que ver con descubrir el cómo hacemos la película. Si bien con mi guionista, Julio Rojas, estamos dos o tres años desarrollando el guion, luego ese guion tiene que pasar a ser real y esa búsqueda me gusta descubrirla. No voy a los ensayos con el objetivo de hacer algo y repetirlo en el rodaje, sino para descubrir una manera interesante de hacer la escena y que los actores tengan la experiencia de haber pasado por los ensayos. El ensayo es el momento en que le doy mucha confianza a los actores para que podamos experimentar.

SG ¿Por qué la atracción por las historias de personajes?

MB Porque tienen que ser historias que me sean cercanas, personales, que tengan que ver conmigo, si bien las películas no son autobiográficas, pero en algún punto sí, donde yo me siento representado. Tengo que convencer a un equipo de 40 o 50 personas y esa historia me tiene que representar, y en ese caso las historias de relaciones de pareja es lo que me ha tocado vivir y es lo que me parece más orgánico para hablar.

SG Es un ejercicio de introspección...

MB Sí, tiene que ver con mirar hacia dentro. Muchas veces me preguntan dónde está la inspiración, y más allá de otros directores que te pueden inspirar, tiene que ver con la forma. El contenido de lo que quiero hablar tiene que ver con mirarse hacia adentro, con lo que me está pasando, lo que me motiva y ahí aparece la historia.



La memoria del agua
(Matías Bize, 2015).

SG ¿Cuál es la película que más trabajo te ha costado contar?

MB *La memoria del agua*. Nos metíamos en un difícil. Yo sin ser padre estaba hablando de la pérdida de un hijo, y con Julio Rojas (mi guionista) no quisimos investigar, leer, ni entrevistar a nadie porque me parecía que la película tampoco buscaba ser una tesis de lo que sucede en una pareja con la muerte de un hijo, simplemente nos pusimos en la piel de los personajes y pensamos qué nos pasaría a nosotros en una situación así, y surgió la historia.

Permítame el lector hacer un breve corte para reparar en el trabajo de escritura de esta obra, que demoró tres años. Para Matías y el guionista “tenía que ser un guion profundo, que no cayera en los clichés, que fuera de verdad. Finalmente creo que terminamos contando una historia muy real, a nivel de imagen también”, expresa el director, y pasa por alto el dato de que este proyecto lo convirtió en el primer cineasta latinoamericano que fue invitado al programa de residencia de la Berlinale (una instancia dentro del Festival de Cine de Berlín), para contribuir al desarrollo de la película. *La memoria del agua* arranca con un poderoso movimiento de cámara sobre una pared marcada, y a partir de esa doble interrupción visual se nos adelanta, sin necesidad de otro efectismo que el sonido estremecedor del silencio, todo el drama que sobrecoge a los protagonistas.

SG La película *En tu piel* (2018) nos hace pensar en un *remake* de *En la cama*. Estas resignificaciones han derivado en algunas buenas experiencias, por ejemplo, en Chile encontramos el caso de *Gloria* (2014) y *Gloria Bell* (2018) de Sebastián Leilo. ¿Para ti fue una renovación de aquel filme?

MB Nació en su momento como un *remake* a partir de una invitación que me hicieron dos productores de República Dominicana (Elsa Turull y Humberto Che Castellanos) y yo les hice una contrapropuesta, les dije: hagamos una película nueva. Yo ya estoy 12 o 13 años más grande y quería hacer una película más adulta, me parecía lo más coherente también. La película está inspirada en *En la cama*, la historia de dos amantes, en una única locación, pero yo me sentía con ganas de hacer algo más adulto y de ahí surgió *En tu piel*.

SG Cuando uno revisa tu filmografía es posible notar una coherencia en tu obra. ¿Sientes que has sido leal con lo que has querido contar?

MB Sí, para mí es muy interesante la carrera de un director, más allá de buscar hacer una gran película que gane festivales, para mí esto es una carrera larga donde cada película tiene que tener una coherencia, que sean hermanas entre sí, pero también que sean distintas. Lo he dicho otras veces, me interesa mucho lo que pasa con las óperas primas, son películas arriesgadas. Intento que cada película que hago tenga un poco de ópera prima, a veces no sé cómo va a acabar. Una película con dos actores en una habitación: me digo qué va a salir de esto, o una película como *Sábado* en un solo plano secuencia. Cada una debe tener su riesgo y que al final digas: esta es una película de Matías.

SG Eres el responsable del tercer Goya para el cine chileno —*La frontera* (Ricardo Larraín, 1991) y *La buena vida* (Andrés Wood, 2008) son las otras ganadoras—¿Cómo te determinan todos los premios que has cosechado en tu carrera?

MB Son premios que ayudan claramente a la carrera de la película y como director, y son muy lindos porque hubo gente que confió en la película, es también un reconocimiento al equipo. Los actores han ganado muchos premios también y eso

«Nunca me voy a casa sin haber hecho todo lo que podía hacer en el rodaje. Y en el montaje igual. Paso mucho tiempo montando, pruebo muchas cosas hasta decir: esta es la película, y ya después la disfruto como un espectador más».

es algo que me hace muy feliz, pero más que una presión lo tomo como un gesto de cariño, un agradecimiento por las críticas, los festivales. Pero hay algo mejor que pasa cuando uno sale de una función y alguien se te acerca y te dice que le encantó la película, que es su historia, que se identifica. Eso es más bonito que cualquier premio. Como director llegar al espectador es lo que más feliz me hace.

SG ¿Sientes que tus películas tienen su propio público?

MB Siento que sí, hay mucho público femenino y otro que se siente reflejado en la historia, me pasó con *La vida de los peces* y *La memoria del agua*. Los que siguen mis películas les encanta verse reflejados y no hay nada más lindo que ser espectador y sentirse atrapado. Algunas veces veo las películas mías y es muy lindo lo que pasa. Te hablo por ejemplo del Festival de La Habana, la gente le habla a la pantalla, se enoja.

SG ¿Qué ves cuando entras a las proyecciones de tus películas?

MB Cuando entro soy un espectador más y me encanta dejar de ser el director, me meto en la historia, la sigo, no pienso en qué le cambiaría. Soy tan trabajador y súper exigente que en el momento que termino la película ya la termino. Siempre quedo satisfecho con el resultado porque estoy seguro de que hice lo mejor que pude. Nunca me voy a casa sin haber hecho todo lo que podía hacer en el rodaje. Y en el montaje igual, paso mucho tiempo montando, pruebo muchas cosas hasta decir: esta es la película y ya después la disfruto como un espectador más.

SG En Chile, con una audiencia más acostumbrada a un cine comercial, ¿cómo logras conectar con el público?

«Falta desarrollar los fondos de financiamiento. Actualmente hay mucho más talento que fondos públicos. Deberían crecer en relación a cómo ha ido creciendo el talento en Chile».

MB Tengo la suerte de que mis películas tienen esa doble militancia de festivales, de crítica y también de público, no solo en Chile. En Chile hemos tenido bastante público, hay un gusto por un cine de autor que es menos masivo obviamente, pero hay gente que sigue el cine más independiente y ojalá ese público vaya creciendo, es lo que uno espera también. Si bien hay países donde ese público es mucho más grande.

SG Actualmente hay un debate sobre el tema de la formación de audiencia en Chile. Algunos consideran incluso que es una de las asignaturas pendientes del cine nacional.

MB Sí, totalmente, es algo que todavía está por desarrollarse más. Tiene que haber un acercamiento al cine desde los colegios. Me ha pasado de presentar mis películas a niños que no habían ido nunca al cine y de sentarse a ver *La vida de los peces*, que tampoco es *El hombre araña*. Es una experiencia hermosa, niños que entran en la historia, hablan y se emocionan y opinan. Cuento esto porque algunos iban por primera vez al cine, otros quizás habían ido a ver una película norteamericana, pero nunca una película chilena.

SG ¿Cuáles son los obstáculos que atraviesa una película chilena hasta llegar a la sala, pensando un poco en las ventanas de exhibición para un filme nacional en tu país?

MB Yo diría que la cancha está muy dispereja, tener que enfrentarse a los *blockbuster*, y luego la cantidad de salas que están ocupadas por otras películas. Muchas veces es difícil que una película llegue a otras regiones fuera de Santiago. Pero siento que con una buena campaña y una buena película la gente llega. No solo es el cine chileno, a veces cuesta que se vea en general el cine de calidad.

SG ¿Cómo valoras el momento que está viviendo el cine chileno?

MB Me ha tocado viajar con las películas y ver a Chile como país invitado, sumar premios, hacerse de una imagen afuera. Antes participaba y me veía solo junto con 20 películas argentinas. Poco a poco cada año te encuentras películas chilenas en los festivales más importantes del mundo. Me parece que con pocas películas se hacen cosas muy buenas, interesantes. La relación entre la cantidad y calidad es muy buena, películas que dan de qué hablar, que se estrenan comercialmente, ganan premios. Pero falta mucho, por ejemplo, desarrollar los fondos de financiamiento. Actualmente hay mucho más talento que fondos públicos, se han estancado. Yo he podido acceder a esos recursos para tres de mis películas, pero es súper difícil porque deberían seguir creciendo en relación a cómo ha ido creciendo el talento en Chile. 🐟



La vida de los peces (Matías Bize, 2010), ganadora del Goya a Mejor Película Iberoamericana.

Filmografía

EN LA CAMA

Director

Matías Bize

Productor

Adrián Solar, Christoph Meyer-Wiel

Guion

Julio Rojas

Fotografía

Gabriel Díaz, Cristián Castro

Música

Diego Fontecilla

Edición

Paula Talloni

Reparto

Blanca Lewin, Gonzalo Valenzuela

Productoras

Ceneca Producciones, CMW Films

Chile, 2005

85 min.

LA VIDA DE LOS PECES

Director

Matías Bize

Productor

Adrián Solar

Guion

Julio Rojas, Matías Bize

Fotografía

Bárbara Álvarez

Música

Diego Fontecilla

Edición

Javier Estévez

Reparto

Santiago Cabrera, Blanca Lewin

Productora

Ceneca Producciones

Chile, 2010

85 min.





LA MEMORIA DEL AGUA

Director

Matías Bize

Productores

Adrián Solar, Carlo D'Ursi,
Nicole Gerhards, Ignacio Rey,
Gastón Rothschild, Benjamín Vicuña

Guion

Julio Rojas, Matías Bize

Fotografía

Arnaldo Rodríguez

Música

Diego Fontecilla

Edición

Valeria Hernández

Reparto

Benjamín Vicuña, Elena Anaya,
Néstor Cantilalna

Productoras

Potenza Producciones,
Ceneca Producciones, NiKo Film,
Sudestada Cine, ZDF/Arte

Chile, 2015

87 min.



EN TU PIEL

Director

Matías Bize

Productor

Elsa Turull de Alma,
Humberto Castellanos

Guion

Julio Rojas

Fotografía

Arnaldo Rodríguez

Música

Andrés Rodríguez

Edición

Valeria Hernández

Reparto

Eva Arias, Josué Guerrero

Productora

Larimar Films House

Chile, República Dominicana, 2018
76 min.

SUSADNY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (Cuba) es Maestra en Ciencias Sociales (Universidad de Guadalajara). Actualmente cursa el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Guadalajara. Ha impartido seminarios de realización audiovisual e incursionado en la escritura y dirección de materiales audiovisuales. Entre sus intereses investigativos destacan las políticas culturales cinematográficas, el papel del Estado y la participación de los actores sociales en la concreción de estos procesos legislativos en América Latina. Su publicación más reciente es el artículo “El cine colombiano a través de sus mecanismos de fomento público”, publicado en *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (número 19, abril de 2019, pp. 474-496).



Fotografía: FICG/Gonzalo García

La crítica joven: Talent Press Guadalajara 2019

ARMANDO QUESADA WEBB

ASTRID GARCÍA OSEGUERA

DENISE ROLDÁN

ÁNGEL PÉREZ

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i19.333](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i19.333)

Talent Press es un entrenamiento intensivo que colabora en la formación de críticos de cine jóvenes. Un programa de actividades que se realiza dentro de Talents Guadalajara, con el apoyo de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), Berlinale Talents y el Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Para su conformación, un jurado selecciona entre 4 o 5 críticos de la región de México, Centro América y el Caribe. El trabajo de los seleccionados consiste en observar películas diariamente, durante el FICG, y escribir al menos una crítica sobre una de estas películas. El texto se expone y discute en compañía de sus compañeros y mentores. Una vez aprobado, se publica en los sitios web del FICG, Talents Guadalajara y Berlinale Talent Press.

Para el presente número de *El ojo que piensa*, los seleccionados de Talent Press 2019 hablan sobre su propia experiencia como críticos. En medio de la crisis de medios periodísticos, estos jóvenes críticos cuentan los motivos que los impulsaron para dedicarse a la crítica, al mismo tiempo que nos comparten una muestra de los trabajos que realizaron durante el FICG 2019: una muestra de textos vivos, que fueron discutidos sobre la mesa, pero también a la hora de la comida, de hacer la fila para entrar a la película, en el trayecto a alguna sala de proyección. Estos textos son el resultado de un diálogo constante entre los jóvenes críticos y sus mentores.

Carlos Armenta / *Coordinador Talent Press 2019*

PENSAR EL CINE

ARMANDO QUESADA WEBB

El crítico no es un juez que decide por los demás qué es o no es una buena película. Quien ejerce la crítica de cine debería ser, idealmente, un puente entre el filme y el espectador, alguien que proponga lecturas sobre las obras audiovisuales y facilite el diálogo con profundidad intelectual sobre el cine.

