

*Revista
de Cine
Iberoamericano*

Nº 25

julio-diciembre 2022

ISSN 2007 4999



9

772007

499002

EL OJO QUE PIENSA



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 13, Número 25, Julio-Diciembre 2022, 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

ASISTENTES EDITORIALES

Erick Gallo
Alejandra Sañudo

COMITÉ EDITORIAL

Fabiola Alcalá Anguiano
Álvaro A. Fernández
Patricia Torres San Martín
Diego Zavala Scherer

CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO EDITORIAL Y MAQUETACIÓN

Hammurabi Hernández
Carlos Armenta
Marco A. Islas Arévalo

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL

4

PANORÁMICA

¡Viva la juventud! Cine, jóvenes e industrias culturales en México en los 50 y 60

Laura Podalsky

9

Semiótica del espacio narrativo en *Lluvia en los ojos*
Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas

27

Los estudios sobre cine: definición, estado actual y perspectivas futuras para Cuba

Carlos Guillermo Lloga Sanza

45

ÓPERA PRIMA

La focalización y el monstruo en *La Llorona* (2019), de Jayro Bustamante

Karina Montserrat Acuña Murillo

57

Secciones de divulgación

PANTALLA

Entre el recuerdo personal y la historia nacional. Reseña de *Roma*, de Alfonso Cuarón

Octavio Ríos Álvarez

73

Editorial

Al equipo editorial de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* nos complace enormemente dar a conocer un nuevo número, en el cual el lector encontrará diversidad de enfoques y temas que, en esta ocasión, se centran por completo en el cine latinoamericano.

En la sección de artículos académicos Laura Podalsky presenta una investigación sobre el cine de los jóvenes en México durante las décadas de los 50 y 60 del siglo XX. A partir de un análisis cuantitativo define el alcance de las obras filmicas en ese periodo, poniendo atención no solo en las películas domésticas sino también en las importadas para trazar el horizonte de recepción más global que permita identificar a los jóvenes como figura “vendible” para un nicho de mercado emergente.

Carmen Vidaurre ofrece el análisis del cortometraje de animación *stop motion Lluvia en los ojos*, de Rita Basulto, a partir de los conceptos desarrollados por A. J. Greimas sobre el estudio del espacio narrativo, la gestualidad y el sincretismo de los actantes. Se trata de un filme de 2013 que expone (en sus contradicciones semánticas), elementos que han adquirido relevancia en el país, al abordar el tema de la pérdida de un ser querido. El estudio hace visibles elementos culturales propios del contexto social de producción de la obra y los principales trazados semánticos implicados en el filme. El tema nos parece especialmente significativo ya que la realizadora de animación Rita Basulto pertenece al grupo de creadores del *Taller del Chucho* en Guadalajara que está atrayendo los reflectores por haber participado en la creación del largometraje de animación *Pinocho de Guillermo del Toro*.

El artículo de Carlos Lloga Sanz revisa las perspectivas y el estado actual de los estudios de cine en Cuba. A partir de las

tradiciones en la crítica y la investigación académica, marca una diferencia entre ambas y destaca dos posibles enfoques respecto a la última: el epistemológico y el institucional. Sobre lo cual especifica: “Cada uno de ellos es portador de una lógica interna con historicidad propia y expresión en la *performance* de los investigadores en la sociedad”.

Mediante el concepto de focalización de Gerard Genette, Karina Montserrat Acuña Murillo analiza el filme guatemalteco ***La Llorona*** (Jayro Bustamante, 2019) para mostrar la forma en que este personaje de la mitología popular genera empatía y repulsión al general Enrique Monteverde, exmilitar guatemalteco acusado de genocidio, quien padece sus apariciones. La personificación del general trasciende la ficción para mostrar —a partir de la película de Bustamante— que el personaje en la realidad puede ser visto como un monstruo moral desde la perspectiva de Foucault (1999).

Para la sección de divulgación, Octavio Ríos Álvarez formula la reseña de la película ***Roma*** de Alfonso Cuarón, en la cual centra su análisis en la representación de los personajes femeninos y las reminiscencias del contexto histórico y político en el cual se desarrolla la historia. El autor visibiliza la forma en que la memoria personal de Cuarón se entreteje con los acontecimientos políticos como la represión de junio de 1971, conocido como el Halconazo y logra imprimir de esta manera un marcado sello autobiográfico en su película. 🎬

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte

Multimedia / Zoom out / Ópera prima

¡Viva la juventud! Cine, jóvenes e industrias culturales en México en los 50 y 60

*¡Viva la juventud! Film, Youth and
Culture Industries in Mexico, 1950s–60s*

LAURA PODALSKY
podalsky.1@osu.edu

*The Ohio State University,
EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 3, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
julio 27, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
diciembre 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i25.387](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i25.387)

RESUMEN / En los últimos años, se han publicado muchas investigaciones sobre la representación de los jóvenes en el cine latinoamericano contemporáneo (Maguire y Randall, 2018; Dufays, 2014; Rocha y Seminet, 2012). Son valiosos estudios al ayudarnos a entender cómo los jóvenes y/o lo “juvenil” funcionan como símbolos o alegorías para problemáticas sociopolíticas más amplias. Sin embargo, hace falta explorar la relación entre jóvenes y el cine en épocas anteriores y hacerlo de una forma que también explora cómo los jóvenes funcionaron como nicho de mercado a quienes se dirigieron tales películas. En este contexto, mi trabajo propone examinar el cine sobre y/o para jóvenes que circulaba en México durante los 1950s y 1960s. Se presenta un análisis cuantitativo para definir el alcance de tales obras en ese periodo, poniendo atención no solo en las películas domésticas sino también las importadas para trazar el horizonte de recepción más global, el cual nos permite identificar a los jóvenes como figura “vendible” tanto como nicho de mercado emergente. Se dialoga con estudios anteriores (García Riera, 1974-1976; Zolov, 1999; Tuñón, 2006), aun si se propone una nueva periodización (más extensa) y las ventajas de considerar estas películas como discreto corpus y no solo como subgénero del melodrama.

PALABRAS CLAVE / México, jóvenes, 1950, 1960, nicho de mercado.

ABSTRACT / Over the last twenty years, numerous studies have been published on the representation of youth and children in contemporary Latin American cinema (Maguire y Randall, 2018; Dufays, 2014; Rocha y Seminet, 2012). These valuable studies help us to understand how tales about youth have functioned as allegories about larger social-historical traumas and transformations. Nonetheless, there is a need for more studies that analyze the relationship of youth and film in earlier historical eras and in a way that recognizes youth not only as a discursive figure, but also as a niche market to whom such films “about” youth are (often) aimed. This essay explores films about/for young adults that circulated in Mexico in the 1950s–60s –both domestic productions and imports– in order to delineate the larger horizon of reception at that time. Through quantitative analysis (number of films and duration in theaters), ¡Viva la Juventud! argues that the scope of this phenomena was much wider than acknowledged in previous scholarship (García Riera, 1974-1976; Zolov, 1999; Tuñón, 2006). Thus, the essay proposes a new periodization and argues for the benefits of considering these “youth films” as a discrete corpus rather than a sub-category of melodrama.

KEYWORDS / Mexico, Youth, 1950s, 1960s, niche market.

La juventud se impone

(Julián Soler, 1964).



INTRODUCCIÓN

La autora quiere agradecer a Raúl Miranda, jefe del Departamento de Documentación y Catalogación de la Cineteca Nacional de México.

No habría sido posible este trabajo sin su generosa ayuda, sus consejos y su increíble conocimiento del cine mexicano. También quisiera reconocer los aportes de Nahún Calleros Carriles, jefe del Banco de Imagen en la Filmoteca de la UNAM al ayudarme encontrar materiales; y las sugerencias perspicaces de Olivia Cosentino sobre una versión anterior del ensayo.

En el día 1 de enero de 1957, la cartelera de *Excelsior* incluyó dos avisos para *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales), estrenada hace una semana —el 25 de diciembre de 1956— en un teatro de gran categoría (Orfeón) en Ciudad de México. El aviso pequeño incluía el título, el nombre del cine y las horas de las muestras, junto con los nombres de los actores principales (algunos de los cuales aparecían también en forma de dibujos). El grande era más extenso. Anticipaba la advertencia inicial con que abre la película misma, “Un nuevo rostro ha aparecido en todas las ciudades del mundo: la adolescencia delincuente”, al incluir la siguiente frase alarmante: “¡El Desquiciamiento y la Depravación de la Juventud de Hoy!” junto con la atrayente silueta de una joven bien dotada y varias figuras bailando a todo dar. La trama sigue los pasos de unos seis jóvenes y resalta los desafíos que se enfrentan entre ellos, la falta de recursos para cumplir con el sueño de la movilidad socioeconómica, la tentación del dinero fácil y de los placeres sensoriales inmediatos, la falta del apoyo por parte de los padres. Como nos indica el aviso grande, esta película sobre la delincuencia juvenil la denuncia como problema actual urgente a la vez que se realzan las transgresiones juveniles como espectáculos.

Ese mismo día también se publicaban avisos para dos “películas juveniles” con otro tono. Había dos para ***Al compás del reloj*** (*Rock Around the Clock*, Fred F. Sears, 1956) –con el grupo rocanrolero norteamericano Bill Haley and the Comets– en su segunda (de tres) semanas en el Cine Mariscal; el más grande cubría un tercio de una página. Aparecía también un aviso para ***¡Viva la juventud!*** (Fernando Cortés, 1955/1956¹), una película sobre las pugnas entre la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN) con el actor cómico Adalberto Martínez Chávez *Resortes* en un doble papel como El Cheché (carismático líder del equipo del fútbol americano en el Poli) y Policarpo Martínez, un mecánico y aficionado del fútbol. Se había estrenado en mayo de 1956 (también en el Orfeón). Al haber entretenido al público de la capital por ocho semanas ese año, ***¡Viva la Juventud!*** volvía a las salas cinematográficas en enero 1957 (esta vez, en el Rivoli, Rialto, Goya y Janitizio)².

Esta instantánea de la cartelera en un día en la capital logra apuntar un fenómeno que iba creciendo en los años posteriores: la mayor presencia de películas sobre (y para) jóvenes. Entre 1950 y 1955, se estrenaron entre 2 a 6 de estas por año (domésticas e importadas) o un promedio de 4.2 por año. En 1956 se aumentó el número anual hasta nueve películas, y en 1962 hasta 15. Con ciertos altibajos, seguían aumentando esos números durante los 60, para un promedio de 15.9 de tales películas/año entre 1956 y 1969 [GRÁFICA Y TABLA 1]³.

¹La primera fecha indica el año de producción; la segunda, del estreno. Se incluyen las dos para reconocer los hiatos que a veces existían entre ellas, especialmente para las películas importadas. Si solo aparece una fecha, el año de producción y de estreno era el mismo.

²La información sobre los estrenos y la duración de la corrida cinematográfica inicial de películas viene de *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*, editada por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (1985). Este volumen y el otro para 1960-1969 han sido de gran utilidad.