En la crítica yo busco escribir textos que no se queden atascados en lo obvio y descriptivo, sino que desarmen el filme, analicen su lenguaje, que comprendan la intertextualidad de esta forma de arte, así como los distintos contextos sociopolíticos de los cuales provienen las películas y difundan este conocimiento a una audiencia cada vez más amplia. Esto es a lo que debe apuntar la crítica.

Probablemente mi formación como periodista influya en mi visión sobre esta labor. Soy crítico, pero también comunicador y, como tal, mi objetivo es buscar los canales para democratizar el cine de autor y llevarlo más allá de los círculos académicos.

En Costa Rica, el espacio en los medios de comunicación tradicionales para la crítica de cine es prácticamente nulo. Sin embargo, en los últimos años, de la mano con el crecimiento en la producción de cine nacional, han surgido sitios web independientes enfocados en la crítica.

Uno de estos es *Krinógrafo: Cine y crítica*, medio en el cual he tenido el gusto de colaborar desde el 2017, lo que ha significado para mí un aprendizaje sumamente valioso. El crecimiento que ha tenido este medio en su corta existencia es prueba de que en mi país sí hay personas que creen en la relevancia de una crítica seria y que están interesadas en leer y discutir este tipo de contenido.

La crítica es una disciplina que exige compromiso y rigurosidad. Debe estar siempre de la mano con la vanguardia y el progreso de la cinematografía mundial. Si los espacios no existen para este tipo de textos, entonces hay que crearlos, pero la crítica no se debe conformar con ser relevada a un segundo plano por parte de los medios de comunicación. Los críticos debemos acuerparnos y perseverar para que se reconozca el valor de nuestro trabajo dentro de la cultura cinematográfica.



Fotografía: FICG/Gonzalo García

Recuerdo perfectamente cómo sucedió. Fue durante el examen final del Taller de traducción especializada. Me encontraba traduciendo una crítica publicada en *The New York Times* sobre **Steve Jobs** (2015), de Danny Boyle. Aunque siempre fue una pasión para mí la lengua inglesa, traducirla, analizarla, producirla, en ese momento se clarificó por completo lo que quería hacer: escribir sobre cine.

A partir de entonces todo se fue esbozando. Primero gané un concurso de ensayo sobre el primer centenario del cine en México, convocado por la Fimoteca de la UNAM; después, obtuve una mención honorífica en el concurso de crítica cinematográfica Alfonso Reyes “Fósforo” en el marco del Festival Internacional de Cine UNAM. Estos reconocimientos llegaron después de incontables horas de estrés e inseguridad sobre mi escritura, pero sirvieron para manifestar que, quizá, la crítica de cine no era algo totalmente descabellado en mi camino.

En ese sentido, me he acercado al cine personal y profesionalmente a través de su lenguaje formal, no sobre lo que relata, sino cómo lo hace, cuáles son los artificios que caracterizan a cada filme y de qué manera una propuesta autoral tan única en cada una de sus manifestaciones puede cruzar el mundo entero para llegar hasta la pantalla de cine desde la cual la estoy absorbiendo e incrustarse en mi mente de formas únicas en cada ocasión.

Como disciplina, la crítica cinematográfica se compone de distintas especialidades académicas, ya sea el discurso, la semiótica, la historia, el montaje, la filosofía o la geopolítica. Ópticas que permiten leer el cine más allá de sus componentes más elementales y propician disertaciones profundas sobre lo que despierta y la manera en que mueve los hilos de la mente y la imaginación para convertirse en un producto completamente reinventado en la cabeza de cada espectador.

La extensión y el corte editorial de cada medio encaminan de manera primigenia el texto crítico que está a punto de ser creado. Algunos textos demandan ser más informativos, como los que he redactado para la Cineteca Nacional; otros deben contener datos llamativos, como los artículos que solía escribir para *Algarabía*; en otros medios es necesario analizar una cinta desde enfoques más filosóficos, como en las revistas *Correspondencias* e *Icónica*; lo cual es distinto a los medios impresos, como *El Sol de Quintana Roo*, *El Informador* o *La Jornada*, en los cuales es necesario ser conciso y breve. A pesar de las exigencias implícitas, ninguno está exento de un análisis profundo.



Fotografía: FICG/Gonzalo García

Yo no tuve la suerte de estar en los cines de enormes pantallas. Vi la primera saga de *Star Wars* en un televisor. Me marcó la muerte de Mufasa y rentaba las películas en Blockbuster. Soy de la generación que conformó su educación visual en las pantallas chicas. Incluso después de la transición a lo digital, seguimos nutriéndonos de pequeñas ventanas; nos acercamos al cine de nuestro tiempo y otros tiempos a través de internet. Y aunque esto nos ha dado acceso a cientos de contenidos, nos hemos acostumbrado más a ver que a sentir y reflexionar. Esta brecha entre lo que vemos y repensamos es el campo de acción del crítico cinematográfico.

Me formé en literatura, pero me considero más un espectador que lector; por fortuna, encontré en la crítica cinematográfica un espacio para conjuntar ambos papeles. El crítico es un intermediario que analiza y aprecia para interpretar, desde su horizonte cultural, la serie de elementos que provee la película y a veces las particularidades de su producción y recepción. Si el cine está conformado por diferentes discursos (estéticos, políticos, sociales, existenciales) con su aporte, el crítico abre una conversación en torno a ellos, tanto con el autor, como con el espectador. Sin embargo, no todo viene de lo racional, se apela también a la sensibilidad para percibir las sutilezas del lenguaje no verbal con las que se construye el verdadero filme. De ahí que la crítica no sea una sentencia sino un punto de partida.

El medio digital otorga otro espacio para ejercer la crítica cinematográfica autogestionada, al mismo tiempo que modifica su recepción y formato. Utilizando videoensayos, entrevistas o mesas de diálogo se hace más empático el discurso para que las reflexiones se asemejen más a una charla entre amigos que a una declaración distanciada. En el mejor escenario, se construye en colectivo, entre realizadores, críticos y usuarios, audiencias que deliberen sobre los productos audiovisuales que consumen. El profesionalismo con el que se ejerce este tipo de crítica viene de una línea editorial autoimpuesta para no caer en una verborrea que responda a las tendencias o favoritismos.

A quienes decidimos ser críticos de cine, de una u otra forma, la imagen en movimiento nos atrapó; logramos convertir nuestro gusto en una profesión, pero no en todos los casos una remunerada. Son más las ocasiones en las que nuestro deseo por hablar sobre cine nos impulsa a entregar



Fotografía: FICG/Gonzalo García

nuestro trabajo sin esperar algo a cambio. Así que también pertenezco a la generación que debe manifestar que el trabajo derivado de la cultura es igual de valioso y necesario que el de cualquier otro empleo con productos o servicios visibles porque, desde la creación de pensamiento, se hace una pausa a la marea vertiginosa de todo lo que vemos con la finalidad de replantearnos qué es lo que nos dicen, sobre qué se está cuestionando y qué encontramos de nosotros en ello; es decir, utilizar el arte, en este caso el cine, para entendernos a nosotros mismos.

ÁNGEL PÉREZ

Desde comienzos del nuevo milenio Cuba ya no es la misma. Vivimos hoy la era de la distribución doméstica del “paquete semanal”. Nos movemos entre singularísimas zonas wifi. Experimentamos el advenimiento de internet como si de un profeta se tratase¹. De publicaciones impresas como *Granma*, *Juventud Rebelde*, *La gaceta de Cuba* y *Cine cubano*, nos hemos deslizado hacia una favorable democratización de la información, que se divisa en la emergencia de publicaciones periódicas múltiples que circulan de forma activa por vía digital. Del VHS saltamos, casi de golpe y en condiciones precarias de conectividad, a disfrutar del YouTube cubano.

Y en medio de este estadio cultural, en plena transformación de todos sus órdenes: ¿qué posición ocupa la crítica cinematográfica?

Urge que la crítica tome conciencia de las transformaciones constantes experimentadas por el cine. No solo por la complejidad de las actuales redes comunicativas o por el amplio esparcimiento de la información, sino porque la aventura estética de la que participa hoy el cine trasciende las mutaciones de lo específicamente cinematográfico —ya de por sí bastante confuso—. La crítica precisa actualizar constantemente su aparato teórico-metodológico, incorporando las tendencias más notorias del pensamiento contemporáneo a la vez que problematizándolas desde nuestro contexto, hasta erigir una perspectiva propia

¹El paquete es una entrega semanal actualizada de archivos de diversa índole (audiovisuales, revistas, noticias, programas y aplicaciones informáticas), recopilados fundamentalmente en internet y distribuidos en toda Cuba a través de una red independiente; las zonas wifi son espacios públicos (parques, paseos, boulevard) donde el gobierno ha posibilitado la conexión de los ciudadanos a internet.



Fotografía: FICG/Gonzalo García

—un pensamiento cubano sobre cine, como llegaron a perfilarlo los cineastas de los 60, pero en sintonía con las especificidades de nuestro tiempo—, que contribuya a entender y valorar la realidad cinematográfica insular y a comprender la de otros.

Más allá de esa zona inmaculada que persiste en conservar estrictamente su condición de cine, en el actual panorama, pasan a jugar un rol protagónico tanto para las dinámicas de recepción como para la figuración de una estética, la circulación de propuestas audiovisuales en YouTube, las producciones de Netflix, las nuevas escrituras seriadas para la televisión, la difusión continua de creaciones domésticas y las realizaciones independientes, entre otras tantas contingencias. Todo ello está influyendo en la praxis discursiva del cine y en las expectativas de recepción del cubano. En ese orden de simultaneidades, lo que entendemos por cinematográfico empieza a desplazar sus marcas y a erigir nuevas postulaciones: mientras el cine participa del mercado, emergen también múltiples voces autorales que estimulan la indagación en zonas problemáticas de la vida y el sujeto; mientras se proyecta contra la hegemonía globalizadora, repostula sus posibilidades expresivas. A la altura de estos años, los canales tradicionales de producción y circulación de imágenes se ha dinamitado hasta frecuentar esferas insospechadas de la cultura.

Consciente de dicha geografía, la crítica se ha vuelto imprescindible como acompañamiento de la experiencia filmica. Es un fin ineludible de la crítica aguzar la mirada y superar el descriptivismo; ganar terreno en los medios de difusión masiva, instrumentar estrategias de promoción, procurar un debate vivo en el que se propagan inteligentes lecturas de los filmes, ser capaz de tejer interrelaciones entre aspectos diversos del contexto en que tienen lugar las películas.

Apremia pensar la urgencia de propiciar las condiciones para la existencia de la crítica misma y para su desarrollo. Quizás la causa fundamental de la desarticulación que viene experimentado la crítica es la ausencia de una plataforma sólida que garantice su existencia como un “sistema” de ideas incisivo, dialógico, expansivo, ajeno a cualquier perspectivismo ideológico que lastre el conocimiento real de lo filmico. De ahí la insistencia en una mayor gestión por parte de las editoriales en materia cinematográfica y audiovisual. Ya es hora de que se divulgue y circule por nuestras librerías determinada bibliografía ineludible para la formación de críticos e investigadores. Textos teóricos de primer orden para la comprensión misma del fenómeno audiovisual contemporáneo. No puede existir la crítica sin formación previa. Como no puede existir la formación adecuada sin una estructura que viabilice la difusión de un conocimiento múltiple y heterogéneo. 🍷



45 días en Jarbar
(César Aréchiga, 2019).

El falso altruismo

POR ARMANDO QUESADA WEBB

45 días en Jarbar

Dirige: César Aréchiga
México, 2019

Cuando se habla sobre el otro desde una posición de privilegio, es muy común caer en discursos frívolos y complacientes, que no encapsulen aquello sobre lo que se quiere hablar. Esto es justamente lo que sucede en *45 días en Jarbar* (2019), la obra del artista plástico y director César Aréchiga.

La película toma lugar en la prisión Puente Grande, ubicada en el estado mexicano de Jalisco, en la cual Aréchiga instala un estudio de arte para enseñar pintura y escultura a quince reclusos y, en el proceso, entablar un diálogo con ellos para llegar a conocer el pasado de estas personas y así humanizar a una población marginalizada como son los privados de libertad.

En el filme surgen discusiones interesantes, que de haber sido más elaboradas hubiesen sido valiosas, como la cárcel siendo una institución que produce criminales en vez de reformarlos, la falta de arrepentimiento de los reclusos por sus crímenes y la indiferencia hacia el pasado.

45 días en Jarbar, sin embargo, desde su primera escena deja claro cuál es su objetivo: conmover a toda costa. Es una obra desesperada por aparentar haber nacido de una expresión

«Es una obra desesperada por aparentar haber nacido de una expresión de altruismo, pero que termina caricaturizando a sus personajes y banalizando temas serios como el asesinato y el narcotráfico».

de altruismo, pero que termina caricaturizando a sus personajes y banalizando temas serios como el asesinato y el narcotráfico.

Es tal la condescendencia de Aréchiga en su obra, que hasta el módulo de la cárcel donde se encuentran los protagonistas es presentada como un lugar ameno y acogedor, en el cual alguien se puede sentar a pintar, aprender y reírse con anécdotas sobre los crímenes que ha cometido.

Esto último no es una exageración. Hay un momento específico de la película en la cual el realizador entrevista a uno de los reos, y pareciera buscar la sonrisa del público a partir de una historia sumamente dolorosa. El afán de humanismo de Aréchiga colapsa por completo en instancias como esta.

45 días en Jarbar victimiza a los presos. Cuando el director hace a un lado su intento de hacer reír, quiere que el espectador lllore y sienta lástima de los sujetos de su documental. No hay balance a la hora de contar sus historias. El resultado es una manipulación para crear un impacto

emocional gratuito, sin ningún interés de profundizar en los temas abordados.

En el ámbito formal, el filme es totalmente convencional. El acercamiento a la historia es televisivo, con un trabajo de cámara nada interesante. Además, la utilización de la música con intención de subrayar el sentimentalismo, entumece secuencias que ya de por sí eran pobres.

Cuando ya la película parece haber concluido, Aréchiga sorprende con una escena final, protagonizada por él mismo, en la cual aparece meditando y comenzando un nuevo proceso creativo. Un momento tan innecesario como artificioso, que disipa cualquier duda sobre quién es el verdadero protagonista de la película.

La historia nunca trató sobre los privados de libertad, sino sobre el salvador que va donde ellos para rescatarlos con su bondadosa labor artística. No es más que un ejercicio de egocentrismo y de auto-terapia. Complaciente de principio a fin.



Buñuel en el laberinto de las tortugas
(Salvador Simón, 2019).

¿Buñuel haciendo un documental?

POR DENISE ROLDÁN

Buñuel en el laberinto de las tortugas

Dirige: Salvador Simón
España, 2019

El cine, emulando la realidad, permite contestar las preguntas sin respuesta. Salvador Simón, con su primer largometraje animado, *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2019), se cuestiona cómo es que tras filmar *Las Hurdes* (1933) el joven aragonés se convierte en el cineasta Buñuel.

Luis Buñuel pasa por una crisis artística después del revuelo que causó *La edad de oro* (1930). Solo su amigo, el escultor Ramón Acín, cree en él y le promete producir su primer documental. La fortuna está de su lado, Acín gana la lotería y se adentran en el laberinto de las Hurdes, una localidad cercana a Madrid que es una tierra sin pan. La animación siguiendo este viaje enfoca una etapa introspectiva de Buñuel sobre quién es como realizador y qué lo motiva para seguir en el camino del cine.

El largometraje está inspirado en el cómic del ilustrador Fermín Solís, sin embargo, toma autonomía tanto en diseño como en historia. Esta última prioriza los conflictos internos de la producción del documental más allá de sus repercusiones al exterior. El Hurdes animado provee un espacio y tiempo para dos líneas

«La animación rígida o la sencillez en el diseño de personajes y fondos no son tropiezos para el largometraje. El discurso se configura con gestos y en los instantes de poco movimiento».

argumentales: la transición de Buñuel de un surrealismo visual a uno social, y la relación de amistad con Ramón a través de las vicisitudes del rodaje. La primera irrumpe en los propios sueños del surrealista para indagar en sus dilemas del pasado que repercuten en sus acciones del presente. El pequeño Luis asombra a otros manipulando insectos; Buñuel mueve los elementos que tiene para propiciar secuencias que interpelen al espectador. El cineasta de 32 años no es un documentalista observador, por el contrario, configura la escena a su antojo. En la segunda, las anécdotas del rodaje mapean un camino de circunstancias que se prestan para la comicidad; pero Simó va de la risa a la seriedad y de regreso, dibuja los claroscuros de la vida misma utilizando lo colorido de su diseño de arte y el blanco y negro de la producción original.

El conflicto interior tiene una salida visual atinada. ***Buñuel en el laberinto de las tortugas*** toma una vía más natural,

alejada de lo que se podría esperar de una película sobre el renombrado surrealista, porque se explora al protagonista a través de sus expresiones. La animación rígida o la sencillez en el diseño de personajes y fondos no son tropiezos para el largometraje. El discurso se configura con gestos y en los instantes de poco movimiento. La progresión narrativa deviene de lo que provoca en Buñuel el enfrentamiento con una realidad, mas no cómo el realizador actuó ante ciertas situaciones.

Con acierto, Simó recurrió a la animación para crear un mundo que ya no existe o quizá no existió. Más allá de dilucidar qué fue real, su película, con una interpretación dramática, da vida a un personaje complicado, como artista e individuo, que luego de verse a la entrada de un laberinto sale de él con un estilo conformado que le daría un lugar en la historia del cine.



El cuarto reino
(Adán Aliaga y Álex Lora, 2019).

Sí que pueden

POR ÁNGEL PÉREZ

El cuarto reino

Dirige: Adán Aliaga, Álex Lora
España, 2019

El cuarto reino (2019), documental de los realizadores españoles Adán Aliaga y Álex Lora, constituye un excelente ejercicio de creación audiovisual. La organicidad y cohesión con que el plano expresivo potencia el alcance del planteamiento temático, hacen de esta pieza un ejemplo admirable de la fuerza con que este género se impone en el paisaje cinematográfico contemporáneo.

Nos enfrentamos a una pieza de naturaleza antropológica que explora el mundo emocional, las expectativas de futuro, los sueños y el estado existencial de un grupo de emigrados a los Estados Unidos, quienes se hallan presa de una ideología cultural que los relega a los límites de la supervivencia económica y social. Así, uno de los méritos de ***El cuarto de reino*** reside en que a la voz autoral no le interesa juzgar la vida de estos individuos, ni cuestionar sus modos de vida, sino registrar su cotidianidad, las relaciones entre

ellos, para dar testimonio de su ser en el mundo. Es en uno de estos personajes donde los directores depositan su punto de vista, para a través de él direccionar la temática propuesta. René es un mexicano que pasa sus horas trabajando en un centro de reciclaje; centro que ha sido creado por Anita —una española también radicada en Nueva York—, para proponerle una mejor vida a muchos de esos desposeídos y vagabundos que no renuncian a conquistar alguna vez el sueño americano. René —tanto como otros de los que allí conviven (Walter, Eugene, Pierre) — es retratado en su actividad diaria hasta dejarnos una marcada impresión de su individualidad. Lo cual se sostiene en un efectivo trabajo de arquitectura fílmica, donde sobresale, además de la elocuencia de una fotografía bastante física —enfocada en dotar de protagonismo al lugar—, el montaje en un mismo nivel narrativo de códigos

«**El cuarto reino** deviene un acercamiento corpóreo y localizado al individuo en medio de su entorno inmediato: una estructura idónea para suscitar en el espectador una imagen impactante de ese fragmento de realidad».

por lo común pertenecientes al cine de ficción; recurso que potencia el reconocimiento de la excepcionalidad de esas vidas otras.

Y en relación a esto último, es significativo que esta mirada íntima vehiculada por los creadores se apoye no solo en una progresión acumulativa que nos revela continuamente detalles en torno a las circunstancias de vida, las necesidades o la psicología particular de sus actores, sino gracias a la instrumentación de una serie de recursos retóricos e icónicos que metaforizan las resonancias de la subjetividad, el imaginario y la memoria personal de estos sujetos. Por ejemplo, los diálogos guardan una alta significación, no solo por acentuar el registro comunicativo de estos seres, sino por lo que muestran de su pensamiento o visión del mundo. Asimismo, hay imágenes de una fuerza semántica notable, como es el plano de un avión que cruza una y otra vez sobre el centro de reciclaje, el cual queda como una resonante metáfora de esa vida que tanto anhelan y que se les escapa continuamente.

Una de las elecciones más atendibles de los realizadores es justo colocarnos frente a la acción directa de estos actores sociales al interior de su espacio personal. Elegir lo anterior como estructura dramática y emplazar la trama en su totalidad en ese recinto cerrado que es el centro de reciclaje —espacio que, sin dudas, les da sentido a sus existencias—, contribuye a dejarnos ante la caracterización física y psicológica de unas personas preteridas y casi olvidadas por la dinámica urbana. Renunciar a una reflexión sobre las razones que fundamentan las resonancias políticas del fenómeno abordado, tiene como propósito calar en la rutina de estas personas, sus hábitos y costumbres, sin someterlas a valoraciones o juicios pretendidamente científicos; pues la mera observación del comportamiento llega a penetrar con mayor efectividad en su ideología.

El cuarto reino deviene un acercamiento corpóreo y localizado al individuo en medio de su entorno inmediato: una estructura idónea para suscitar en el espectador una imagen impactante de ese fragmento de realidad.



Divino amor
(Gabriel Mascaro, 2019).

Oraciones de neón

POR ARMANDO QUESADA WEBB

Divino amor

Dirige: Gabriel Mascaro
Brasil, 2019

Después de explorar el Brasil rural en ***Vientos de Agosto*** (*Ventos de Agosto*, 2014) y ***Buey neón*** (*Boi Neon*, 2015) Gabriel Mascaro se traslada a la ciudad para indagar por primera vez en su carrera en la especulación sobre el porvenir de Brasil, y así realizar una disección del estado político y social contemporáneo de este país sudamericano.

En el año 2027, Brasil se ha convertido en un Estado secular, en el cual, sin embargo, el cristianismo permea más que nunca. En este contexto Joanna, una mujer profundamente religiosa, utiliza su puesto en una oficina de notariado para tratar de evitar que las parejas se divorcien.

Mascaro inyecta a su filme de una estética retro, que invade la pantalla desde los hipnóticos créditos iniciales. Sintetizadores, luces de neón, expresivos colores fluorescentes. Una concepción fotográfica que contrasta con las iglesias y edificios burocráticos donde toma lugar la historia.

En la presentación visual, el realizador elabora un rico juego con los colores y las sensaciones, manteniendo así las marcas que identifican su obra. Al igual que en su película anterior, el mexicano Diego García ejerce como director de fotografía. Junto con Mascaro le da continuidad a varios recursos presentes en ***Buey neón***, como el uso de tomas extensas y una cámara distanciada de los personajes, que rara vez ejecuta un primer plano.

«Si bien el absoluto control del gobierno sobre los cuerpos de las personas parece algo digno de una distopía, este es un riesgo presente en Latinoamérica. La visión del futuro de Mascaró es escalofriantemente cercana».

En su inspección del futuro cercano de Brasil, al cineasta poco le importa el desarrollo tecnológico, sino los cambios culturales y sociales que pueden surgir a partir de la consolidación de una teocracia. Sin necesidad de hacer ninguna referencia directa a la política, *Divino amor* (2019) es una ácida crítica de la expansión del cristianismo protestante de ultra derecha en Latinoamérica, representado en Brasil actual a través del mandatario Jair Bolsonaro.

“El gobierno debe proteger la vida”. Ese es uno de los tantos lemas del conservadurismo ha utilizado para llevar hacia adelante su agenda. Si bien el absoluto control del gobierno sobre los cuerpos de las personas parece algo digno de una distopía, este es un riesgo presente en Latinoamérica. La visión del futuro de Mascaró es escalofriantemente cercana.

Incluso las “auto bendiciones” a las cuales la protagonista acude, aunque aparentan ser una ridiculización del fanatismo religioso, son algo que ya existe en varios países latinos, consecuencia de la expansión desenfrenada del neopentecostalismo.

En el futuro visionado por Mascaró, a través de la religión todos los sectores de la sociedad brasileña, en todos sus contrastes, están unificados bajo el control gubernamental.

Los conservadores se apropian de la cultura pop para seducir a los jóvenes y convierten la religión en una celebración excesiva. Cuando ni siquiera las fiestas y el sexo se salven del dominio neopentecostal, el totalitarismo está a la vuelta de la esquina.

Los fantásticos Ochoa

POR ASTRID GARCÍA OSEGUERA

Familia de medianoche

Dirige: Luke Lorentzen
México, 2019

Debido a sus peculiares rasgos y personalidades, la familia Ochoa podría ser la protagonista de una serie de televisión realizada a base de dibujos animados. La anécdota sería la de una familia que se dedica al rescate de personas al borde de la muerte en la caótica Ciudad de México. Estos individuos irían a bordo de una ambulancia que vuela de un accidente a otro rescatando a los ciudadanos y resguardando lo que en ocasiones sería su último aliento.

Los fantásticos Ochoa podría ser el nombre de aquella caricatura; sin embargo, Fernando, Juan y Josué no son producto de una cómica ficción ni son héroes disfrazados de ciudadanos comunes. Son el sustento

de una familia que llena un vacío propiciado por el gobierno de su ciudad: como se menciona al inicio del segundo documental de Luke Lorentzen, en la capital de la República Mexicana hay un total de 45 ambulancias públicas al servicio de más de nueve millones de habitantes. Carencia que provoca que personas ajenas al sector público posean una ambulancia para servir de intermediarias entre un suceso inesperado y el ala de urgencias de un hospital.

Casi todo sucede de noche en ***Familia de medianoche*** (2019), teniendo como primer acercamiento a este modo de vida a los Ochoa, donde Fernando, el padre de



Familia de medianoche
(Luke Lorentzen, 2019).

«A través de su presencia autoral y un excelente trabajo de fotografía operado por el director Luke Lorentzen, el filme construye un interesante panorama de lo que significa vivir en una de las ciudades más pobladas del mundo, cuyas prácticas parecen inspiradas en una caricatura o una comedia de situación».

familia, se encarga de administrar el dinero del negocio familiar; Juan es el conductor de la ambulancia y el corazón del filme; por su parte, Josué es el pequeño del linaje, un niño que funciona como *comic relief* tanto para su familia como para la narrativa del documental. Lorentzen sigue las actividades nocturnas de los Ochoa haciendo evidentes no solo las descargas de adrenalina que forman parte de su rutina diaria, sino también las crudas situaciones que enmarcan su oficio: corrupción, negligencia, estrés.