³Es notable que en este periodo también circulaban películas sobre/para niños (domésticas tanto como importadas). Entre 1950 y 1955, se estrenaba entre 2 y 6 por año, con un promedio de 4.2 por año. En 1956, se mostraban ocho películas sobre/para niños, y en 1961 se lanzaban ¡15! En términos

Este ensayo propone reconocer esas películas como un discreto *corpus* o un género emergente en esa época al extender el análisis formalista propuesto por Julia Tuñón (2006) en su ensayo pionero “Adolescencia y cine en México, 1954-1962” con información cuantitativa sobre el número de tales películas/año y su estadía en cartelera. Aun si se pone particular énfasis en las películas mexicanas, se amplían las tratadas por Tuñón de dos formas. Por un lado, se incluyen las importadas sobre/para jóvenes. De esta manera, se traza un horizonte de recepción más amplio el cual evidencia que lo juvenil emergía como una noción vendible en ese periodo y como un objeto de fascinación (tan escandaloso como atrayente). Por otro, en contraste con Tuñón, Eric Zolov, Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, que fijaban el auge del cine sobre jóvenes entre mediados de los 1950 hasta principios de los 1960, se introduce una nueva periodización que se extiende hasta 1969⁴. En la segunda sección del ensayo, se proponen algunas ventajas hermenéuticas de tratar esas películas como discreto *corpus* y no como subcategoría del melodrama o del melodrama de familia, como han hecho estudios anteriores (García Riera, 1974-76; Tuñón, 2006; Gómez Gómez, 2016)⁵. En parti-

de promedio, se mostraban 7.3 películas sobre/para niños por año entre 1956 y 1969.

⁴Por ejemplo, en el capítulo “Los adolescentes” de *La aventura del cine mexicano*, Ayala Blanco (1985) identifica 1956-58 como el momento en que el cine mexicano “descubre la existencia de un universo propio de los adolescentes” con un enfoque en la delincuencia juvenil y los conflictos eróticos; y 1963 como momento de cambio hacia un cine de íconos populares o “baladistas de moda” (pp. 191, 193, 195). Se repite esta periodización en el ensayo de Tuñón (2006). En un ensayo más reciente, Yolanda Mercader (2013) analiza la representación de la juventud en varias épocas desde los 1930 hasta el presente, como también hace Carmen Elisa Gómez Gómez (2016) aun con un enfoque diferente (como parte de representaciones de la familia). Como se arguye más adelante, yo propongo extender esa periodización hasta, por lo menos, 1969, con base al número de películas sobre/para jóvenes circulando en esa época. Podría extenderse más, pero hasta ahora no se ha podido examinar los 1970 detalladamente. Mi propuesta concuerda con la periodización de Brian Price (2022) en su estudio de películas de *rock and roll*, que muchas veces incluían protagonistas jóvenes.

⁵En el sexto volumen de su magistral *Historia documental del cine mexicano* (publicado originalmente en 1974), García vRiera las categoriza como un nuevo subgénero: el melodrama juvenil (1974, p. 132). Más tarde, los ubica como una variante del melodrama familiar, “dedicado (...) a regañar a la

cular, categorizarlas como género emergente nos permite reconocer cómo las industrias culturales iban solicitando a los jóvenes como nuevo nicho de mercado (potencial) en esta etapa en que emergían sinergias informales entre el cine y la industria disquera. Aun si los jóvenes no se consolidan como nicho de mercado hasta los 1980, los orígenes están en este periodo anterior y vale la pena reconocer esas películas no como epifenómeno menor y pasajero sino como vertiente impactante aun si sumergida o subterránea en ciertas épocas.

¡YA VIENEN LOS JÓVENES!

En su ensayo, Tuñón (2006) afirma que en el periodo entre 1954 y 1962 surge por primera vez un interés en la adolescencia en el cine mexicano. Si antes de esa fecha “los jóvenes se hacen adultos de golpe, se visten como personas mayores y enfrentan responsabilidades de manera automática al cambiar su rol social: la entrada al trabajo o al matrimonio”, a mediados de los 50 las películas empiezan explorando las experiencias y los conflictos psico-sociales de ese sector etario (p. 182) —sus amores y los deseos sexuales, sus ambiciones profesionales, las dificultades de estudiar y trabajar a la vez, las rivalidades entre grupos estudiantiles, entre otras cosas. Estas películas se distinguen no solo por el protagonismo de los personajes jóvenes y la centralidad de los temas antes mencionados asociados con esta edad

juventud (*La rebelión de los adolescentes, Los hijos del divorcio, El caso de una adolescente*)” (p. 259). Más recientemente, Gómez Gómez (2016) continúa esa categorización en su interesante estudio sobre cómo las películas familiares sirven como alegorías sobre el Estado desde la época de oro hasta el presente (p. 62). En su libro, sugiere que los personajes adolescentes frecuentemente figuran como agentes de cambio que desafían las normas sociales —sean en *Cuando los hijos se van* (Julián Soler, 1941), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) o en *¿Con quién andan nuestras hijas?* (Emilio Gómez Muriel, 1956) y *La edad de la tentación* (Alberto Galindo, 1958)— aun si estas normas se restablecen al final de la película. Reconoce ciertos cambios a fines de los 50 pero los caracteriza como menores, al afirmar que en esa época “se realizan varios filmes que continúan mostrando a jóvenes que, pese a adoptar maneras y hábitos modernos, terminan por plegarse a la tradición de los valores y la autoridad del padre” (2016, p. 71).

(entendida por las películas mismas como una transición entre la niñez y la adultez). También son reconocibles por el entorno urbano y ciertos escenarios (la universidad, el estadio, la nevería) y otros elementos iconográficos recurrentes, por ejemplo, la inclusión del auto convertible y las chamaras de cuero junto con sacos y corbatas tanto como el uso de un mismo grupo de actores, entre ellos, Aída Araceli, Fernando Luján, Alfonso Mejía, Marta Mijares y Teresa Velázquez (2006, pp. 187-189, 193-194).

Tuñón (2006) acepta el dictamen de críticos anteriores como Ayala Blanco y García Riera que una de las variantes fundamentales de esas nuevas películas se inscribe “de una manera muy evidente en el melodrama familiar dada la centralidad de los conflictos familiares y el tono moralizante, mientras que la otra corriente se alinea con la comedia musical” (p. 187). Sin embargo, insiste en la utilidad de distinguir el primer grupo como un distinto *corpus* precisamente por los rasgos formales identificados por ella y por su posible función social en ese momento. En cuanto a este último, asevera Tuñón (2006) que el cine servía en esa época para “construir imaginariamente la modernidad, para hacerla efectiva” (p. 180). En este contexto mayor, el cine sobre jóvenes servía como historias de aprendizaje (para el público tanto como los personajes) inculcando los nuevos valores deseados “de ciudadanía, de libertad e individualismo, de consumo y de control de ciertas emociones y pulsiones” (p. 180). Es decir, los personajes jóvenes servían como figuras mediadoras de “lo moderno” en el contexto del llamado “milagro mexicano”⁶.

Es una perspectiva persuasiva la cual se puede ilustrar con un breve ejemplo. Como se ve en *¡Viva la juventud!, ¡Paso a la juventud!* (Gilberto Martínez Solares, 1957/1958), *Juventud sin Dios (La vida del padre Lambert)*/

⁶En su análisis de las películas de *rock 'n' roll*, Zolov también asevera que los jóvenes servían como símbolos de progreso y modernidad (1999, pp. 30-32). Véase Podalsky (2016) para un argumento similar sobre las películas sobre jóvenes en Argentina durante el mismo periodo. Para una discusión más amplia de la relación entre jóvenes y modernidad, véanse la obra de estudiosos como Jesús Martín-Barbero (2002) y Rossana Reguillo (2000).

Siempre hay una mañana (Miguel Morayta, 1961/1962), muchas películas hacían eco directo del proyecto estatal de promover los deportes en los 50 como una vía socializante para el bienestar del cuerpo nacional⁷, aprovechando las nuevas instalaciones del Centro Universitario (est. 1952) y, en particular, del estadio⁸. Según Tuñón (2006), la representación del deporte en estas películas era otra manera en que “se manifi[estaba] la modernidad, pues no se trata del box o los toros, sino del partido de fútbol americano [jugado] entre los Pumas de la UNAM contra los Burros Blancos del Politécnico” (p. 194) como ejemplifican las películas de Fernando Cortés y Miguel Morayta⁹. En ***¡Paso a la juventud!*** es el clavatismo que servía para insertar México en el escenario mundial de prácticas deportivas compartidas. La película ficcionaliza la trayectoria profesional de Joaquín Capilla, campeón mundial que había ganado varias medallas (de bronce, plata y oro) en los Juegos Olímpicos en Londres (1948), Helsinki (1952) y Melbourne (1956). Con casi treinta años cuando hizo la película, Capilla toma el papel del protagonista Joaquín Carillo, clavadista universitario y compañero de cuarto con Casimiro (Tin Tan, a los 42 años), un estudiante universitario que nunca pasa más allá del primer año sea en la UNAM o en el Poli. Con varias escenas de la destreza de Carillo/Capilla y otras cómicas (gracias a Tin Tan), la película invita a los espectadores a reírse y también a convivir los triunfos deportivos del (ya famoso) clavadista en los campeonatos universitarios e internacionales. Al terminarse en el aeropuerto con Carillo/Capilla a punto de embarcarse para los Juegos Olímpicos en Melbourne, la trama permite a los espectadores revivir el triunfo mexicano de hace dos años utilizando una

⁷Como me hizo conocer Olivia Cosentino, los deportes eran parte del plan fundacional del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJM) cuando se fundó en 1953 (Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1953, pp. 6-13). Le agradezco la referencia.

⁸Zolov también reconoce la importancia de estas nuevas instalaciones (1999, pp. 31-32). Véase Aviña (2015) para una discusión más detallada de la representación de la UNAM, antes y después de 1952.

⁹Para una discusión de ese deporte importado como “modernizante” y del papel de las porras, véase Pensado (2013, pp. 58-72).

historia de “jóvenes universitarios” para sugerir futuros éxitos internacionales.

Más allá de lo planteado por Tuñón (2006) a nivel formal y discursivo-ideológico, es útil reconocer la escala de esta nueva tendencia por medio del análisis cuantitativo. Lo que sigue aprovecha de la caracterización anterior de Tuñón como punto de partida para delinear un *corpus* más comprensivo a base de la revisión de varias fuentes¹⁰. Se añaden algunos elementos adicionales de lo que se iban llamando “las culturas juveniles” (por ejemplo, la inclusión de *jitterbug*, cierta versión de jazz y/o *rock 'n' roll* y, más tarde, nuevos atuendos como la minifalda, la estética psicodélica y las drogas)¹¹. También, se agrega una consideración del *mode of address*, es decir, la manera en que estas películas (algunas más que otras) se dirigían a los jóvenes como audiencia implícita o público conocedor. A base de tales criterios, se demuestra que las películas sobre jóvenes se aumentaban en números absolutos tanto como en porcentaje de lo estrenado entre 1956 y 1969¹².