Al tratarse de una actividad al margen de las leyes, el negocio familiar se convierte en una tragicomedia constante: deben enfrentarse a familiares de accidentados que en ocasiones se rehúsan a pagar el traslado, a policías que los extorsionan noche tras noche y a todas las adversidades que una ciudad sin ley posee. Los Ochoa también son testigos de emotivas experiencias al auxiliar a quienes se encuentran en la total ignominia, factor que nutre sus ganas de continuar en el negocio. Al filmar estos sangrientos escenarios el director estadounidense mantiene respeto hacia las víctimas sin explotar su situación ni provocar morbo gratuito en el espectador.

En ese sentido, el director registra el día a día de la familia sin la intención de convertirlos en héroes ni criminales, pues a pesar de que la naturaleza de su oficio sea honrada y en ocasiones trabajen sin pago alguno, el registro documental evidencia que los Ochoa son capaces de manipular una situación de gravedad donde hay minutos decisivos de vida o muerte para trasladar a los afectados a un hospital de su conveniencia.

A través de su presencia autoral y un excelente trabajo de fotografía operado por Lorentzen, el filme construye un interesante panorama de lo que significa vivir en una de las ciudades más pobladas del mundo, cuyas prácticas parecen inspiradas en una caricatura o una comedia de situación.



Perro bomba (Juan Cáceres, 2019).

Bienvenido a Chile

POR DENISE ROLDÁN

Perro bomba

Dirige: Juan Cáceres
Chile, 2019

En una época de muros y caravanas de migrantes se vuelve significativa la historia de Steevens Benjamin, un obrero inmigrante de Haití que por defender a su amigo de los comentarios racistas de su empleador pierde la estabilidad ganada, es excluido de su propio círculo y obligado a vagar por la ciudad. *Perro bomba* (2019), la ópera prima de Juan Cáceres, presenta el racismo contra la comunidad haitiana en Chile.

Cambiamos discriminación racial por clasismo y es la realidad mexicana y lastimosamente la de muchas naciones más. “Es un indio al que alguien grabó”, le decía una de las mujeres a su grupo de amigas después de haberle preguntado a Brian Reséndiz, un joven director oaxaqueño, qué hacía en un hotel como ese. Ambulante, festival de cine documental, lo había invitado a presentar su último cortometraje. El grupo de mujeres lo había creído el hijo de algún trabajador del lugar. La exclusión fuera y dentro de una producción filmica.

Así como Steevens encuentra refugio en la comunidad marginada de Chile, la producción de Cáceres salió a flote por la comunidad de artistas que se sumaron al proyecto cuando ningún financiamiento gubernamental o privado quiso apoyarlos debido a la temática que tocaba. La exclusión por el color de piel y la nacionalidad en *Perro bomba* se aborda desde una desdibujada línea entre la creación artística y la realidad. Aunque se pensó como una ficción, la película sorteja ambos caminos, su estética se asemeja más al documental íntimo, la cámara se percibe como uno más de ellos, como un compañero inseparable de Steevens. Mientras que la historia, pese a que provenga de una inquietud concreta de la sociedad chilena, avanza por giros narrativos que son propios de la ficción, así como secuencias que le dan importancia a las emociones del protagonista. Steevens se ahogaba al fondo de esa fábrica y

«Así como Steevens encuentra refugio en la comunidad marginada de Chile, la producción de Cáceres salió a flote por la comunidad de artistas que se sumaron al proyecto cuando ningún financiamiento gubernamental o privado quiso apoyarlos debido a la temática que tocaba».

debe subir una escalera para salir a tomar aire. Las cápsulas musicales además de aportar multiculturalidad, dialogan con la vida de Steevens; una voz grave canta una y otra vez *papillon*, mariposa, y es el momento de quiebre de Steevens para transitar a una nueva situación.

La realidad vuelve a tomar peso con el origen del protagonista y el director, Steevens es también obrero, y Cáceres viene de un contexto precario que lo hace el primer miembro de su familia en acceder a una preparación universitaria. De ahí la naturalidad con la cual ambos se desenvuelven frente y detrás de la cámara. De tal forma que ***Perro bomba*** nace desde el testimonio y la improvisación.

Como un primer ejercicio de largometraje Cáceres y el equipo consolidaron una producción lo suficientemente sólida para exponer un dilema social que aqueja a un mundo que poco a poco remarca sus fronteras y vuelve a poner sobre la mesa la extrañeza y rechazo a la otredad.



Los tiburones
(Lucía Garibaldi, 2019).

Pulsión voraz

POR ASTRID GARCÍA OSEGUERA

Los tiburones

Dirige: Lucía Garibaldi
Uruguay, 2019

Al contacto con la tierra, la orina se transforma en una masa pantanosa. Rosina, llena de curiosidad, la pisa sin importar que al hacerlo se impregne de este líquido humano que no proviene de ella. Lo hace despojada de toda vergüenza, así como tampoco se cohibe al observar el pene erecto del mismo hombre que orina en la intemperie frente a ella. Para Rosina, el pudor y la intimidad quedan en segundo plano en el espectro de su moral. Resulta más penoso comer los óvulos de una gallina o privar a una perra de su libertad al aprisionarla como mascota doméstica. Rosina es una anomalía, una irregularidad fascinante.

Los tiburones (2019) es la cinta debut de Lucía Garibaldi. Desde la primera secuencia la uruguaya pone las cartas sobre la mesa, con un plano-secuencia que persigue a su protagonista en una toma de punto-de-vista que comienza con su rostro consternado que voltea hacia atrás mientras corre y termina en la orilla de la playa donde la cámara revela que de quien Rosina escapa es de su padre. De esta manera Garibaldi devela un poco más de su ópera prima: la chica que conducirá el relato es una conjunción de fuerzas contradictorias que no puede evitar fluir a contracorriente.

Discursivamente similar a un par de cintas latinoamericanas del género *coming-of-age*, como ***Alba*** (2016), de Ana Cristina Barragán y ***Las dos Irenes*** (*As duas Irenes*, 2017), de Fabio Meira, obras que exploran la inserción introspectiva, social y familiar a la convulsa etapa de la adolescencia. En el caso de ***Los tiburones***, Rosina se encuentra inmersa en dos esferas que le son ajenas mas no indiferentes: su familia y su comunidad. En la primera de estas, ella es el foco de incomodidades y conflictos: su falta de tacto e incapacidad de adaptación social provocan que su núcleo más cercano la conciba como una molestia que impide la convivencia llana.

«Como primer ejercicio de larga duración, la uruguaya consigue generar una propuesta íntima, impúdica y franca de esa etapa trepidante que se llama juventud».

Es en el desarrollo de esta segunda esfera, la comunidad uruguaya que rodea a Rosina, donde **Los tiburones** presenta un interesante elemento argumental: al tratarse de un pueblo pesquero, resulta profundamente inconveniente la repentina presencia de un intruso mortal marino, del cual nadie puede afirmar ni negar que se trate de un tiburón. Este aspecto provoca en la protagonista un interés peculiar, pues le maravilla la inquietud general que se gesta en el pueblo a raíz de esta posible amenaza. Para Garibaldi, este aspecto del relato propicia un desarrollo multidimensional en la narrativa: a medida que Rosina se enfrenta a los cambios inexorables de la adolescencia, como el acné, la menstruación y el deseo sexual, en su contexto se genera una paranoia que gradualmente se vuelve más incontenible como la transformación corpórea de la chica.

A nivel formal, la película confecciona un estilo visual en donde resaltan los planos cerrados que enmarcan rostros y extremidades, no de forma gratuita, sino con un sentido narrativo que pretende resaltar aspectos internos de los personajes acentuando movimientos, expresiones y ademanes que logran detallar hacia el espectador matices íntimos de los componentes

del relato. Como en aquellas secuencias que se desarrollan a la orilla del mar o en el comedor de una cena familiar, donde Rosina, como una fuerza magnética, se encuentra en medio de las situaciones como una otredad incomprensible. Si le gusta un chico, no sabe cómo acercarse a él, no sabe agradar; esquema que se repite con sus padres y hermanos al no conseguir empatizar con quienes la rodean, gestando una relación atropellada y reprimida.

Garibaldi toma prestados algunos recursos estilísticos de otras manifestaciones audiovisuales, como el videoclip, para completar un estilo autoral identificable. Secuencias musicales registradas en planos preciosistas, composiciones simétricas y espacios teñidos con colores pastel que contrastan con el embrollo mental que habita en la cabeza de Rosina. Como primer ejercicio de larga duración, la uruguaya consigue generar una propuesta íntima, impúdica y franca de esa etapa trepidante que se llama juventud, un trayecto cíclico, así como **Los tiburones**, cuya secuencia final es una suerte de reinención oblicua de la insolencia impresa en esa primera persecución.

Un cuerpo propio

POR ÁNGEL PÉREZ

Los tiburones

Dirige: Lucía Garibaldi

Uruguay, 2019

Con su ópera prima, ***Los tiburones*** (2019), la realizadora uruguaya Lucía Garibaldi alimenta el corte introducido por la mirada femenina en el mapa cinematográfico contemporáneo en Latinoamérica. Su película se suma a una serie de obras que apuestan por visibilizar el imaginario de las mujeres y socializar sus valores, romper con cualquier esencialismo respecto a sus identidades y cuestionar los conflictos experimentados por su representación; tanto desde lo específico formal —al burlar las pautas sistematizadas por la testosterona—, como desde lo estrictamente discursivo —al observar una experiencia racional y emocional privativa de las hembras.

Desde una narrativa minimalista que rehúye de los grandes accidentes dramáticos y apuesta por una baja narrativa, enfocada en registrar el nervio de las emociones y la sensibilidad en los personajes antes que las acciones físicas, ***Los tiburones*** observa el devenir de una adolescente que, además de atravesar por un periodo etario complejo, se encuentra descolocada en el lugar donde

vive. Con 14 años, Rosina reside en un pobre pueblo de pescadores donde el estado financiero y el aislamiento condicionan particulares modos de comportamiento. Ella está lejos de ser una chica típica de su edad, pues ni física ni mentalmente participa del modelo de feminidad que los otros esperan.

En medio de la noticia de que la costa ha sido invadida por tiburones —hecho que crea un estado de tensión entre los pobladores, puesto que puede frustrar el lugar como destino turístico—, el argumento, con un gradual y certero desarrollo del conflicto, relata los esfuerzos de esta joven por conquistar la atención de Joselo, un compañero de trabajo que despierta en ella un deseo de posesión. Así vamos descubriendo la personalidad de una mujer que no teme exponer su diferencia. La carta de triunfo de ***Los tiburones*** está justo en el diseño de su protagonista. Es notable cómo la escritura dramática legitima su identidad, recortada sobre unas circunstancias nada favorables. Rosina toma posesión de su cuerpo al tiempo que desafía con su rebeldía y recio carácter

«**Los tiburones** se suma a una serie de obras que apuestan por visibilizar el imaginario de las mujeres y socializar sus valores, romper con cualquier esencialismo respecto a sus identidades y cuestionar los conflictos experimentados por su representación».

los atributos y determinaciones dictados por el patrón falocéntrico. A lo anterior se suma el convincente desempeño de Romina Betancour, quien interpreta su rol con plenitud de matices, desde una contención gestual y una expresividad en la mirada muy orgánicos, que dotan a su personaje de una contundente profundidad emocional.

Filmada desde un naturalismo visual que, en algunos momentos, subraya por medio de imágenes escatológicas que persiguen un distanciamiento capaz de acentuar la lateralidad de los sujetos y del sitio donde se emplazan los hechos, **Los tiburones** opera con la intención de contravenir esa superficie cultural que impone sentidos sobre las féminas. Desde una sintaxis despojada de toda retórica y una puesta en escena y un montaje desprovistos de artificios y prefabricaciones estéticas, este filme explora con agudeza ese cruce entre cuerpo y subjetividad en una adolescente que comienza a descubrir su sexualidad.

Cuando la película arranca tenemos a Rosina huyendo de cámara y a su padre persiguiéndola. Luego, acaba con un primer plano frontal de Rosina mientras avanza, convencida y orgullo de sí. Esa imagen resume su posición y la del filme todo, dispuesto a burlar las imposiciones y barreras de una sociedad patriarcal. 🍷

ARMANDO QUESADA WEBB (Costa Rica) es periodista con experiencia en medios de comunicación como *Semanario Universidad* y *La República*, interesado particularmente en las áreas de sociedad y cultura. Crítico de cine colaborador del sitio web *Krinógrafo: Cine y crítica*. Contacto: armandoqw1@gmail.com

ASTRID GARCÍA OSEGUERA (México) es asistente editorial en la Cineteca Nacional. Ha colaborado para *Algarabía*, *Icónica* y *Correspondencias. Cine y pensamiento*. Obtuvo mención honorífica en el concurso de crítica cinematográfica Alfonso Reyes “Fósforo” en la 7ª edición de FICUNAM y fue seleccionada como Talent Press por el FICG y la FIPRESCI. Contacto: astridg.oseguera@gmail.com

DENISE ROLDÁN (México) es locutora, guionista y crítica de cine. Colabora en el sitio de internet *Zoom f.7* y el canal de YouTube *Cine para todos*. Conduce el programa web *Enfoque crítico* donde se realizan diálogos en torno a la producción cinematográfica. Forma parte de Colectivo Cine Social. Contacto: old.shoe15@gmail.com

ÁNGEL PÉREZ (Cuba) es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Oriente. Pertenece a la Asociación Hermanos Saíz y la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. Actualmente es crítico literario y de medios audiovisuales. Ha colaborado en publicaciones periódicas como *Temas*, *Cine Cubano*, *La gaceta de Cuba*, *La Siempreviva*, *El mar y la montaña*, *La Noria*, *Hypermedia magazine*, e *Ips Cuba*. Publicó en el 2019 en coautoría el libro *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Ceros* (Ed. Casa Vacía). Contacto: angperez91@gmail.com



Entre lo espeluznante y lo acogedor. Reseña de la exposición *En casa con mis monstruos,* de Guillermo del Toro

HAMMURABI HERNÁNDEZ

alhamra85@yahoo.com.mx

[https://doi.org/10.32870/
elajoquepiensa.v0i19.334](https://doi.org/10.32870/elajoquepiensa.v0i19.334)

En casa con mis monstruos es una exposición compuesta por cerca de 900 piezas que sumergen al visitante en el imaginario de Guillermo del Toro. La exhibición, que cuenta con curaduría de Eugenio Caballero, se celebra en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, y se espera esté abierta al público hasta el 31 de octubre. Es un recorrido que sorprende y abruma al visitante por su extensión, su carácter multimedial, los detalles con que el recinto está decorado, la atmósfera sonora de las salas y, sobre todo, lo expresivo y familiar que resultan muchas de las piezas. El tiempo que dura el recorrido (unas dos horas y media aproximadamente), la abundancia y diversidad de material, así como la cantidad de visitantes que ingresan simultáneamente resultan limitantes para abordar y apreciar con detalle cada una de las obras, todas de igual importancia, por lo que es de esperar que cada persona forme un itinerario distinto y único.

Desde su título, *En casa con mis monstruos* es una invitación en dos sentidos. Por una parte, la exhibición intenta emular esa sensación entre acogedora y espeluznante que emite el hogar de la colección, un gabinete de curiosidades situado en la ciudad de Los Ángeles que Del Toro denominó “Bleak House”, en homenaje al escritor inglés Charles Dickens, y que a días previos de la inauguración corría el riesgo de desaparecer a causa de los intensos



Busto de Santi
El espinazo del diablo (2001).

incendios ocurridos en California. La exposición que acontece en Guadalajara no solo salvaguarda una amplia y minuciosa colección de obras de arte sino que funciona como un espacio íntimo y personal, en donde monstruos y demás criaturas dan la bienvenida al visitante con el fin de interpelar una imaginación tan peculiar como la de Guillermo del Toro.

Por otro lado, el título de la exhibición es también un mensaje sobre el regreso al hogar. Oriundo de Guadalajara, Del Toro escogió su ciudad de origen para presentar su colección en México, y la ciudad ha respondido con generosa reciprocidad. Desde largas filas de aficionados y artistas que buscaron obsequiar al realizador alguna pequeña obra de arte de su autoría, a exposiciones alternativas y *amateur* alrededor de su filmografía, hasta iniciativas como nombrar a una de las principales avenidas con su nombre, en la ciudad de Guadalajara se ha despertado una manía alrededor de la figura del director que la exhibición ha impulsado con creces. Quizá una de las piezas más socorridas sea una escultura con la imagen del propio realizador en el *lobby* de la exposición y que permite a cada visitante tener un encuentro personal con el afamado director. Como recitan los personajes de *Freaks* (Tod Brown, 1932), que pueden verse en una de las salas de la exhibición, Guillermo del Toro es “uno de nosotros”.

Desde que el director exclamara “porque soy mexicano” ante la pregunta de por qué en sus películas se entremezcla la oscuridad y la esperanza, existe una reivindicación de su filmografía en relación a sus orígenes. La fascinación por los vampiros, los fantasmas o los hombres anfibio resultan la contraparte de la verdadera monstruosidad: la del ser humano, la que instala regímenes autoritarios que atentan contra la libertad y la imperfección. Los monstruos a los que da forma reclaman, ante todo, las inclemencias de la guerra, los dolores guardados, la discriminación o la infancia perdida. Son criaturas que son inconcebibles sin su contexto, tan variado a la vez que universal.

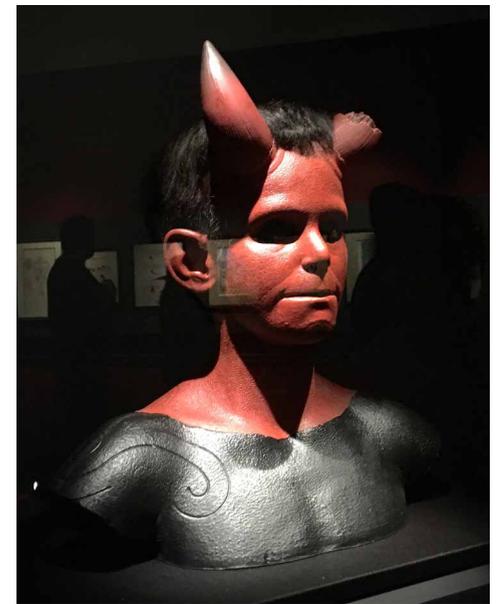
Quizá por ello, a la colección personal del director se suma un amplio corpus proveniente de colecciones particulares, bibliotecas, museos y fundaciones mexicanas que buscan dialogar y contextualizar el imaginario cinematográfico de Del Toro con movimientos artísticos y científicos de nuestro país. A lo largo de la exposición

se asoman grabados, pinturas e ilustraciones de expositores del modernismo como Ernesto García Cabral, Julio Ruelas, José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada, Manuel Manilla, Santiago Hernández, Julio Prieto o Abel Quezada, por mencionar solo algunos. Entre sus obras aparece un variopinto catálogo de fantasmas, demonios o faunos, en su mayoría trabajos que aparecieron en revistas y publicaciones de la época.

Hacia la mitad del recorrido, el visitante se encuentra con un puesto vacío de periódicos y revistas con la marca de *El Occidental*, uno de los periódicos de mayor longevidad en Guadalajara. Los guías mencionan que el puesto se encontraba en la colonia Americana, a unas cuadas de la casa donde vivió Del Toro de niño, y que es el mismo que atendía para comprar sus historietas. La pieza es un despropósito, o un alargamiento al discurso biográfico que inevitablemente aparece a lo largo de la exposición, pero remite a la importancia que los impresos tuvieron para muchos artistas, entre ellos Del Toro, y la lectura insaciable y la curiosidad infinita como cualidades indispensables para concebir un universo cinematográfico.

En esa línea, se pueden encontrar mesas con primeras ediciones de libros de Juan Rulfo o Mariano Azuela, con la intención de establecer el contexto jalisciense del director. Por lo extraordinario de sus ilustraciones y por esa inusual combinación entre lo científicista y lo irreal, se exhiben además ediciones facsímiles de libros antiguos como *Bestiario de Don Juan de Austria*, atribuido a Martín Villaverde, y *Monstruos desde todas partes del mundo antiguo y del moderno*, de Giovanni Battista de Cavalieri, así como revistas literarias como *El Mosaico mexicano, o colección de amenidades curiosas e instructivas*, o *El mundo ilustrado*, publicación de influencia francesa que sus portadas estaban engalanadas con ilustraciones en el estilo art nouveau.

Entre otras curiosidades, más de corte popular, uno se puede encontrar un cúmulo de la revista *Duda*, publicación celebrada por sus historias sensacionalistas de misterio, ciencia ficción y parapsicología, la historieta *Profesor Planeta*, de corte de divulgación científica, y las fotonovelas de *Santo. El enmascarado de plata*, editadas por José G. Cruz, y responsables de popularizar al luchador mexicano, en donde El Santo, encomendándose a la Virgen de Guadalupe, luchaba contra monstruos y otras criaturas fantásticas. Acompañan a las historietas una colección de máscaras de luchadores



Busto de protagonista de *Hellboy* (2004).

mexicanos (entre ellas las de Octagón, Mil Máscaras, El Rayo de Jalisco, Blue Demon, Máscara Sagrada, y varias más), que en el contexto de esta exposición destacan por las formas abstractas con que representan espíritus y demonios.

Al igual que las mencionadas revistas, otras áreas de la exposición atrapan por su mezcla entre lo racional y lo fantástico, y por su ímpetu por clasificar y describir detalladamente la anormalidad. En ese ámbito, la sala de “Frankenstein”, además de incluir esculturas y muñecos del monstruo inventado por Mary Shelley y llevado al cine por James Whale con maquillaje de Jack Pierce, emula un laboratorio de fragmentos de cuerpos enfermos que a la vista son tanto repulsivos como fascinantes. Destacan además una serie de ilustraciones de Bernie Wrightson para una edición especial de la novela de Frankenstein, así como varios diagramas de insectos,



Esculturas sobre
La novia de Frankenstein (1935),
dirigida por James Whale con
maquillaje de Jack Pierce.

mandrágoras y plantas, y estuches de aparatos e instrumentos médicos perfectamente organizados. La alquimia, los artilugios mágicos y el estudio del cuerpo vampírico aparecen en varios objetos relacionados con **La invención de Cronos** (1992), como el reloj de oro que sostiene el personaje de Federico Luppi, o bocetos que explican el mecanismo de su funcionamiento.

El interés por el misticismo también se asoma en la sala “Victoriana”, que recibe al visitante con una muestra de las vestimentas de la película **La cumbre escarlata** (*Crimson Peak*, 2015), diseñados por Kate Hawley; por varias esculturas en resina y diseños conceptuales de los fantasmas que aparecen en la película y que resaltan por su rojiza textura; así como un modelo a escala del vehículo de **La máquina del tiempo** (*The Time Machine*, 1960) película dirigida por George Pal. En la misma sala, encontramos varias ilustraciones de Alan Moore y Eddie Campbell para el cómic *Desde el infierno* (*From Hell*), situada en la Londres victoriana, acerca del asesino múltiple Jack el Destripador, y un pequeño altar a Charles Dickens a quien se le recuerda en gran medida por, como se mencionó anteriormente, dar nombre original a esta colección.

La literatura gótica tiene su máximo representante en la figura del escritor norteamericano Edgar Allan Poe, cuya presencia se encuentra en el centro del llamado “Cuarto de lluvia”. La sala consiste en un cuarto detalladamente adornado, con un ventanal en medio de la habitación desde el que se contempla una fuerte pero apacible tormenta que se emula mediante luces y sonidos. La premisa es que Del Toro solicitó este cuarto en el recinto de Los Ángeles puesto que en aquella ciudad rara vez hay precipitaciones tan intensas como ocurren en Guadalajara, y anhelaba una atmósfera que le recordara ese sentimiento de “estar en casa”. Es un bello detalle, pero hace pensar en lo predominante que es el agua en las películas del realizador, y en cómo lo onírico parece empapar a los personajes de formas incontenibles. Entre las ilustraciones que adornan el cuarto se encuentran un cartel preliminar de **La forma del agua** (*The Shape of Water*, 2017), filme en donde el amor y el erotismo son de una enorme efervescencia, y el arte conceptual que Paul Julian diseñó para **La cumbre escarlata**, de una mansión completamente desprotegida por la humedad y que refleja el paisaje interior de los personajes. Del mismo ilustrador,

quien fuera animador y actor de voz para la Warner Bros., también se pueden contemplar los bocetos que realizó para **El corazón delator** (*The Tell-Tale Heart*, 1953), cortometraje de animación dirigido por Ted Parmelee, basado en un cuento de Edgar Allan Poe, y una de las primeras películas en recibir clasificación para adultos por el horror psicológico que refleja el protagonista.

El trabajo de ilustradores y diseñadores para el cine de animación prepondera en la exposición. En el cuarto “Infancia” se muestra una valiosa colección de arte conceptual para películas de Disney, en su mayoría del periodo de los 40 y 50, entre los que se incluyen trabajos de Kay Nielsen y Bill Tytla para **Fantasia** (*Fantasia*, 1940), Eyvind Earle para **La bella durmiente** (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), o Gustav Tenggren para **Pinocho** (*Pinocchio*, 1940). Estas últimas despiertan amplia expectativa por la noticia de que Guillermo del Toro está preparando una nueva versión en *stop motion* del relato de Carlo Collodi. La sala es también recinto para varias obras sobre **El laberinto del fauno** (2006), como un boceto inicial del árbol al que ingresa Ofelia para recuperar una llave mágica, o una escultura del propio fauno, acomodado de forma que sus sombras se proyecten de forma tenebrosa por las paredes. Aunque no en la misma sala, uno se puede encontrar con cuatro ilustraciones que Stephen Gammell realizó para el libro *Historias de miedo para contar en la oscuridad*, antología de cuentos de Alvin Schwartz cuya adaptación cinematográfica está producida por Guillermo del Toro, con dirección de André Øvredal. Son obras que además de estar relacionadas a los cuentos de hadas y al folclor, son recordatorio que muchos de estos relatos tienen el horror como su origen, y cómo los niños enfrentan en sus mundos de fantasía de dificultades tan brutales como las de la realidad misma.