Como se demuestra en GRÁFICA 1 y TABLA 1, el aumento en números absolutos de las películas sobre jóvenes entre 1950 y 1969 no se debía únicamente a las importadas de

¹⁰Las sugerencias comprensivas de Raúl Miranda de la Cineteca Nacional sirvieron como punto de partida. De allí, se triangulaban la información y los datos encontrados en varias fuentes, entre ellas, los volúmenes relevantes de *La historia documental* de García Riera, los dos volúmenes de *Cartelera cinematográfica* (1950-1959, 1960-1969) de Amador y Ayala Blanco, el periódico *Excelsior*, la revista *CINEAvance*, imdb.com y otras bases de datos digitales. En esta etapa inicial de la investigación, se intentó delinear un *corpus* más “conservador,” al dejar a lado: i) ciertas películas como ***Los chiflados del rock and roll*** donde los elementos juveniles eran menores; ii) otras con protagonistas jóvenes situadas en el pasado como ***Benjamín, el despertar de un joven inocente*** (*Benjamin, les mémoires d'un puceau*, Michel Deville, 1968/1969); y iii) las que no pude ver hasta ahora, si las descripciones en las fuentes secundarias no eran suficientemente detalladas. Hasta el momento, no se ha podido revisar *The Mexican Filmography* de David Wilt (2004).

¹¹Se reconoce que estas mismas películas ayudaban a consolidar la noción de “culturas juveniles” o, por lo menos, las hacían más visibles y reconocibles para públicos diversos.

¹²Hasta ahora, solo se ha podido trazar los datos de ese periodo (1950-1969) aun si se espera que las tendencias mencionadas extiendan hasta por lo menos los años 70.

TABLA 1. Cifras de las películas sobre jóvenes estrenadas en Ciudad de México entre 1950-1969.

	No. de películas mexicanas sobre jóvenes (estrenadas/año)	No. de películas importadas sobre jóvenes (estrenadas/año)	TOTAL
1950	2	2	4
1951	1	3	4
1952	2	2	4
1953	0	2	2
1954	2	4	6
1955	1	4	5
1956	4	5	9
1957	1	6	7
1958	3	12	15
1959	4	8	12
1960	3	10	13
1961	9	13	22
1962	6	10	16
1963	6	15	21
1964	8	9	17
1965	3	12	15
1966	12	12	24
1967	11	20	31
1968	8	13	21
1969	7	9	16

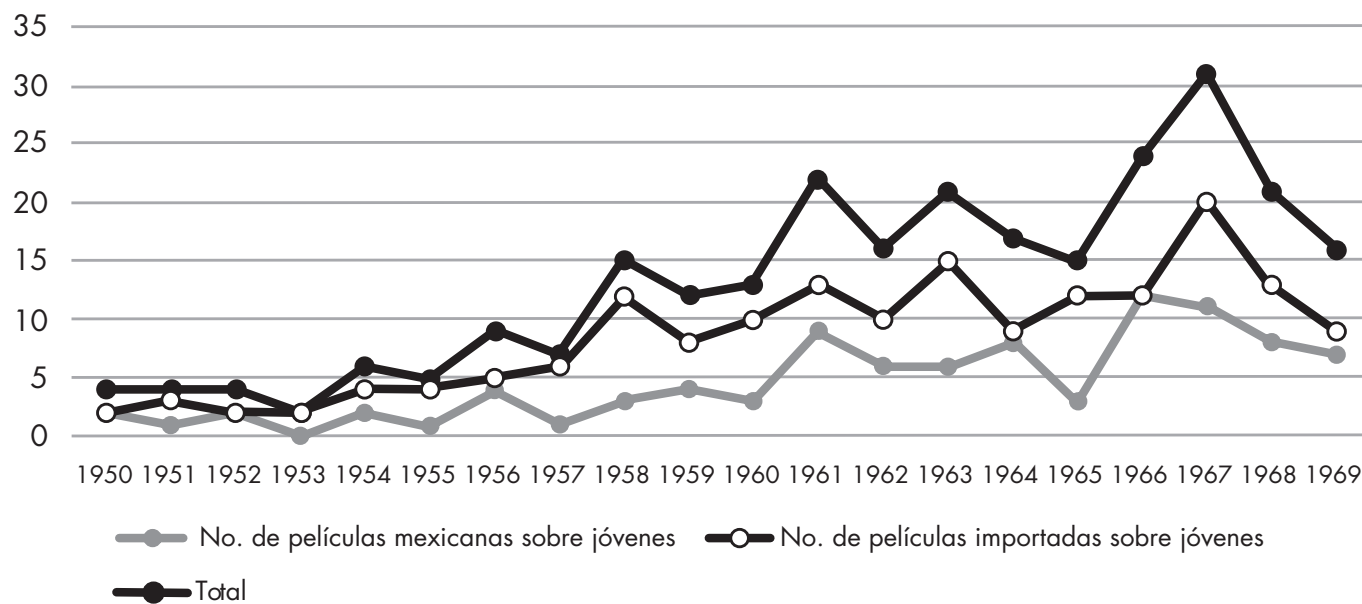
Fuente: Elaboración de la autora.

TABLA 2. Cifras comparando el número de películas mexicanas sobre jóvenes al número total de películas mexicanas (estrenadas por año), 1950-1969.

	No. de películas mexicanas sobre jóvenes (estrenadas/año)	No. total de películas mexicanas (estrenadas/año)
1950	2	105
1951	1	111
1952	2	98
1953	0	78
1954	2	80
1955	1	77
1956	4	78
1957	1	80
1958	3	98
1959	4	89
1960	3	100
1961	9	108
1962	6	95
1963	6	84
1964	8	82
1965	3	77
1966	12	76
1967	11	68
1968	8	58
1969	7	80

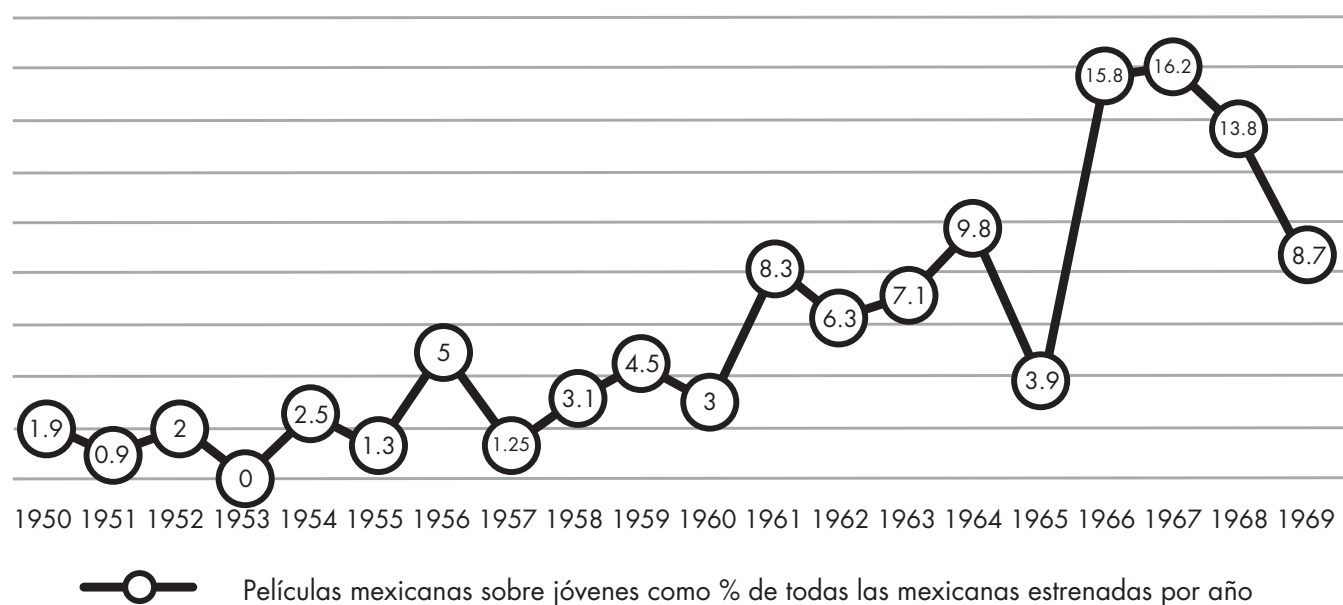
Fuente: Elaboración de la autora.

GRÁFICA 1. Películas sobre jóvenes estrenadas en Ciudad de México entre 1950-1969.



Fuente: Elaboración de la autora.

GRÁFICA 2. Películas mexicanas sobre jóvenes como porcentaje de todas las mexicanas estrenadas/año.



Fuente: Elaboración de la autora.

varios países desde Estados Unidos con **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955/1956), hasta Italia, España y Francia con **Las colegialas** (*Le diciottenni*, Mario Mattoli, 1955/1958), **Canción de juventud** (Luis Lucía, 1962/1963) y **Las doncellas** (*Les vierges*, Jean-Pierre Mocky, 1963/1966), respectivamente. En ese mismo periodo, se estrenaban cuatro películas mexicanas sobre los jóvenes en 1956, y 12 en 1966 –un aumento de 300% en una década–. Como señalan Ayala Blanco (1985) y Tuñón (2006), se incluían melodramas que solicitaba el pánico moral con los mismos títulos –no sólo **Juventud desenfrenada** sino también **Con quién andan nuestras hijas** (Emilio Gómez Muriel, 1955/1956) y **La edad de la tentación** (Alejandro Galindo, 1958/1959)– y las que realzaban la vida universitaria o pos-universitaria en tono cómico con muchas escenas musicales. **¡Viva la juventud!** era uno de los primeros en 1956; la coproducción entre México y España, **Acompáñame** (Luis Cesar Amadori, 1966), que toma lugar en España con Enrique Guzmán y Rocío Dúrcal, era otra.

Aun si los números absolutos no son tan notables, representan (con pocas excepciones) un porcentaje cada vez mayor de películas mexicanas estrenadas, de 5% en 1956 hasta un poco más de 13.8% en 1968 [GRÁFICA 2]¹³. Se puede atribuir ese aumento en porcentaje en parte a la disminución en el número total de películas domésticas estrenadas por año –particularmente a partir de 1962 [TABLA 2]. Se estrenaban 78 películas mexicanas en 1956, y 58 en 1968 (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 360; 1986, p. 435). Es una bajada altamente

¹³Para una comparación bastante general, se podría cotejar la cantidad de películas sobre jóvenes con la cantidad de películas en otros géneros según las cifras dadas por García Riera en *La historia documental del cine mexicano*, aun si sus categorías son bastante amplias y cuenta la producción doméstica por año en vez de los estrenos (como se hace en este ensayo a base de Amador y Ayala Blanco). Como García Riera caracteriza las películas sobre jóvenes como una subcategoría del melodrama, se tendría que establecer la comparación a partir de otros géneros. Por ejemplo, García Riera dice que en 1956 se produjeron 15 películas de aventuras y *westerns* (1974, p. 131) y en 1966, 8 *westerns* y 7 a “a la moda ‘jamesbondista’” (1976, p. 350). Pero, por las razones delineadas anteriormente, estas comparaciones deben considerarse muy tentativas.

comentada por los críticos del cine mexicano los cuales suelen apuntarla como evidencia de una crisis industrial (véase, por ejemplo, García Riera, 1976, pp. 8-10)¹⁴. Sea cierta o no esa caracterización, es notable que en un momento de menos estrenos (y menos producción doméstica), se hacía comparativamente más películas sobre jóvenes (en términos numéricos como de porcentajes). Esto sugiere que los productores locales veían ese tipo de cine como (más) rentable o, si quiere, como una tendencia emergente que podría probarse una buena apuesta en un momento de incertidumbre.

A lo mejor, respondían los productores al éxito taquillero de tales películas. Aun si no hay datos fácilmente accesibles y sistemáticos sobre lo que ganaban esas películas cuando se estrenaban, la duración en cartelera inicial nos da una pista, si se supone que la duración se relaciona no solo a los acuerdos con los distribuidores sino también el relativo interés (sostenido o no) por parte del público. Al revisar los datos encontrados en Amador y Ayala Blanco (1985), se puede ver que un buen número de las películas sobre jóvenes duraban 4 semanas o más en los teatros después de su estreno. Por ejemplo, en 1956, de las cuatro películas mexicanas sobre/para jóvenes estrenadas ese año, **Con quién andan nuestras hijas** duró 8 semanas en cartelera; **¡Viva la juventud!**, 8 semanas; y **Juventud desenfrenada**, 7 semanas. En 1964, de las seis películas sobre jóvenes estrenadas ese año, **La sombra de los hijos** (Rafael Baledón, 1963) y **Mi alma por un amor** (Rafael Baledón, 1963) duraron 7 semanas cada una en cartelera; **La edad de la violencia** (Julián Soler, 1963), 5 semanas; y **La juventud se impone** (Julián Soler, 1964), 4 semanas. Tres años más tarde, en 1967, de las once películas sobre/para jóvenes que se estrenaron, seis duraron 4 semanas o más: **Los perversos a-go-go** (Gilberto Martínez Solares, 1966), 10 semanas; **Los adolescentes** (Abel Salazar, 1967), 9 semanas; **Los**

¹⁴Véase *The Lost Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros*, editado por Olivia Cosentino y Brian Price (2022) el cual intenta ofrecer una revisión histórica y crítica de ese periodo.

caifanes (Juan Ibáñez, 1966), 7 semanas; *Me quiero casar* (Julián Soler, 1966), 6 semanas; *Un novio para dos hermanas* (Luis Cesar Amadori, 1966), 5 semanas; *Arrullo de Dios* (Alfonso Corona Blake, 1966), 4 semanas.

Y ese recibimiento popular se notaba también en las películas importadas: no solo las norteamericanas como *Rebelde sin causa* (8 semanas), sino también las europeas como *Las colegiales* (5 semanas), *Pecado de juventud* (*Péché de jeunesse*, Louis Cuchesne, 1959) (8 semanas), *Ich denke oft an Piroschka* (Kurt Hoffman, 1955/1962), *Canción de juventud* y *Las doncellas* (11 semanas)¹⁵.

El éxito comercial de estas películas podría haber sido aún más grande de lo que señala la carrera teatral inicial al limitarse esta a la presencia concurrente de una película en las salas de estreno¹⁶. Por lo menos una de ellas tenía una estadía más extendida en el periodo directamente posterior al estreno. *Al compás del reloj* se estrenó el 25 de diciembre de 1956 en los cines Mariscala y Polanco por tres semanas (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 248). Al final de enero de 1957 ya estaba en el cine Lido; y en marzo de 1957 pasaba a los teatros Teresa y Encanto (*Excelsior*, 31 de enero de 1957: 18-A; 29 de marzo de 1957: 31-A). Este tipo de carrera inicial –saltando de un cine a otro/s en un periodo más o menos continuo– complica la noción de que hubo una carrera inicial de *Al compás del reloj* de solo 3 semanas como señalan

¹⁵Algunas de las películas sobre/para niños también eran exitosas. El caso más obvio es la película española *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) que duró 18 semanas después de su estreno inicial en abril de 1957. Pero también había varias mexicanas como *Pulgarcito* (René Cardona, 1957/1958) que duró 10 semanas; *El gato con botas* (Roberto Rodríguez, 1960/1961) que duró 6 semanas; y *Cascabelito* (Jaime Salvador, 1961/1962) que duró 7 semanas en cartelera después de su estreno. Según García Riera, este último era la novena película mexicana más taquillera en 1962, ganando “casi quinientos cincuenta mil” pesos (1976, p. 209).

¹⁶También es menester reconocer que la información que se incluye aquí solo se refiere a la cartelera en Ciudad de México. En el futuro sería sumamente productivo rastrear la cartelera en otras ciudades para películas sobre/para jóvenes como han hecho José Carlos Lozano (2013) y sus colegas con un enfoque más amplio.

Amador y Ayala Blanco (1985)¹⁷. Esta estadía inicial alargada en los cines de Ciudad de México pudo haber sido resultado de los arreglos entre la distribuidora y los exhibidores, pero también es posible que indique una percepción sobre la película misma como “vendible” –o sea, que fuera capaz de seguir atrayendo públicos (de otros barrios).

Como se dijo anteriormente, varias de estas películas sobre/para jóvenes volvían a los teatros capitalinos después de su carrera inicial. Estrenada en mayo de 1954, *El salvaje* (*The Wild One*, László Benedek, 1953) duró solo una semana, pero volvió varias veces en los años siguientes –por ejemplo, en mayo de 1960 y en septiembre de ese mismo año (*Excelsior*, 18 de mayo de 1960: 22-A; 18 de septiembre de 1960: 34-A; 28 de septiembre de 1960: 30-A). Estrenada en mayo de 1956, *¡Viva la juventud!* estaba de vuelta en los cines en enero de 1957 pasando del Cine Orfeón al Rivoli, Rialto, Goya y Janitzio (*Excelsior*, 1 de enero de 1957). *Pecado de juventud* se estrenó el 23 de octubre de 1959 en el cine Prado y en mayo de 1960 estaba de vuelta, esta vez en el cine Teresa (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 346; *Excelsior*, 12 de mayo de 1960: 23-A)¹⁸.

A veces, la vuelta a los cines era un reconocimiento de la supuesta importancia crítica de la película. Por ejemplo, *El caso de una adolescente* (Emilio Gómez Muriel, 1958) se estrenó el 20 de noviembre de 1958 en el cine Variedades donde se quedó por cinco semanas (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 310). Volvió a la cartelera dos años después –el 28 agosto de 1960– como parte de la llamada “Semana

¹⁷Lo mencionado no es una crítica de su método o su trabajo que ha sido esencial para el presente estudio. Más bien, quisiera señalar la importancia (y ¡la dificultad!) de trazar la circulación de las películas. Sin datos sistemáticos es sumamente difícil describir horizontes de recepción con suficiente precisión.

¹⁸El cine sobre/para niños también volvía a los teatros. *Marcelino pan y vino* se estrenó en el cine Metropolitan el 3 de abril de 1957 y estuvo de vuelta en agosto de 1960 –esta vez en los cines Jalisco y Titán. *Pulgarcito* se estrenó en el cine Variedades el 23 de julio de 1958 y también volvió en agosto de 1960 –esta vez en el Versalles (*Excelsior*, 24 de agosto de 1960: 24-A, 25-A).

de Películas Inolvidables” auspiciada por PECIME en el cine Teresa para celebrar “películas (...) aclamadas por la crítica mundial” (*Excelsior*, 24 de agosto de 1960: 26-A). Era una de dos películas mexicanas incluidas, junto con **El diario de mi madre** (Roberto Rodríguez, 1956/1958); las otra diez eran extranjeras como **Sublime obsesión** (*Magnificent Obsession*, Douglas Sirk, 1954), **Para atrapar al ladrón** (*To Catch a Thief*, Alfred Hitchcock, 1955) y **El príncipe y la corista** (*The Prince and the Showgirl*, Laurence Olivier, 1957). La inclusión de **El caso de una adolescente** sugiere que había por lo menos una película mexicana sobre jóvenes que fue celebrada por sus dotes artísticos en la prensa del día y que servía para resaltar los logros de la industria doméstica en el escenario mundial.

A veces, era el triunfo comercial de ese cine juvenil que se destacaba. El éxito de **Quinceañera** —estrenada el 9 de junio de 1960 en el cine Variedades donde se quedó por unas 14 semanas— se volvió parte de la campaña publicitaria de la misma película (Amador y Ayala Blanco, 1986, p. 26). Sucesivos avisos publicados en *Excelsior* mantenían el conteo —sea uno pequeño el 1 de agosto de 1960— reconociendo que estaba en su octava semana o dos más grandes durante su décima semana que incluían la siguiente declaración: “¡El público lo exige! ¡La película de la familia mexicana en el mejor cine de México! ¡No se la pierda! ¡10 semanas!” (14 de agosto de 1960: 30-A y 33-A) [FIGURA 1].

Claro está que las películas sobre jóvenes no eran las únicas que duraban varias semanas en los teatros o que atraían públicos. En 1956 —el año del éxito comercial de **Con quién andan nuestras hijas**, **¡Viva la juventud!**, **Rebelde sin causa** y **Juventud desenfrenada**—, había 59 películas (13% de un total de 448 estrenadas) que duraban por 4 semanas o más —desde dibujos animados como **Carnaval de Tom y Jerry** (9 semanas) hasta películas *sexys* como **La luz de enfrente** (*La lumière d'en face*, Georges Lacombe, 1955), con Brigitte Bardot (8 semanas) (Amador y Ayala Blanco, 1985, pp. 213-248, 382-385). Sin embargo, aun en comparación,

la duración de estas cuatro películas sobre jóvenes era notable dado que había solo 18 películas que duraban siete semanas o más como habían hecho las nombradas¹⁹. En años posteriores, al bajarse el número de estrenos, se aumentaba la duración de la cartelera inicial de películas en términos generales. Por ejemplo, en 1967, de las 379 películas estrenadas, 112 (casi 30%) duraban por cuatro semanas o más, y 46, por siete semanas o más. Seis de aquellas y tres de estas eran las películas sobre/para jóvenes mencionadas anteriormente. Sin sobreestimar, es posible caracterizar la presencia de las películas sobre jóvenes entre los éxitos taquilleros durante este periodo como notable.

Este recorrido, con énfasis en datos mayormente cuantitativos, refuerza la justificación de Tuñón —a base de parámetros cualitativos— para tratar las películas sobre jóvenes de los 50 y 60 como discreto *corpus*. Más aún, esta sección confirma que la juventud y las culturas juveniles eran categorías que se hicieron “vendibles” en este periodo. Esta tendencia se veía no solamente en el aumento numérico de películas sobre jóvenes y su relativo éxito comercial, sino también en la inclusión de referencias a lo juvenil en otras películas no incluidas en mi *corpus* como **Los chiflados del rock ‘n’ roll** y **Al compás del rock ‘n’ roll** del mismo realizador (José Díaz Morales) y estrenadas en febrero y mayo de 1957, respectivamente²⁰.

Es precisamente ese traslape entre películas sobre/para jóvenes y películas de *rock ‘n’ roll* (o el melodrama familiar) que ha conducido a otros críticos a caracterizar las películas sobre jóvenes como parte de tal fenómeno cultural emergente (o como variante de un modo ya establecido y con una fuerte

¹⁹Entre ellas, había **La tercera palabra** (México, Julián Soler, 1955), con Pedro Infante y Marga López (10 semanas) y espectáculos importados como **Madame Butterfly**, **la geisha** (**Madame Butterfly**, Carmine Gallone, 1955) y **Otelo** (*Othello*, Serguei Yutkevich, 1956) (11 semanas cada una).

²⁰No forman parte de mi *corpus* porque no incluyen las características señaladas anteriormente. Por ejemplo, los protagonistas de **Los chiflados del rock and roll** son personajes mayores (con Luis Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas en los papeles principales) y en **Al compás del reloj** se caracteriza a los protagonistas como profesionales ya establecidos (aun si precariamente). Véase a Price (2022, pp. 41-43) para un análisis más extendido de **Los chiflados del rock and roll**.