Los prospectos por un cine de animación producido en Guadalajara cada vez son más cercanos por el apoyo que el realizador ha otorgado a animadores y realizadores jaliscienses, por la próxima fundación del Centro de Animación, y la entrega de la beca Jenkins-Del Toro, de quien ya se cuentan tres ganadores. La camada de directores de *stop motion* también participan en la exposición. Así, los protagonistas de **Sin sostén** (René Castillo, 1998), **Jacinta** (Karla Castañeda, 2008), **Lluvia en los ojos** (Rita Basulto, 2012), **Zimbo** (Juan José Medina y Rita Basulto, 2015), **Los aeronautas** (León Fernández, 2016), **Cerulia** (Sofía Carrillo, 2017) y

Viva el rey (Luis Téllez, 2017) conviven con el titán de bronce y el ejército de esqueletos que el animador Ray Harryhausen empleó para **Jasón y los Argonautas** (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963) en una novedosa combinación de *live-action* con *stop motion*.

Los cómics y las historietas también atraviesan toda la exposición. Sorprenden las ilustraciones de artistas como Wayne Barlowe, Sean Andrews, Robert Crumb, Tim Bradstreet, Jim Woodring, Gahan Wilson, Olivier Villoingt, Syd Mead, Basil Gogos o Madeline von Foerster.

En casa con mis monstruos refleja el ímpetu de un sagaz coleccionista, y de la amigable colaboración que ha mantenido con muchos de los artistas expuestos. En ese sentido, una pieza sobresale entre todas. Un retrato en blanco y negro de Hellboy, el antihéroe creado por Mike Mignola, con entusiasta dedicatoria del autor a Guillermo del Toro. “My boy is in good hands”. Un regalo, pero también un mensaje de confort y confianza. Un indicio de que todos los monstruos han llegado a casa. 🧛‍♂️



Marionetas diseñadas para
Viva el rey (Luis Téllez, 2017),
Jacinta (Karla Castañeda, 2008),
Los aeronautas (León Fernández, 2016),
y *Cerulia* (2017).

Arte conceptual y utilería de *El laberinto del fauno* (2006).





Vestuario diseñado por Kate Hawley y escultura en resina para *La cumbre escarlata* (*Crimson Peak*, 2015).





Escultura de El ángel de la muerte y Abe Sapien, y utilería para **Hellboy II: El ejército dorado** (*Hellboy II: The Golden Army*, 2008), y retrato de Hellboy por Mike Mignola.





Arte conceptual y utilería para
La invención de Cronos (1992).



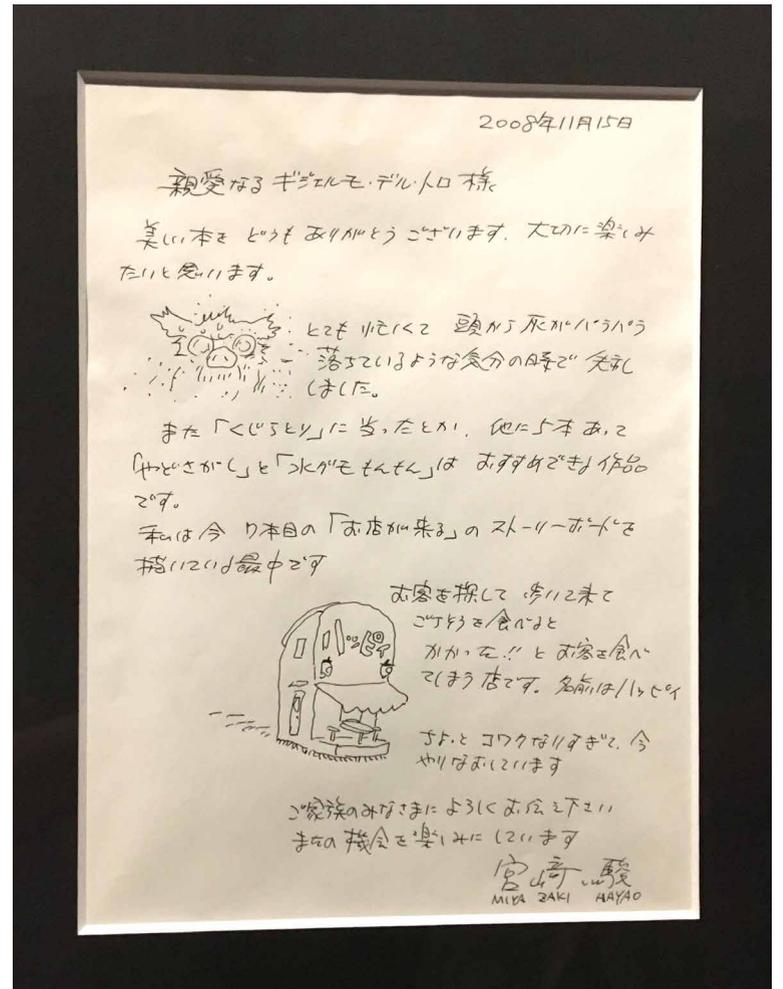
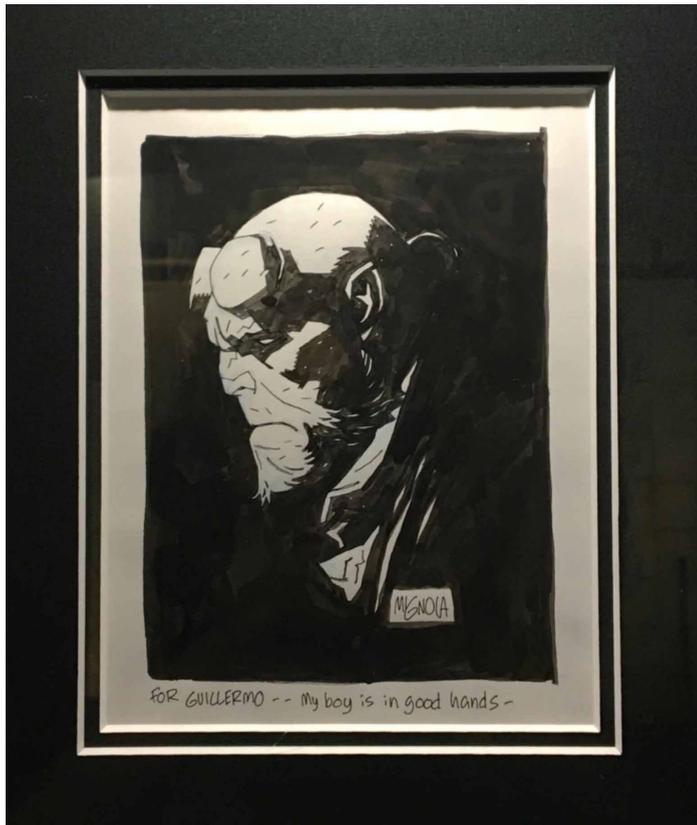
Esculturas del hombre anfibio de *La forma del agua* (*The Shape of Water*, 2017) y del Hombre pálido de *El laberinto del fauno* (2006).



Esculturas de H.P. Lovecraft y Edgar Allan Poe,
y busto de Charles Dickens.



Retrato de Hellboy por Mike Mignola con dedicatoria a Guillermo del Toro / Boceto de *Tarzán* (Kevin Lima y Chris Buck, 1999) de Glen Keane para Guillermo del Toro / Carta de Hayao Miyazaki dirigida a Guillermo del Toro.



HAMMURABI HERNÁNDEZ (México) es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Miembro de la Red de Investigadores de Cine y editor de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*. Crítico de cine de los periódicos *Mural* y *Reforma*. En el 2017 fue seleccionado para participar en el Talent Press del FIGG.

Reseña de Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina, de Isaac León Frías

ÁNGEL MIQUEL

miquel@uaem.mx

*Universidad Autónoma del
Estado de Morelos, México*

[https://doi.org/10.32870/
elojoquepiensa.v0i19.317](https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i19.317)

Fruto de una acuciosa investigación, en esta obra se ofrecen innumerables datos acerca de las dos cinematografías más destacadas de Latinoamérica en el periodo de aproximadamente treinta años que inicia con la edificación de las dos industrias y llega hasta la generalización del medio televisivo. Para elaborarla, el autor revisó concienzudamente las fuentes acerca de los cines de los dos países, desde los textos clásicos de Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Carlos Monsiváis, Claudio España y Domingo Di Núbila, hasta las publicaciones de los años más recientes hechas por investigadores jóvenes. En la exhaustiva bibliografía final se enlistan alrededor de 300 títulos, que comprenden obras generales o enfocadas en periodos concretos, así como monografías acerca de directores, actores, películas, géneros, etcétera.

Un primer mérito del ensayista peruano León Frías es, entonces, haber hecho un compendio de la información sobre su tema y presentarla de manera coherente, ordenándola de forma cronológica en los seis capítulos y las casi 600 páginas del libro. Esto, por sí solo, ya constituiría una apreciable aportación al conocimiento, pues hasta ahora no existía una obra que mostrara el desarrollo de las dos industrias hecha por un autor único y orientada por los mismos propósito y enfoque; aunque debe apuntarse que hay al menos un volumen colectivo previo que aborda el mismo periodo y buena parte de los mismos temas, tratados desde otras perspectivas, y con el que naturalmente el autor dialoga a lo largo de su libro: *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, editado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Quarterolo.

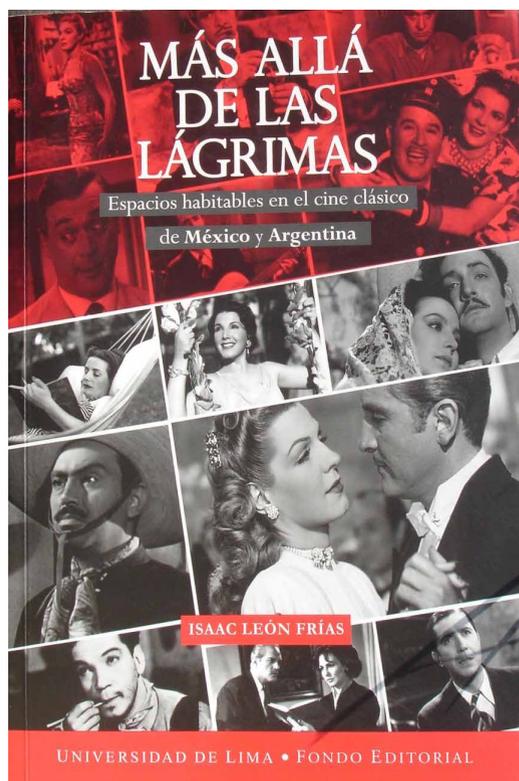
Pero *Más allá de las lágrimas* tiene el agregado de la pasión que León Frías muestra por los cines de los que escribe, lo que presta a su texto una vehemencia estilística particular. Además de espléndidamente investigado, este libro se siente por eso vivido, es decir, filtrado por el contacto afectivo con su materia de estudio. No se trata de una simple aportación académica que sintetiza y hace más amplio el conocimiento del campo que aborda: es, también y sobre todo, el ajuste de cuentas personal de un cinéfilo respecto a los géneros, las películas y las estrellas de dos de las cinematografías que lo apasionan.

Los tres primeros capítulos dan cuenta de la constitución de las industrias de México y Argentina, partiendo de sus inicios y hasta los tiempos de consolidación industrial de los años 40. En el trazado de esta trayectoria, el autor se enfoca en las propuestas que resultaron exitosas, en cada caso, de los tres pilares económicos del cine: géneros populares, sistema de estudios y sistema de estrellas. Particular atención se presta a los recorridos de algunos cineastas y en este punto una interesante aportación es la de los cuadros clasificatorios en los que se enumeran las realizaciones hechas por los directores en distintos géneros o subgéneros. Este procedimiento, seguido para las carreras de Manuel Romero, Luis César Amadori, Juan Orol, Juan Bustillo Oro y

Hugo del Carril, permite advertir la alta proporción en la que estas destacadísimas figuras de los cines de este periodo se ubicaron en los principales planteamientos comerciales de las respectivas industrias, ayudando de hecho a su consolidación; lo que lleva a pensar que, de manera parecida a como ocurrió en Hollywood con John Ford o Alfred Hitchcock, esos y otros cineastas (y aquí salta de inmediato el nombre de Luis Buñuel) pudieron explotar creativamente y a su favor las condiciones impuestas por las productoras, interesadas sobre todo en el éxito económico de las cintas.

Al abordar a directores, estrellas, géneros y películas emblemáticas, León Frías traza así una radiografía de cómo se llevó a cabo la construcción industrial que, en apenas 20 años, permitió a los dos países postular atractivas identidades cinematográficas, hasta cierto punto complementarias como polos simbólicos de la vida latinoamericana: el campo, en el caso de México; la gran ciudad, en el de Argentina. La manifestación de costumbres, episodios históricos y asuntos sociales era revestida, en cada caso, con ropajes folklóricos y pegajosas canciones que permitían a las cintas elevarse desde sus mercados locales para ser apreciadas en otros sitios. Los productos se hicieron más numerosos, adquirieron cada año más calidad y, hacia mediados de la década de los 40, ya estaban puestas las principales fichas sobre el tablero. En el lado de México, comedias rancheras y melodramas; canciones campiranas y boleros de arrabal; los estudios; María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Cantinflas, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, *El Indio* Fernández, Gabriel Figueroa. En el de Argentina: comedias urbanas y melodramas; el tango; los estudios; Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Pepe Arias, Niní Marshall, Tita Merello, Leopoldo Torres Ríos, Manuel Romero, Mario Soffici, Luis César Amadori, Carlos Schlieper.