FIGURA 1. Cartel promocional de la película *Quinceañera* (Alfredo B. Crevenna, 1960).



acogida en México)²¹. Sin embargo, puede haber muchos cruces entre géneros filmicos —particularmente en sus orígenes cuando todavía no se ha consolidado una nueva sintaxis o semántica—. Siguiendo la propuesta de Rick Altman (2000), es esencial el análisis histórico para identificar cuándo toma lugar la consolidación (siempre relativa) de un nuevo género (pp. 184-186), como se propone en este mismo ensayo. Más aún, lo que constituyen los géneros no son solamente los patrones textuales (emergentes tanto como dominantes), sino también las comunidades interpretativas. Como se explora en la siguiente sección, estas películas se apuntaban a los jóvenes

²¹Los estudiosos que subordinan lo juvenil al análisis de *rock and roll* como fenómeno cultural determinante incluyen a Federico Arana y Eric Zolov. Por ejemplo, en su fascinante estudio, el historiador norteamericano arguye que las películas rocanroleras en los 1950 (empezando con las importadas como *Al compás del reloj*) se vendían en los diarios mexicanos para un público mayor y no exclusivamente juvenil (1999, p. 29). Una excepción es el reciente ensayo de Brian Price sobre las películas rocanroleras en que afirma que estas cultivaban a los jóvenes como nueva audiencia al ubicar “their interests, styles and culture front and center” (2022, p. 36).

como nueva audiencia preferida ayudando a formarlos como público emergente reconocible.

¿PELÍCULAS JUVENILES?

En la época contemporánea, es un sentido común reconocer a los jóvenes como nicho de mercado solicitado por las industrias culturales y, en algunos casos, más específicamente por conglomerados multimediáticos. Si lo que ocurre en Estados Unidos suele ubicarse como paradigmático, podemos ver configuraciones similares en México y otros países latinoamericanos. Pensemos, por ejemplo, en el rock en español, las telenovelas y las películas juveniles y los vínculos entre ellos, muchas veces aprovechando de los ídolos multimediáticos como Lucerito o Luis Miguel y promovido por conglomerados como Televisa o Globo (Cosentino, 2016)²².

²²Es, sin embargo, notable que los muchos estudios recientes sobre la representación de los jóvenes en el cine latinoamericano contemporáneo ponen atención casi exclusiva al análisis discursivo/textual y pasan por alto a cuestiones industriales y de mercados/audiencias.

Aun si estas sinergias se consolidan en los 80 y 90 en América Latina, vale la pena reconocer una historia más larga cuando había una configuración industrial transmediática menos consolidada. Como propuse en “Cosmopolitanism, Modernity and Youth in the 1960s” (Podalsky, 2020), los 50 y 60 en México, Argentina y otros países latinoamericanos ofrecen un antecedente bien notable para las culturas juveniles comerciales. Trazar las sinergias informales entre cine y música juveniles que surgían en los 50 y 60, y comentar “lo joven” como figura vendible, puede iluminar la reconfiguración de las industrias culturales que ocurre a fines del siglo XX, cuando se consolidan en conglomerados *massmediáticos*²³. Y esta consideración histórica también puede ayudarnos a entender cuándo emplear el término “cine juvenil” de manera más precisa para denominar películas dirigidas a jóvenes como público preferencial.

En cuanto a este último, no hay lugar a dudas que muchas de las películas sobre jóvenes que se estrenaron al final de los 1950 se dirigían explícitamente a audiencias etarias diversas como propuso Zolov acerca de las películas estrenadas a mediados de los 50, como *Al compás del reloj* y *Celos y revuelos* (*Don't Knock the Rock*, Fred F. Sears, 1957) a base de los apelos publicitarios (1999, p. 29). Este tipo de evidencia es sumamente útil para extrapolar los propósitos de los exhibidores. Al compaginarlo con la interrogación de las clasificaciones autorizadas por el Estado tanto como el *mode of address* de las películas mismas, se aclara la relación –a veces cómplice, a veces tensionada– entre la industria filmica y el Estado en cuanto al posicionamiento de los jóvenes.

En esa época, en términos de las clasificaciones, había tres categorías principales: A, para todos los públicos; B, para mayores de 15; y C, solo para adultos o mayores de 18 años. El aviso para *Quinceañera* –clasificada como A– que se publicó a mediados de agosto de 1960 durante su décima

semana en Cine Variedades la celebra como “¡La película de la familia mexicana en el mejor cine de México!” y urge a los lectores no perderla (*Excelsior*, 14 de agosto 1960, 33-A). El interés en atraer a los menores tanto como los mayores se nota en una diferenciación tipográfica: se indica que es autorizada para “NIÑOS” y, en letra menor, “Adols. y Adul.”. Algo similar ocurría con *Al compás del reloj* que también se incluía en la categoría A y que se promocionaba como “¡Una película y un ritmo para todas las edades! (*Excelsior*, 1 de enero de 1957). En cambio, ese mismo día, el aviso para *Juventud desenfrenada* apunta que es una película “¡Únicamente [para] Adultos!”. El público restringido para esa película se hizo aún más visible en la misma página del diario al compararse con los avisos yuxtapuestos –uno para *Los hijos de Rancho Grande* (“¡Para toda la familia!”) y otro para *Mi influyente mujer* (“No apta para políticos”), en clave humorística²⁴.

El caso de *Juventud desenfrenada* en categoría C también ejemplifica las tensiones que podrían existir entre las metas del Estado y las de la industria (productores y exhibidores), es decir, entre delimitar lo permisible por edad y venderse lo más posible. El aviso publicado durante su tercera semana en la taquilla se dirigía otra vez a los adultos, pero de manera aparentemente ambigua. Por un lado, se advertía: “Si es Ud. padre o madre con conciencia culpable, ¡NO LA VEA!”. Por otro, se realzaba que la película incluía: “¡El desnudo más juvenil del mundo AIDA ARACELI!”, lo cual subvertía el tono moralizante de aquella (*Excelsior*, 9 de enero de 1957: 23-A). Como apunta Zolov, con este tipo de aviso, se intentó “explotar los miedos sociales sobre la transformación de la estructura de la familia mexicana y el impacto concomitante de la cultura juvenil” y, a la vez, escandalizar y atraer (1999, pp. 36-37). El aviso publicado en la cuarta

²³Véase Podalsky (2020, pp. 2-3) para una discusión más elaborada de este punto. Para un debate sobre el papel de ídolos juveniles femeninos en la consolidación de regímenes emocionales en los 60 y 80, véase Cosentino (2020).

²⁴Le agradezco a Olivia Cosentino esta observación y la siguiente. Es notable que en los 1950 y 1960 se estrenaron varias películas sobre/para jóvenes (y niños) entre fines de noviembre y principios de enero, posiblemente para aprovechar las vacaciones escolares de fin de año.



FIGURA 2. Cartel promocional de la película *A ritmo de Twist* (Benito Alazraki, 1962).

semana incluía el mismo apelo a los padres, pero ahora se habló directamente a los que acababan de denominarse mayores de edad: “Si usted tiene 18 años, ya tiene edad para poder comprenderla” (*Excelsior*, 16 de enero de 1957: 27-A).

Los avisos no eran el único vehículo utilizado para solicitar a un público más joven; también eran importantes las declaraciones de los jóvenes actores que aparecían en artículos periodísticos. En “*Juventud desenfrenada*’, una lección para todos,” Antonio de Hud, uno de los actores principales, afirmaba que “lo más importante de la película (...) es el mensaje que contiene y que va dirigido especialmente a los jóvenes de todos los países”. Afirma que la cinta ha causado una “profunda impresión (...) entre los espectadores jóvenes (...) muchos de ellos se identifican con los personajes y confiesan que se han visto en situaciones muy semejantes de desamparo” (*Excelsior*, 20 de enero de 1957: 4-B). La declaración del joven actor sobre el carácter moral/izante de la película (el cual muestra que “existe una meta en la vida y que esta solo está fincada en bases de moral, honradez y trabajo”) responde a opiniones contrarias de la película como escandalizante y transgresora, una perspectiva que los mismos

avisos parecían alentar²⁵. La ambigüedad del posicionamiento público de *Juventud desenfrenada* y otras películas sobre jóvenes en clasificación C –como es el caso también de *La edad de la tentación* y *Mañana serán hombres* (Alejandro Galindo, 1960)²⁶– nos indican que los dictámenes estatales en términos de lo que se consideraba “apto” para diferentes grupos etarios tenía que lidiar con el interés por parte de los productores en solicitar audiencias de diversas edades.

Dentro de este complejo panorama se nota una nueva tendencia que surge a principios de los 60; algunas películas parecen dirigirse a los jóvenes como audiencia principal. Se nota en la inclusión de elementos *oportunos* de las culturas juveniles que podrían apelar a los conocimientos y competencias

²⁵Compaginada con las declaraciones de Hud, había un concurso organizado por la productora (Prod. Calderón) para solicitar y publicar testimonios por parte de los mismos espectadores (*Excelsior*, 12 de febrero de 1957: 4-B). Uno de los dos ganadores celebraba cómo la película captaba “todos los momentos psicológicos por lo que atraviesa la juventud de nuestro tiempo y que, desgraciadamente, nuestros padres no pueden apreciar porque su época fue otra” (*Excelsior*, 17 de febrero de 1957). No se apuntan las edades de los premiados, pero se caracterizaba esta como “estudiante”.

²⁶Otras como *Con quién andan nuestras hijas*; *Señoritas* (México, Fernando Méndez, 1959); *Peligros de la juventud* (Benito Alzaraki, 1960); y *Teresa* (Alfredo B. Crevenna, 1959) se encontraban en la categoría B.

FIGURA 3.
Cartel promocional de la película
Twist, locura de juventud
(Miguel Delgado, 1962).

PRODUCCIONES AISA presenta a
ENRIQUE GUZMAN
ROSITA ARENAS
MA. EUGENIA SAN MARTIN

TWIST, LOCURA DE JUVENTUD
con FREDDY FERNANDEZ y LOS LOCOS DEL RITMO
DISTRIBUIDOR: AZTECA FILMS, Inc.

CATCHLINES
¡POR FIN! ¡SENSACIONAL DEBUT ESTELAR DEL IDOLO DE LA JUVENTUD! ENRIQUE GUZMAN!
¡EL JITAZO CINEMATOGRAFICO DEL AÑO! ¡ENRIQUE GUZMAN ACTUANDO POR PRIMERA VEZ EN LA PANTALLA JUNTO A LA SERENA HERMOSURA DE ROSITA ARENAS Y LA RADIANTE JUVENTUD DE MA. EUGENIA SAN MARTIN!
¡ENRIQUE GUZMAN LOS ESPERA EN SU GRANDIOSO DEBUT CINEMATOGRAFICO!
¡MUCHACHAS! ¡VENGAN A ADMIRARLO!

RADIO SPOTS
¡POR FIN! ¡SENSACIONAL DEBUT CINEMATOGRAFICO DEL IDOLO DE LA JUVENTUD! ENRIQUE GUZMAN EN "TWIST, LOCURA DE JUVENTUD". ¡AQUI ESTA PARA DELEITE DE TODOS ENRIQUE GUZMAN EN "TWIST, LOCURA DE JUVENTUD" CON LA SERENA HERMOSURA DE ROSITA ARENAS Y LA RADIANTE JUVENTUD DE MA. EUGENIA SAN MARTIN. "TWIST, LOCURA DE JUVENTUD". ¡MUCHACHAS Y MUCHACHOS! ¡VENGAN A ADMIRAR A ENRIQUE GUZMAN DESDE EL DIA EN EL CINE.
¡MUCHACHOS! ¡VENGAN A APLAUDIRLO! ¡POR FIN! ¡SENSACIONAL DEBUT ESTELAR DEL IDOLO DE LA JUVENTUD! ENRIQUE GUZMAN EN "TWIST, LOCURA DE JUVENTUD"! ¡Véale en el cine.

ADVERTISING ACCESSORIES AVAILABLE TO EXHIBITORS
Mató:
Two 10" ad
One 20" scene
One 20" sign
One 20" ad
Two 10" ad
One 20" sign
One 10" sign
Lobby posters
8x10 stills
11x14 colored
Lobby cards

Distributed by **AZTECA FILMS, Inc.** LOS ANGELES — SAN ANTONIO — DENVER — CHICAGO — NEW YORK

interpretativas de ese sector etario, en particular, los grupos rocanroleros y canciones ya exitosas. Por ejemplo, *Jóvenes y rebeldes/Juventud rebelde* (Julián Soler, 1961) incluye una escena en que (por un uso inusual de *rear projection*) aparecían Bill Halley and the Comets como si estuvieran tocando en un baile estudiantil en la UNAM. En *A ritmo de twist* (Benito Alazraki, 1962) aparecían los Rebeldes del Rock, Los Hooligans y los Teen Tops, entre otros grupos mexicanos del *rock 'n' roll* —un dispositivo celebrado en los avisos [FIGURA 2] (CM Expediente A-02396). Si es cierto que se intentaba vender el *rock 'n' roll* a muchos públicos (como se dijo anteriormente y visto en los avisos para *Al compás del reloj*) a fines de los 50, también es probable que los jóvenes fueran el público principal para *A ritmo de twist* a principios de los 60. Habrán sido casi los únicos con los

conocimientos previos para reconocer los grupos nombrados en el aviso. El apelar a audiencias jóvenes se nota de forma más explícita en otras campañas publicitarias. Por ejemplo, los materiales publicitarios para *Twist, locura de juventud* (Miguel Delgado, 1962) preparados por su productora Azteca Films (CM: Expediente A-02396) [FIGURA 3] sugieren que los exhibidores usen estos, entre otros, *catchlines*: “¡Por fin! ¡Sensacional debut estelar del ídolo de la juventud: Enrique Guzmán!” y “¡Muchachas! ¡Vengan a admirarlo!”, dirigido directamente a las aficionadas del hasta entonces cantante. Para *spots* de radio, se apunta que el debut de Guzmán “está para deleite de todos” a la vez que se recomienda que los emisores se dirijan especialmente a los jóvenes con estas líneas: “¡Muchachos! ¡Vengan a aplaudirlo!”.

Lo anterior también nos permite identificar dinámicas industriales emergentes, en particular nuevas sinergias informales entre la cinematográfica y la disquera, lo cual es una última justificación por tratar estas películas como un discreto *corpus*. Varias de las canciones resaltadas en el aviso para ***A ritmo de twist*** ya habían sido éxitos comerciales antes del estreno de la película el 29 de marzo de 1962 en el Cine Mariscala (donde iba a quedarse por cuatro semanas). Por ejemplo, Popotitos, de los Teen Tops, ya era el número uno en la tabla musical mexicana en noviembre de 1961 mientras que Agujetas de color de rosa, de Los Hooligans, ocupaba el noveno lugar (*Billboard*, 20 de noviembre de 1961, p. 32). En enero de 1962, poco antes del inicio de la filmación de ***A ritmo de twist*** (entre el 12-23 de febrero de 1961), la canción de los Teen Tops mantenía el primer puesto mientras que la de Los Hooligans había subido hasta el octavo puesto (*Billboard*, 6 de enero de 1962, p. 16). Después de haber terminado la filmación y poco antes de su estreno, Popotitos había caído hasta el tercer puesto y Agujetas... había desaparecido de la tabla (3 de marzo de 1962, p. 12). Aun si pudiera ser mera coincidencia, es más convincente interpretar la inclusión de canciones rocanroleras anteriormente exitosas en ***A ritmo de twist*** como una estrategia calculada por parte de los productores para apelar a los mismos públicos juveniles atraídos por el rocanrol *de forma oportuna*, es decir, al explotar sus conocimientos y gustos *a tiempo*. Y aquí se refiere no solo a su interés en rocanrol doméstico sino también a su conocimiento del *rock and roll* norteamericano dado que estas (y muchas de las otras de las canciones en la película) eran *covers* de éxitos norteamericanos anteriores (Bony Maronie, cantada por Larry Williams por primera vez en 1957; Pink Shoe Laces, cantada por Dodie Stevens en 1959, respectivamente).

CONCLUSIONES

En este breve recorrido, se ha delineado el alcance bastante notable de películas juveniles y el surgimiento de los jóvenes como nuevo nicho de mercado tanto como comunidad interpretativa en México entre 1956 y 1969, lo cual señala nuevas sinergias informales entre las industrias filmica y disquera en ese momento. Este fenómeno ocurría no solo dentro de México sino de forma transnacional como se ve en la circulación de cine y música “juvenil” entre países (no solo entre México y Estados Unidos sino también entre España y Argentina) tanto como en un grupo de coproducciones con ídolos juveniles como Enrique Guzmán y Angélica María (México), Palito Ortega (Argentina) y Rocío Dúrcal (España) que se producen en los 60 (Podalsky, 2020). Por todas esas razones, se podría fijar la fecha en que se emerge “cine juvenil” en América Latina a principio de los 60.

Sin embargo, hay varias cuestiones pendientes que merecen mayor exploración. Entre otras cosas, hace falta mayor investigación de las sinergias *oportunas* entre la producción y circulación de películas y las de las canciones para concretar lo sugerido aquí. Por ejemplo, sería bueno saber si lo que se ve en ***A ritmo de twist***—que se apalancaban los conocimientos y gustos musicales de los jóvenes de forma “sincronizada” en el cine—se extendían a otras películas en los 60. Si es el caso, se podría matizar la propuesta de Zolov y Tuñón. Capaz que los jóvenes mexicanos (vistos en pantalla) no solo eran símbolos de lo moderno en los 50 y 60, sino también alentados (como públicos) a servir como vehículos de una expansión económica “moderna”. Es decir, como nuevo modelo del consumidor que sabe “aprovechar a tiempo” de las nuevas modas, aun si las películas mismas como ***Juventud desenfrenada***, ***Quinceañera***, ***Teresa*** y ***Jóvenes y rebeldes*** explícitamente escenificaban los riesgos de la ambición consumista. 🍿

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. En R. Stam y T. Miller (Eds.), *Film and Theory: An Anthology* (pp. 179-190). Malden, EE.UU: Blackwell.
- AMADOR, M.L. y Ayala Blanco, J. (1985). *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*. Ciudad de México, México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- AMADOR, M.L. y Ayala Blanco, J. (1986). *Cartelera cinematográfica, 1960-1969*. Ciudad de México, México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- ARANA, F. (1985). *Guaraches de ante azul. Vol. I*. Ciudad de México, México: Posada.
- AVIÑA, R. (2015). *Exterior: Ciudad Universitaria. Toma Uno... Se Filma*. Ciudad de México, México: UNAM.
- AYALA Blanco, J. (1985). *La aventura del cine mexicano (1931-1967)* (3ra ed). Ciudad de México, México: Posada.
- COSENTINO, O. (2016). Televisa Born and Raised: Lucerito's Stardom in 1980s Mexican Media. *The Velvet Light Trap*, 38, 38-52.
- COSENTINO, O. (2020). *Regimes of Youth and Emotion: Stardom, Affect and Modernity in Mexico's Mediascapes, 1950-1990*. Tesis doctoral, The Ohio State University.
- COSENTINO, O. y Price, B. (Eds.). (2022). *The Lost Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros*. Gainesville, EE.UU: University of Florida Press.
- GARCÍA Riera, E. (1974). *Historia documental del cine mexicano, 1955-1957. Vol. 6*. Ciudad de México, México: Era.
- GARCÍA Riera, E. (1975). *Historia documental del cine mexicano, 1958-1960. Vol. 7*. Ciudad de México, México: Era.
- GARCÍA Riera, E. (1976). *Historia documental del cine mexicano, 1961-1963. Vol. 8*. Ciudad de México, México: Era.
- GÓMEZ Gómez, C.E. (2016). Familia y el cine mexicano: la Época de Oro como paradigma y sus transformaciones. En A. de los Reyes (Ed.), *Miradas al cine mexicano. Vol. 2*. (pp. 60-83). Ciudad de México, México: IMCINE.
- GÓMEZ, Gómez, C.E. (2015). *Familia y Estado: visiones desde el cine mexicano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA JUVENTUD MEXICANA. (1953). *Objetivos y realizaciones*. Ciudad de México, México: INJM.
- LOZANO, J.C., Biltereyst, D., Frankenberg, L., Meers, P. e Hinojosa, L. (2013). Exhibición y programación cinematográfica de 1922 a 1962 en Monterrey, México: un estudio de caso desde la perspectiva de la 'Nueva historia del cine'. *Global Media Journal: Edición México*, 9(18), 73-94.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2002). Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. En H.J. Cubides C., M.C. Laverde Toscano y C.E. Valderrama H. (Eds), *Viviendo*

- a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Colombia: Fundación Universidad Central DIUC.
- MERCADER, Y. (2013). La juventud en el discurso cinematográfico nacional. *Tramas*, 40, 215-234.
- PENSADO, J. (2013). *Rebel Mexico: Student Unrest and Authoritarian Political Culture During the Long Sixties*. Stanford, EE.UU: Stanford University Press.
- PODALSKY, L. (2016). El cine, el rock, la televisión y las culturas juveniles en los 1960s en la Argentina. *Actas del V Congreso Internacional de AsAECA* (pp. 1482-1491). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Quilmes.
- PODALSKY, L. (2020). Cosmopolitanism, Modernity and Youth in the 1960s: The Transnational Wanderings of Teen Idols from Argentina, Mexico and Spain. *Transnational Screens*, 20, 1-19.
- PRICE, B. (2022). I Know It's Only Rock and Roll, But I Like It: Popular Music and the Advent of the *Churro*. En O. Cosentino y B. Price (Eds.) *The Lost Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros* (pp. 34-61). Gainesville, EE.UU: University of Florida Press.
- REGUILLO CRUZ, R. (2000). *Emergencias de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- TUÑÓN, J. (2006). Adolescencia y cine en México 1954-1962. *Archivos de la Filmoteca*, 53, 176-197.
- WILT, D. (2004). *The Mexican Filmography, 1916 through 2001*. Jefferson, EE.UU: McFarland.
- ZOLOV, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley, EE.UU.: University of California Press.