Con estos y otros considerables recursos, las dos industrias compitieron por el mercado hispanoamericano. Al respecto, dice León Frías: “no creo que sea pertinente hablar de un ‘imperialismo cultural’ mexicano y argentino en esos tiempos” (p. 16). Creo, sin embargo, que podría sostenerse la posición algo más moderada de que la circulación internacional de las películas de los dos principales países productores inhibió hasta cierto punto la creación y la distribución de obras locales en sitios que no habían tenido la ventaja de hacer su propia “acumulación originaria” en los años 30. Como sea, a esta lucha por los mercados convenía la incorporación de otros rasgos del paisaje, las costumbres y las tradiciones latinoamericanas, lo que se hizo posible, por ejemplo, a través de la recreación de episodios de las vidas de Simón Bolívar y José Martí, o de adaptaciones de novelas de escritores como Rómulo Gallegos, pero también al incorporarse a la textura visual y auditiva de las películas semblantes y acentos caribeños, y centro y sudamericanos. En este sentido, vale la pena recordar



El gaucho Mujica (o ***La justicia de Pancho Villa***), cinta dirigida en México en 1939 por Guzmán Aguila y Guillermo Calles, en la que un aguerrido jinete interpretado por el argentino Vicente Padula iba a caballo desde las pampas hasta el desierto de Chihuahua, lo que daba pie a que se mostraran numerosos números folklóricos de los sitios de Latinoamérica por donde pasaba.

Dada la naturaleza multinacional del conjunto de protagonistas de las dos industrias consideradas, León Frías tiene de hecho que rebasar la recreación de los respectivos ámbitos de estas para incursionar en los de otros cines, fundamentalmente el norteamericano y el español; de esta forma explica, por ejemplo, cómo llegaron a México Norman Foster, Luis Buñuel, Carmen Sevilla y Sarita Montiel, o a Argentina Antonio Momplet y Benito Perojo. También sirven esas incursiones para explicar cómo las otras industrias sirvieron eventualmente como virtuales escuelas en periodos como el de la producción hollywoodense en castellano, o como agradecibles espacios laborales para directores e intérpretes que, por los motivos que fueran, no podían continuar con sus carreras ni en los estudios de la Ciudad de México, ni en los de Buenos Aires.

Hasta fines de 1941, los cines de México y Argentina compitieron entre sí. Pero entonces los Estados Unidos ingresaron a la Segunda Guerra, lanzaron una campaña política y cultural panamericanista y todo cambió. En el cuarto capítulo del libro, que se titula “Destinos cruzados: intercambios y confluencias”, León Frías describe los pormenores de esta transformación que se manifestaron, entre otras cosas, en un acercamiento entre productores, directores y artistas. En este capítulo, que representa el núcleo de la investigación, se muestran los resultados que configuraron las fuerzas tendidas del sur al norte y del norte al sur, aunque como hace notar el autor y se ha mencionado arriba, estuvieron también involucrados en este proceso individuos de distintas procedencias que aportaron al conjunto acentos y matices folklóricos, a veces de considerable trascendencia. En cualquier caso, dos poderosas industrias que hasta poco antes competían, de pronto se vieron en la posibilidad e incluso en la necesidad de colaborar entre sí. Los resultados no fueron muy abundantes, considerando el volumen de las respectivas producciones previas, pero sí tuvieron puntos destacados y larga trascendencia. Canciones y melodramas fueron quizá su zona de contacto más generosa y en esa zona reinó en México la argentina Libertad Lamarque. Escribe el autor que esta actriz es

...el más sólido puente entre los cines de Argentina y México. Ella logra potenciar el melodrama a un extremo al que antes no se había llegado (...) Los melodramas que protagoniza articulan las modulaciones del relato pasional equilibrando los componentes disociadores (la enfermedad, el vicio, la locura, el crimen) con su contraparte, la integridad en lo más profundo, la generosidad y el desprendimiento El género (combina) (...) además fuentes musicales de uno y otro lado (p. 377).

No tuvo la misma relevancia el embajador mexicano en la industria del sur, Arturo de Córdova. Y sin embargo el autor considera que bien puede considerarse la contraparte masculina de Lamarque, sobre todo como símbolo de la relación entre las dos cinematografías. “Lo que queremos expresar –dice– es que el vínculo protagónico, muy taquillero, entre Lamarque y De Córdova está inmerso (...) en una onda de lazos binacionales que no se encuentra en ningún otro de los intérpretes y, si abarcamos un poco más, tampoco de los realizadores de los dos países” (p. 409). Podríamos quizá extender la reflexión para decir que estos intérpretes tal vez fueron percibidos de algún modo como exiliados modélicos, en un periodo en que la búsqueda de un sitio más seguro para vivir y trabajar que los propios países se manifestó con particular intensidad por la guerra civil española, la segunda guerra mundial y ciertas situaciones políticas americanas.

El autor postula que algunas películas funcionaron como “puentes” entre las dos cinematografías, por su carácter binacional, como el melodrama social *Dios se lo pague* (1947) de Luis César Amadori, con Arturo de Córdova y Zully Moreno; como *Ansiedad* (1953) y *Escuela de música* (1955), dirigidas por Miguel Zacarías, en las que aparecieron como protagonistas Libertad Lamarque y Pedro Infante, o como *Historia de una mala mujer* (1947) y *La corona negra* (1951), en las que Luis Saslavsky dirigió, respectivamente, a Dolores del Río y María Félix. En este punto yo añadiría otras cintas de producción argentina: *De Méjico llegó el amor* (Richard Harlan, 1940) y *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1942), en las que Tito Guízar y José Mojica interpretaban, respectivamente, a mexicanos que viajaban al sur del continente y se relacionaban afectivamente con chicas argentinas, así como *La amada inmóvil* (Luis Bayón Herrera, 1945), que recreaba episodios de la vida del poeta nayarita Amado Nervo.

Además de las afinidades, también se establecen en este libro diferencias entre los dos conjuntos de profesionales, como “la dotación femenina en el cine mexicano de los años cincuenta (...), uno de los argumentos más poderosos del atractivo que (...) siguió teniendo esa cinematografía en el contexto de la región” (p. 317); o, en otro sentido, como la adaptabilidad laboral de realizadores provenientes del sur (Hugo Fregonese, Tulio Demicheli, Luis César Amadori, León Klimovsky, Luis Saslavsky) quienes pudieron ubicarse en las industrias norteamericana, mexicana y española, “cosa que no hizo ningún mexicano en el periodo clásico, a no ser de manera esporádica” (p. 429) –probablemente, añadimos, porque no lo necesitaron, es decir, porque su propia industria les procuró condiciones laborales atractivas y suficientes.

Los capítulos quinto y sexto ofrecen de nuevo las trayectorias de las dos cinematografías, describiendo los procesos, ocurridos en los años 50 y principios de los 60, que condujeron al agotamiento del modelo de las llamadas “épocas de oro”. Se abordan en ellos, sobre todo, las estrategias seguidas en México y Argentina para enfrentar el considerable reto impuesto por el surgimiento y el desarrollo de la industria de la televisión. Películas eróticas, de terror, de lucha libre y wésterns se dan cita en este par de capítulos para mostrar los intentos que marcaron el fin de un largo ciclo contra el que se elevaría pronto el movimiento de los nuevos cines, de la mano de las transformaciones culturales impulsadas en la región por la triunfante revolución cubana.

En distintos momentos de esta obra, el autor llama la atención sobre personalidades que resultan trascendentes para la historia contada. Naturalmente está todo lo que se necesita saber acerca de las estrellas y los directores de primer orden que participaron en las dos cinematografías; pero también hay anotaciones relativas a figuras secundarias que, vistas desde otras perspectivas, no han suscitado mayor atención. Por ejemplo, León Frías apunta que habría que estudiar “con cierto detenimiento” la aportación realizada por el argumentista Edmundo Báez a los melodramas mexicanos y en particular a los que escribió para cintas con Libertad Lamarque (p. 372); también afirma que el director Antonio Momplet, quien inició y terminó su carrera en España, pasando por Argentina y México, requiere de una “merecida revisión”, al ser uno de los cineastas “que oficiaron de responsables de la puesta en imágenes de tantas películas en los países del norte y del sur” (p. 389). Entre los vasos comunicantes que atraviesan *Más allá de las lágrimas*, uno de los más disfrutables es la atención que prodiga el autor a la información sobre la música de las películas. Y no solo a los tangos interpretados por Carlos Gardel, Libertad Lamarque, Tita Merello y Hugo del Carril, los boleros de Agustín Lara y las canciones rancheras de Tito Guízar, Jorge Negrete y Pedro Infante, sino también a lo que llama el “mestizaje musical latinoamericano”, incorporado a las películas con los bongoceros y las bailarinas cubanas, y las cantantes españolas Carmen Sevilla, Lola Flores y Sarita Montiel, entre otros.

Puede concluirse que el propósito de León Frías de ofrecer un panorama histórico completo de las cinematografías de Argentina y México en el periodo que aborda queda más que cumplido. El autor anuncia además un segundo volumen, en el que estudiará “los esquemas genéricos, narrativos y audiovisuales” que permiten hablar de “un modelo común o, al menos, similar” (p. 18) entre las dos industrias, modelo al que podría denominarse, precisamente, el del “cine clásico”. Quedamos a la espera de esta nueva obra, que promete ser tan interesante como la que aquí se reseña. 🍷

Bibliografía

LEÓN Frías, I. (2018). *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Lima, Perú: Universidad de Lima.

LUSNICH, A. L., A. Aisemberg y Cuarterolo, A. (Eds.) (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi y Cineteca Nacional de México.

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 *Tólvana* (Ediciones Sin Nombre y Secretaría de Cultura, 2017).

Desde un tercer espacio. Reseña de *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*, editado por Sonia García López y Ana María López Carmona

MIGUEL ERRAZU

errazu@gmail.com

[https://doi.org/10.32870/
el ojo que piensa.v0i19.329](https://doi.org/10.32870/el ojo que piensa.v0i19.329)

Este texto ha sido realizado en el marco de una estancia de investigación posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (2017-2019), y ha contado con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM.

Dos publicaciones aparecidas a principios de siglo, *Mayo de 68 y sus vidas posteriores* (2002), de Kristin Ross, y *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000), de Ana Longoni y Mariano Mestman, marcaron un punto de inflexión en las revisiones del legado de los largos años 60 desde el campo cultural. Así durante los últimos casi veinte años, un buen número de estudios ha venido examinando los vínculos entre las prácticas visuales y los proyectos políticos (revolucionarios, anticoloniales e internacionalistas) de la época, en abierta confrontación con el relato del 68 impuesto desde el liberalismo y hegemonizado en los años 80¹. Además, la atención crítica a este periodo ganó en intensidad tras el 2007, cuando el último colapso del capitalismo financiero global permitió la emergencia de una reacción política posparlamentaria y no-representacional *desde abajo* —que reformulaba muchas de las demandas de los 60 bajo nuevas coordenadas geopolíticas, sociales y subjetivas—, pero también el contraataque de los poderes hegemónicos bajo la forma de un pacto explícito entre el orden neoliberal y las políticas identitarias nacionales más reaccionarias: rearme fronterizo de las formas del Estado-nación, auge del racismo y la homofobia, reacción antifeminista y, en definitiva, normalización de nuevas formas de fascismo perfectamente sintonizadas con las formas del capital. En este contexto, “los 60” aparecían de nuevo como un lugar desde el que pensar posibles configuraciones sensibles de lo político en tiempos oscuros. Los últimos diez años habrían servido, de este modo, como disparador para un búsqueda de las *supervivencias* —como ya anuncia el subtítulo mismo del libro de Ross— de aquellas prácticas: se trataría de reevaluar su potencial emancipatorio, actualizar sus energías, y trazar vínculos y rupturas con las nuevas formas de hacer y pensar la articulación entre práctica estética y práctica política.

Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015), libro editado por Sonia García López y Ana María López Carmona, investigadoras radicadas en Madrid y Medellín respectivamente, se inscribe en este proyecto crítico para el caso latinoamericano y sus culturas filmicas. Como señalan sus editoras en el estudio preliminar, el volumen arranca allí donde el proyecto estético político de un Nuevo Cine Latinoamericano habría llegado a su fin, abatido no solo por el agotamiento de sus gramáticas y modos de hacer, sino también, y decisivamente, por las reacciones fascistas en los países del Sur de América Latina y el debilitamiento de la hegemonía cultural

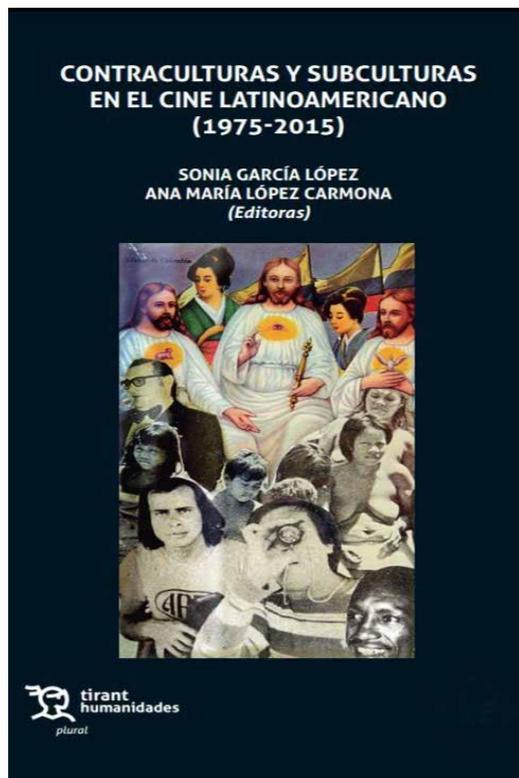
¹Desde Europa, y por ceñirme al cine, destaco el volumen y ciclo de exposiciones *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía et al., 2008), coordinado por Amador Fernández Savater y David Cortés, y *Figures of Dissent. Cinema of Politics / Politics of Cinema* (Gante, Bélgica: MER. Paper Kunsthalle, 2016) de Stoffel Debuysere. En América Latina, por hablar de uno de los más recientes y citado por las editoras de este volumen, destaca el volumen coordinado por Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Madrid, España: Akal, 2016).

de Cuba. Así, los estudios que componen este volumen colectivo abordan prácticas filmicas variadísimas, surgidas desde la mitad de los años 70 hasta la actualidad, desarrolladas en diferentes momentos históricos y desde diferentes marcos nacionales: de México a Chile, pasando por Cuba, Perú, Colombia, Argentina o España.