Filmografía

- ALAZRAKI, B. (Director) & Calderón, G. (Productor). (1962). ***A ritmo de twist***. México: Cinematografía Calderón.
- CREVENNA, A.B. (Director) & Rosas Priego, A. (Productor). (1960). ***Quinceañera***. México: Producciones Rosas Priego.
- DELGADO, M.M. (Director) & Salazar, A. (Productor). (1962). ***Twist. Locura de la juventud***. México: Cinematográfica ABSA.
- DÍAZ Morales, J. (Director) & Calderón, P.A. (Productor). (1957). ***Juventud desenfrenada***. México: Calderón Films.

GÓMEZ Muriel, E. (Director & Productor). (1958). *El caso de una adolescente*. México: Churubusco, Producciones Corsa.

MARTÍNEZ Solares, G. (Productor) & De Fuentes hijo, F. (Productor). (1958). *¡Paso a la juventud!* México: Diana Films.

SOLER, J. (Director) & Grovas, J. (Productor). (1964). *La juventud se impone*. México: Cinematográfica Grovas.

Archivos y revistas consultadas

Billboard

Centro de Documentación de la Cineteca Mexicana (CM)

CINEAvance

Filmoteca de la UNAM

LAURA PODALSKY es profesora en la Universidad Estatal de Ohio (Estados Unidos). Es autora de *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973* (2004) y *The Politics of Affect and Emotion in the Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico* (2011); y co-editora de *The Routledge Companion of Latin American Cinemas* (2017), junto con Marvin D'Lugo y Ana M. López.

Semiótica del espacio narrativo en *Lluvia en los ojos*

*Semiotics of Narrative Space
in Rain in the Eyes*

CARMEN VITALIANA
VIDAURRE ARENAS

carmen.vidaurre@academicos.udg.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8390-5937>

*Universidad de Guadalajara,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 29, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 8, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
diciembre 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i25.394](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i25.394)

RESUMEN / En este trabajo utilizamos conceptos desarrollados por A. J. Greimas sobre el estudio del espacio narrativo, la gestualidad y el sincretismo de los actantes, para estudiar el cortometraje mexicano *Lluvia en los ojos* (2013), realizado por una destacada directora de cine de animación. Se trata de un filme que expone (en sus contradicciones semánticas), elementos que han adquirido relevancia en el país, al abordar el tema de la pérdida de un ser querido. El estudio hace visibles elementos culturales propios del contexto social de producción de la obra y los principales trazados semánticos implicados en el filme.

PALABRAS CLAVE / Semiótica, cine de animación, espacios narrativos.

ABSTRACT / In this work we use concepts developed by A. J. Greimas on the study of the narrative space, the gestures and the syncretism of the actants to study the short film *Rain in the Eyes* (2013), by a prominent Mexican animation film director. It is a film that exposes (in its semantic contradictions) elements that have become relevant in the country, by addressing the issue of the loss of a loved one. The study makes visible cultural elements of the social context of production of the work and the main semantic traces involved in the film.

KEYWORDS / Semiotics, Animation Film, Narrative Spaces.



Lluvia en los ojos (Rita Basulto, 2013).

INTRODUCCIÓN

Nos hemos propuesto el análisis del cortometraje de animación *Lluvia en los ojos* (2013) de la artista mexicana Rita Basulto —realizado con técnica de modelados¹—, a partir de algunas de las formulaciones de A. J. Greimas sobre el espacio narrativo, los gestemas y el sincretismo de los actantes.

Nuestro objetivo es identificar los contenidos semánticos y culturales implicados en este cortometraje porque, aunque Viñolo e Infante (2012) han relativizado el uso de la animación y el cine digital como herramientas de dominio y difusión ideológica ejercidas por el poder, Woodside (2012) señala hacia una dirección opuesta en sus estudios sobre la animación.

Seleccionar algunos conceptos teórico-metodológicos fue necesario porque la minuciosa metodología de análisis semiótico que propone Greimas, con énfasis en la descripción semántica de los signos manifiestos, hace imposible exponer su aplicación integral en un artículo.

¹Los modelados son una de las variadas modalidades de la animación *stop motion* o animación de cuadro por cuadro, dentro de las cuales se encuentran: los recortes de papel (*cut outs animation*), la pixelación, la animación con relieves, con arena (*sand animation*), con esgrafiados, con marionetas de materiales no moldeables, etc.

Aunque existen trabajos que han considerado y aplicado la semiótica greimasiana al análisis de cine (Barreto, 2021; Vilches, 2017; Dittus, 2012, entre otros), no contamos con antecedentes de la aplicación de los conceptos aquí seleccionados, pese a su operatividad.

Juan Manuel Aurrecochea (2004) y Manuel Rodríguez Bermúdez (2007) han publicado los más significativos estudios sobre el cine de animación en México. Por las fechas de edición de sus trabajos no se refieren al filme que aquí abordamos, ni al trabajo de su realizadora que ha recibido diversos reconocimientos nacionales.

En *Lluvia de ojos* (2013) se emplea animación cuadro por cuadro. Rita Basulto se encargó de la dirección, fotografía, diseño de personajes y guion. La edición es de Gerardo Fernández, el sonido de Mario Martínez Cobos, la música de Mario Osuna y Alfredo Sánchez, el diseño de marionetas es de León Fernández y el vestuario de Bernabé Covarrubias. El cortometraje tiene una duración aproximada de 8 minutos, la compañía productora fue el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

METODOLOGÍA

Greimas se refiere a lo visible que “se revela a nuestros ojos como una proyección estereoscópica constituida por muchas capas superpuestas e incluso yuxtapuestas de significantes” (1973, p. 53). Esos significantes involucran contenidos semánticos, unidades de significación (semas) que se conjuntan o disjuntan en ejes sémicos (1987) y se combinan con otras unidades contextuales para generar determinados efectos de sentido. Reflexiona sobre el hecho que en el cine observamos imágenes en movimiento y otras inmóviles en un espacio. Un cuerpo se mueve en el seno de un contexto que debe ser categorizado, con vistas a una descripción que tome en cuenta desplazamiento, orientación y apoyo. Considera también que en toda cultura hay un sistema de coordenadas para situar los volúmenes, así como un perspectivismo que permite ubicar la posición del observador en un espacio

globalizador, y cada perspectiva ofrecerá formas diferenciadas de un elemento tridimensional o bidimensional no uniforme en su volumen. Habla también de una topología que hace comprensible el desplazamiento, aproximación o alejamiento, contacto o ausencia de contacto gravitacional.

En sus ejercicios prácticos de semiótica, Greimas (1993) adopta los criterios espaciales para segmentar algunas de las secuencias narrativas, de modo que esto le permita demarcar sus límites y extraer las líneas de su organización interna. Al estudiar los espacios narrativos, lo primero que hace es atender la distribución general de estos, a partir de la enunciación del narrador y los personajes, y en el caso de la obra audiovisual tendríamos que hablar de la óptica, del tipo de visión que se adopta mediante la cámara. Aquí lo que interesa es la forma en que se caracterizan los espacios y la recurrencia de dicha caracterización. Toma en cuenta la inscripción de los actantes en los espacios, tal y como lo manifiesta su desplazamiento y acción. Un mismo espacio puede ser familiar a dos o más actantes, pero para uno es el lugar del actuar laboral y para otro es el lugar de un actuar diferente. Ese actuar puede ser recíproco o no, subordinado o subordinante. Se trata de identificar matices tan significativos como la diferencia entre pasear y desplazarse para asistir a un destino, entre ocupar un lugar o ser prisionero en él, de representaciones del espacio como lugar de encuentro o separación. No busca hacer clasificaciones sino identificar los cualificativos manifiestos e implicados en una representación específica del espacio y los contenidos semánticos vertidos en él.

Greimas señala que la espacialidad objetivada puede ser concebida como una distribución topológica acorde a la definición del relato y paralela a su desenvolvimiento. El espacio tópico es el lugar en que se sitúa la transformación entre dos estados narrativos estables. Los espacios heterotópicos son los lugares que engloban ese espacio, precediéndolo y/o sucediéndolo en un programa o programas narrativos sucesivos, encadenados, alternados, etc. Luego señala que el espacio utópico es el lugar donde el hacer del sujeto puede triunfar

sobre la permanencia y es distinto a los espacios paratópicos que son los emplazamientos de las pruebas preparatorias o cualificantes, lugares mediadores entre los polos de la categorización espacial, espacios que se debe atravesar para encontrar o reencontrar el lugar utópico deseado.

El cruce de una frontera que separa dos espacios –uno englobado y otro englobante– es un caso particular de la articulación general del espacio narrativo, pero existen muchas otras modalidades de articulación que deben describirse.

Ahora bien, aunque en el cine de animación la motricidad o dinamismo autónomo de los personajes no tiene lugar, los animadores representan encadenamientos de poses que constituyen unidades que imitan “actos somáticos-gestuales” (1983, p. 13) percibidos ilusoriamente como autónomos por el receptor y por ello analizables como tales.

Señala Greimas que “el carácter finito de las posibilidades gesticulatorias (...) permite imaginar la reducción de la gestualidad humana a un modelo general de virtualidades de gestos y posturas: cada código particular tendrá así el carácter de una elección, en vista a la manifestación, de un número limitado de estas virtualidades” (1973, p. 62). Lo anterior no excluye el aspecto cultural propio del gesto:

Incluso si en sus posibilidades está condicionada orgánicamente, la gesticulación, aprendida y transmitida, al igual que otros sistemas semióticos, es un fenómeno social. Lo que decíamos de la tipología de las culturas, basada sobre la interpretación diversificada de los signos (...) Se aplica igualmente a la gesticulación comúnmente llamada natural (Greimas, 1973, pp. 62-63).

Más conocida y aplicada es la noción de sincretismo de los actantes (1973, 1993), que puede precisarse luego de identificar el programa narrativo en que se desenvuelve cada actante.

ESTUDIO DEL FILME

Lluvia en los ojos ofrece al inicio una descripción de un espacio heterotópico que forma parte del recorrido narra-

tivo del relato, mediante una toma² en encuadre general y en aproximación, lograda por un acercamiento continuo, que muestra una casa en el campo en un día lluvioso. El encuadre, la paleta de colores y algunos elementos figurativos (el campo abierto, un sembradío de trigo, el estilo de la vivienda, su aislamiento junto a un árbol, el cielo grisáceo, las aves negras en vuelo), guardan similitudes objetivas iconográficas con elementos recurrentes en obras del artista Andrew Wyeth, referente plástico que también se puede identificar en otras tomas del cortometraje como indicador de una estética específica adoptada en el filme.

Andrew Wyeth fue un pintor regionalista muy conocido entre un público popular norteamericano, cuyo tema principal es el paisaje y la vida rural de Chadds Ford (Pensilvania) y de su casa de verano en Cushing (Maine). Sin embargo, estos puntos de anclaje espacio-temporal se verán afectados por una neutralización parcial en el filme, por constituir una modalidad de definición oblicua (que exige un conocimiento previo de las obras artísticas y de sus referentes geográficos para su identificación) del paisaje y por la presencia de elementos contextuales que remiten a diversas geografías y tradiciones culturales (el idioma de los actantes, sus características físicas y otros signos culturales y geográficos) introducidas en fotografías, indicadores lexicales verbales, objetos visualizados.