Pensar la politicidad de las prácticas cinematográficas tras las rupturas del 68 implica un abordaje doble. Por un lado, se trataría de revisar experiencias de supervivencia de la forma militante, esto es, de filiación e identificación de prácticas filmicas más recientes con el legado político de los 60. Por otro lado, habría que dar cuenta de sus problemas, ángulos muertos, fracasos e impugnaciones posteriores, tal y como toman forma en modos de producción y representación que inevitablemente afrontan este legado como un interlocutor legítimo pero lejano. En suma, se trataría de abordar las consecuencias de la transformación de los marcos geopolíticos, sociales y epistémicos para una práctica cultural en pugna con las estructuras hegemónicas de poder. Con este objetivo, García y López proponen trabajar a partir de dos conceptos clave que marcarían el lugar del cine tras las rupturas del 68: las categorías de *contracultura* y *subcultura*, que las autoras toman de Theodore Roszak y Dick Hebdige, respectivamente.

Por otro lado, el libro parte de la crisis de la categoría política de hegemonía, que sirvió para entender el proyecto revolucionario sesentista. Agotada aquella vía, García y López invitan a entender cada capítulo como análisis de expresiones culturales poshegemónicas, concepto que toman del filósofo y politólogo Jon Beasley-Murray para pensar el papel de los afectos, los hábitos y la multitud como categorías centrales de lo político en la actualidad, que habrían venido a desplazar la racionalidad, la dicotomía coerción/consenso, y la categoría de pueblo respectivamente. Además, el emplazamiento de las contraculturas y subculturas de la región en un marco poshegemónico serviría también, desde una perspectiva decolonial, para entender las prácticas filmicas como formas de una *exterioridad epistemológica* —concepto que toman prestado del teórico Walter D. Mignolo— respecto a la construcción del ser y el saber de la modernidad occidental colonial y su actual articulación neoliberal.

La puesta en juego estos conceptos —sub y contraculturas, poshegemonía y exterioridad epistemológica— habla, de este modo, de una apuesta clara de las editoras por situarse en un marco posmarxista, desde el cual lo político se encontraría en prácticas de resistencia que habrían abandonado toda alineación con la idea de una “toma” de poder y con toda idea de un proyecto totalizador. A partir de esta caja de herramientas conceptual, García y López dividirán el libro en cuatro secciones: 1) Conflictos armados y sociales; 2) Feminismos; 3) Cinefilia; y 4) Nuevos paradigmas de visibilidad en la era digital. Cada una de ellas se propone como una zona de tensión



desde la que poner en contacto diversos estratos históricos y geografías donde poner a prueba los mencionados ejes conceptuales.

Así, la primera de las secciones reúne estudios de caso de experiencias cinematográficas que responden, resisten, critican o se plantean como alternativas a los discursos hegemónicos sobre “Conflictos armados y violencia de Estado” en la región: el grupo Chaski en Perú, que opera desde los años 80 como un ejemplo de organización colectiva orientada a las formas de distribución y exhibición comunitaria, examinado por Ágata Cristina Cáceres; el filme *Cuerpos frágiles* (2010), del colombiano Óscar Campo, que Ana María López lee como un artefacto que deconstruye los discursos hegemónicos del poder mediático sobre el proceso de paz en Colombia; y la agrupación militante argentina Mascaró y su película *Seré millones* (Omar Neri, Mónica Simoncini, Fernando Krichmar, 2014), que Mar Binimelis-Adell discute a partir de las tensiones entre la memoria de la guerrilla argentina en los 70, las retóricas de los cines militantes de la época y sus actualizaciones y supervivencias contemporáneas.

La segunda sección, “Feminismos”, repasa dos momentos distanciados para pensar la evolución del feminismo en las formas filmicas latinoamericanas. Así, se plantea en primer lugar un momento inaugural de organización militante con vínculos personales y discursivos de carácter transnacional con el feminismo de la segunda ola, a partir del estudio de Elena Oroz sobre el colectivo Cine-Mujer, que operó en México desde 1975 a 1981. Posteriormente, se presenta el caso más reciente de *Turistas* (Alicia Scherson, Chile, 2009), que Vania Barraza lee como una película que, a pesar de tomar distancia respecto a una acción política explícita y replegarse sobre representaciones de la esfera privada de las clases medias adineradas, permitiría, sin embargo, ampliar el espacio de lo político al discutir el cuerpo de la mujer como lugar de inscripción de y resistencia a las epistemologías patriarcales.

El tercer apartado expone tres casos desde los que pensar la “Cinefilia” en ámbitos y prácticas culturales muy diversos: la crítica de los discursos de la pornomiseria analizada por Sonia García a partir de los casos de *Agarrando pueblo. Los vampiros de la miseria* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, Colombia, 1978) y la cubana *Chapucerías* (Enrique Colina, 1987); las modalidades de neutralización política y normalización social de un cine industrial mexicano LGBT contemporáneo y *mainstream*, analizadas por Paul Julian Smith; y, finalmente, el texto de Andrea Morán sobre la recuperación de salas de cine en Argentina y España, que entiende como ejemplos de prácticas colectivas y horizontales desde donde reivindicar la potencia del cine, como forma social y espacial, para articular una contraesfera pública.

Por último, los dos capítulos finales abordan “Nuevos paradigmas de visibilidad en la era digital”. Así, Paola Lagos da cuenta del legado de las poéticas de grupos

artísticos militantes chilenos de los 80 y 90 en el trabajo del colectivo contemporáneo de videoactivistas MAFI (Mapa Fílmico de un País); y Minerva Campos se centra en las operaciones descentralizadas de distribución abierta y gratuita de cine en la red a partir del proyecto cinemargentino.com, que permite pensar la pervivencia de una preocupación medular del Nuevo Cine Latinoamericano: la generación de redes y entramados de distribución y exhibición de cine latinoamericano como modo de resistencia a la cultura hegemónica.

Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano no pretende, desde luego, ser un volumen exhaustivo, sino presentar casos que ayuden a pensar las culturas filmicas latinoamericanas desde los encuadres y ejes mencionados. Sin embargo, el libro plantea algunas dificultades que, desde mi punto de vista, surgen del cruce entre la propuesta conceptual y metodológica del libro y los casos específicos examinados. Así, la elección estratégica de las categorías de contracultura y subcultura plantea problemas de aplicación derivados de sus propias genealogías, como bien señalan Sonia García y Ana María López en el estudio preliminar. Aunque ambos conceptos pueden entenderse como “formas de expresión crítica respecto a las culturas dominantes” (p. 14), el énfasis en el aspecto urbano, juvenil y estilístico de estos movimientos, así como su origen anglosajón y su desvinculación programática con movimientos políticos organizados y situados, fueron ya desde los mismos años 60 elementos criticados por los sectores culturales más politizados en Latinoamérica, disputas que, por ejemplo, David Oubiña revisa y complica en su capítulo sobre el cine argentino en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*². De este modo, y aunque sea sin duda necesario flexibilizar la dicotomía contracultura/militancia, hablar de contraculturas filmicas —así como de subculturas— podría entenderse como una toma de partido en una disputa quizá inútil, pero que no fue posterior, sino sincrónica a las rupturas del 68, y que resulta difícil de encajar en algunos colectivos audiovisuales abordados en este volumen —así como para afrontar las propuestas de la chilena Alicia Scherson o las producciones industriales mexicanas analizadas por Paul Julian Smith.

En esta línea, y quizá por la dimensión urbana implícita en las categorías de contracultura y subcultura, el volumen apenas presta atención a culturas filmicas construidas desde otros ámbitos que no sean metropolitanos y blancos, con matices para el capítulo sobre el grupo Chaski. En este sentido, hubiera sido interesante poner a prueba las categorías aquí ensayadas con la producción audiovisual centroamericana durante los 80, aún vinculada a un proyecto político revolucionario hegemónico en El Salvador o Nicaragua. Además, la apelación al concepto de exterioridad epistemológica

²David Oubiña, “Argentina: el profano llamado del mundo”. En Mariano Mestman, op.cit. pp. 64-124.

desarrollado por Mignolo hubiera tenido interesantes líneas de aplicación si el volumen hubiera podido incluir casos que dieran cuenta de prácticas construidas desde un pensamiento fronterizo y decolonial: experiencias de video indígena, videoactivismo y corporalidades disidentes/cuir y LGBT, culturas negras, video y cine comunitario en zonas rurales, prácticas audiovisuales en lenguas originarias, ejercicios de antropología visual, etc. En cualquier caso, la apelación a una exterioridad epistemológica y a un marco poshegemónico abre una buena oportunidad para replantearse la persistencia de determinados lugares de enunciación que, como señala Sonia García en su capítulo (p. 115), ya demarcaron las aporías y contradicciones del propio discurso del tercer cine en los años 70.

Pese a estas limitaciones, que pueden entenderse atendiendo al origen del proyecto editorial —un simposio realizado en 2016 en el marco del VIII Congreso Internacional CEISAL, “Tiempos poshegemónicos: sociedad, cultura y política en América Latina”, en la Universidad de Salamanca (España)— este volumen es un buen punto de partida desde el que pensar formas de lo político en un espacio cada vez más sometido a las lógicas de la policía. En este sentido, resulta especialmente interesante la persistencia de las preguntas abiertas durante el ciclo de rupturas del 68, tanto si se piensa en las culturas de producción —del caso de los estudios sobre el colectivo Cine-Mujer, al grupo Mascaró o MAFI— como si se atiende a los procesos de exhibición y creación de circuitos de distribución —de los Microcinemas de grupo Chaski, a las salas autogestionadas argentinas y españolas examinadas por Andrea Morán, o el caso de cinemargentino.com— o a las propias formas filmicas como artefactos críticos de deconstrucción de formas audiovisuales dominantes, como muestra el análisis de *Cuerpos frágiles*, la discusión de Oroz sobre las tensiones entre realismo y contra-cine en dos filmes del colectivo Cine-Mujer, o las gramáticas *camp* de las películas analizadas por Sonia García en Colombia y Cuba.

Por último, *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano* permite reflexionar sobre cómo aproximarnos metodológicamente a las culturas y prácticas filmicas de resistencia en América Latina. Nelly Richard, en su libro *Fracturas de la memoria*, planteaba los peligros de reduplicar la distinción entre centro y periferia en una oposición binaria que otorgaría al centro el privilegio del análisis formal, y dejaría para las periferias el beneficio de una aproximación contextual, para la cual las prácticas artísticas serían fundamentalmente discursos sociales de intervención cultural y política³. En este sentido, me llamó la atención que los únicos textos de *Contraculturas y subculturas* centrados de manera inequívoca en análisis formales, y también los únicos

³Cfr. Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2007, pp. 80-93.

en no atender demasiado a los contextos sociales y a las estrategias de organización y producción, fueran los dedicados a producciones narrativas más o menos *mainstream*, o a críticas de esas narrativas. Sin embargo, los necesarios ejercicios de centramiento de las resistencias y provincialización del centro implican, desde mi punto de vista, ensayar nuevos lenguajes y nuevas miradas para hablar de formas artísticas que *resisten* (porque muchas sucumben) los acercamientos formalistas, pero cuyas materialidades y dinámicas relacionales también *resisten* (porque muchas veces exceden) los acercamientos contextuales. Richard proponía así fundar un “tercer espacio” desde el cual preservar tanto la especificidad crítica de lo estético como la politicidad de las modalidades de intervención cultural y social. Si formalismo y dimensión social tienden a constituirse en un régimen de oposición, entonces el presente volumen es una buena ocasión para pensar las consecuencias, para los estudios cinematográficos, de este tercer espacio, del cine como forma social. 🍷

Bibliografía

- DEBUYSERE, S. (2016). *Figures of Dissent. Cinema of Politics/Politics of Cinema*. Gante, Bélgica: MER Paper Kunsthalle.
- FERNANDEZ Savater, A. y Cortés, D. (Coords.). (2008). *Con y contra el cine. En tono a Mayo del 68*. Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía.
- GARCÍA LÓPEZ, S. y LÓPEZ Carmona, A. M. (Coords.). (2019). *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*. Valencia, España: Tirant.
- LONGONI, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- MESTMAN, M. (Coord.). (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid, España: Akal.
- RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- ROSS, K. (2008). *Mayo de 68 y sus vidas posteriores. Ensayo sobre la despolitización de la memoria*. Madrid, España: Acuarela.

MIGUEL ERRAZU (España) es Licenciado en Bellas Artes y Doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido investigador posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (2017-2019). Su trabajo explora la emergencia del tercer cine en el México de los años 70, su incidencia sobre la práctica artística de la época y sus posibles legados en los cines experimentales contemporáneos. Sus artículos más recientes han sido publicados en *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, *Fotocinema* y *Campo de relámpagos*.