Lo anterior genera una caracterización del espacio que no puede ser identificada exclusivamente con la geografía de las regiones a las que remiten los referentes pictóricos, modificados en variable grado y contextualizados en el filme de manera específica, estableciendo dinámicas semánticas distintas a las que tiene las obras originales, presentadas como subtextos-homenajes (Greimas no emplea el término intertexto en sus análisis). Estos subtextos visuales no dejan de

²Preferimos el término “toma”, usado tanto en cinematografía como en televisión, al de “plano”, debido a que el segundo tiene tanto en fotografía como en cinematografía varias acepciones que nos obligarían a distinguir entre plano de profundidad, plano de encuadre, plano de angulación, y segmento de filmación.

remitir a un contexto rural y a una tradición cultural popular norteamericana, pero entran en relación con elementos culturales hispánicos y de otras regiones, para hacer visible un sistema de relaciones culturales concreto.

La toma siguiente muestra características del espacio heterotópico: el cielo densamente nuboso y lluvia, para dar paso a un mayor acercamiento a la casa y encuadrar una ventana desde el exterior, en cuyo interior se ve una figura infantil que mira hacia afuera tras los cristales. A esta toma seguirá la presentación del título del corto (mediante el juguete de cubos de madera), en el espacio de una habitación cuyos elementos indican que se trata de una recámara infantil, espacio definido inicialmente como espacio tópico.

Los signos figurativos permiten identificar un primer eje sémico de lo espacial en el que se disjuntan lo exterior/lo interior. Los signos contextuales nos llevan a precisar los efectos de sentido que este eje sémico genera en su combinatoria, pues lo exterior se correlaciona con la lluvia, en tanto el interior corresponde al espacio definido como el espacio íntimo de un universo infantil, una recámara en la que su ocupante se encuentra.

La toma nos ubica ahora ante la cama de la pequeña, cuya voz ha dado inicio al relato de hechos ocurridos previamente. Con la voz en *off* de la protagonista se muestra una toma que corresponde al espacio-tiempo retrospectivo de su relato (*flashback*), en la que mediante un plano panorámico seguido por un *travelling* horizontal (hacia la derecha del receptor) se describe un campo de trigo, al fondo se ve la casa empedregada, mientras se escucha una voz femenina adulta gritar “Sofía” (nombre de la pequeña narradora). La temporalidad corresponde a un día soleado en el lapso del atardecer o el amanecer, por la tonalidad cálida y difusa de la iluminación.

Observamos que se ha pasado alternativamente del exterior al interior, y del interior al exterior, reiterando el primer eje sémico, lo que también involucra un espacio englobante o envolvente y uno englobado o contenido: la casa, la recámara, contenidos por el espacio del contexto rural. Al mismo tiempo

se ha establecido otro eje sémico referente a la temporalidad, en el que se disjuntan el ahora y el pasado, en correlación con dos fenómenos climáticos también disjuntos: lluvia/sol, el ahora relacionado con la lluvia y el pasado con el sol.

Los primeros espacios son cualificados en las imágenes por la presencia de lluvia (los interiores por la lluvia tras la ventana), incluso en la toma que sirve de espacio-marco al título de la obra en la que no puede verse la ventana, pues se hace referencia a la lluvia en el escrito con cubos (*Lluvia en los ojos*). Esta toma tiene un encuadramiento temporal en el “ahora” de la narración. En tanto el espacio del campo, cualificado por la ausencia de lluvia, tiene un encuadramiento relacionado con un pasado, que se precisa por la indicación temporal de la narradora: “El día en que me rompí”.

La referencia de la narradora será seguida por una valoración contrastiva de dos situaciones pasadas distintas: “Se enojaron mucho porque no me encontraban/El abuelo nunca se enojaba conmigo (...) Me contaba historias sobre sus viajes”. Contraste que implica dos encuadramientos temporales, uno referente al día en que Sofía “se rompió”, y el otro a una temporalidad acostumbrada con el abuelo, previa a ese día en que “dicen” (ellos) que Sofía tuvo un “accidente”, del que el espectador solo ve las consecuencias: la niña en la cama y ante la ventana con un brazo vendado.

El espacio íntimo es el espacio de la narración de Sofía, que es presentada como pensamiento infantil (en una voz interior pues la pequeña narradora no mueve los labios, aunque escuchamos su voz), enfocando así al receptor en la interioridad del personaje.

Sabemos que las relaciones entre imágenes y palabras pueden ser de diverso tipo y en este cortometraje la narración verbal es relevada por la visual, que desempeña un papel en ocasiones más notable que las palabras, a las que expande, complementa, cualifica, orienta y define, e incluso, como veremos, sirve de contraste, fenómeno recurrente en el cine. Las imágenes exponen con frecuencia lo que las palabras no dicen

y darán paso a la representación del espacio que corresponde a ese tiempo previo a la ruptura previa referida por la pequeña.

La situación inicial que fue alterada previamente se narra visualmente y es presentada en un orden posterior al de sus consecuencias. Se manifiesta una retrospectiva progresiva hacia un pasado cada vez más alejado que se alterna con retornos al presente de la narración.

Otro eje sémico (enfoque/desenfoque) se introduce al describir la situación inicial de la historia, pues se mostrará desenfocado y luego enfocado, el acercamiento a un grupo de manzanas y una flor. Luego, lo que estaba desenfocado y en un plano posterior, se enfocará en la misma toma: se trata de una escena en el interior de un comedor, iluminada por una luz cálida. El comedor, por las acciones que en él se realizan, se define como el espacio en que Sofia y su abuelo conviven ante una mesa en la que hay una tarta y manzanas. El abuelo pela una manzana, se hace con la cáscara un bigote postizo y logra hacer reír a la niña, que se mostraba gestualmente decaída. En el nivel de los gestemas se disyuntan decaimiento/alegría, mediante signos fisonómicos y somáticos que implican también visibles movimientos de las manos y la cabeza (gestualidad extrovertida).

La cámara retrocede hacia afuera de la ventana y se ve un plano general de la casa que vimos al principio en un día lluvioso, pero ahora en un día soleado, recurso contrastivo nuevamente correlacionado con los ejes sémicos: lluvia vs sol; presente vs pasado.

El eje sémico del enfoque vs desenfoque nos remite a lo perceptivo y cognitivo, a lo que se manifiesta y capta en forma clara, contrapuesto a lo que se capta como no definido o suavizado en sus contornos. Pero, la oposición sémica más notable es el espacio cualificado por la presencia de la lluvia y enmarcado en el ahora, opuesto al espacio cualificado por la presencia del sol y enmarcado en el pasado.

Los elementos climáticos funcionan a modo de símbolos antitéticos convencionales (sol/lluvia). A esto se añade que el espacio de la intimidad es presentado en el pasado como

lugar de convivencia, espacio al que lo ocurrido en el exterior (la fractura) transforma en espacio de reclusión y recuperación de un daño.

Se mostrará en seguida otro interior de la casa, la sala, en la que el abuelo lee un libro sobre África en un sillón, mientras Sofia dibuja, recostada sobre el piso, un insecto en un papel. Por las dos ventanas del fondo entra la luz del sol.

Las acciones realizadas en espacios tópicos reconocibles y familiares les confieren funcionalidades distintas a las meramente pragmáticas, pues el comedor se presenta como el lugar del juego y la risa, más que como lugar de la alimentación; en tanto la sala se presenta como el lugar de la realización de actividades cognoscitivo-creativas: lectura y dibujo, en lugar de mera socialización. Esto hace evidente las implicaciones semánticas conferidas a los espacios, como elementos de un antes que se ha visto alterado.

Las isotopías presentes en el filme facultan a señalar la clara correlación que se establece entre los días soleados y el tiempo que Sofia ha pasado en casa en compañía de su abuelo, en contraste con el ahora lluvioso en que el abuelo está ausente. Notamos que, en el filme, como en muchas obras pictóricas románticas, se ha empleado el recurso de crear atmósferas climáticas para exponer o enfatizar los sentimientos, afectos y emociones.

En las dos siguientes tomas se volverá a hacer manifiesto el recurso contrastivo para caracterizar otros dos espacios relacionados con un antes y un después, pues primero vemos en un encuadre que corresponde a una toma de tres cuartos³ y con la cámara baja, varios muebles de la casa (una silla, un buró, un banco) próximos a una ventana por la que se ve un exterior y la luz del sol. A esta toma sigue otra en plano completo del porche de la casa en donde hay un triciclo, objetos, y está el abuelo sentado en una banca leyendo. La iluminación de este exterior es más fría, sopla viento que levanta polvo, el abuelo tose repetidamente pese a estar cubierto por una

³También denominado plano americano.

chamarra gruesa. De pronto el viento se lleva su figura, como si fuera una forma hecha de polvo, y el abuelo desaparece, produciendo el efecto que el viento lo desintegra. Se oye la voz de Sofía: “Mamá dice que se fue a un lugar mejor”, frase que destaca una semantización de la desaparición del abuelo como un “viaje”.

Aquí reaparece el eje sémico interior/exterior y se hace visible que la modalidad del relato permite dos lecturas distintas, una guiada y que permitiría interpretar la desaparición del abuelo como un tipo de viaje, descripción difusa de su muerte; y otra lectura que permite captar el eufemismo implicado en las palabras de la madre y faculta a leer la imagen de la desintegración del abuelo como representación metafórica de su muerte, lectura no difusa de lo acontecido. Lo nítido/no nítido afecta así al campo semántico de la muerte.

La cualificación y diferenciación corresponde a un esquema que implica los ejes espacio-temporales: antes/después, correlacionados con la representación de fenómenos climáticos externos. El “antes”, el tiempo pasado en compañía del abuelo, queda asociado con la luz del sol; el tiempo de su “partida” se correlaciona con el tiempo ventoso y frío del exterior. El exterior no solo es el tiempo en que el abuelo “se va a un lugar mejor”, también es el espacio en que no encontraban a Sofía y donde Sofía “se rompió”. Aunque en este último caso el espacio se relaciona con un tiempo todavía previo a la lluvia, por lo que debemos identificarlo como límite que separa el “ahora” en que el abuelo no está, llueve y Sofía está “rota”; de un tiempo previo en el que todavía brillaba el sol. Ese exterior soleado del accidente será además posteriormente identificado como un espacio paratópico en el que Sofía tuvo que pasar por una prueba (que la dejó rota, de acuerdo con su propia descripción del acontecimiento).

La descripción del daño sufrido por la protagonista crea otro contraste, por la descripción del hecho que hacen los otros. Se trata de dos caracterizaciones distintas del acontecimiento: una corresponde al de la narradora y otra a los adultos. Sin embargo, la caracterización que hace Sofía es estricta (se

rompió, se fracturó un brazo), en tanto la caracterización de los adultos es un tanto difusa (sufrió un accidente).

Observamos que también se han definido algunos de los programas narrativos. De acuerdo con lo que señala Greimas: Sofía se presenta como el sujeto-actante que desea y disfruta de la compañía del abuelo, el abuelo se configura como el objeto deseado, la muerte del abuelo (representada metafóricamente en un exterior), se presenta como el oponente al deseo de Sofía y altera la situación idílica inicial de la historia referida. Este programa narrativo se correlaciona con otro, el programa narrativo de la madre de Sofía, sujeto-actante para quien Sofía representa el objeto buscado, cuyo oponente es la salida de Sofía, correlacionada metalépticamente con la aceptación de la ausencia del abuelo y una renuncia obligada, acontecimiento aclarado posteriormente, debido a la organización de las secuencias que se ha adoptado en el filme.

Un nuevo programa narrativo se introduce en otro espacio interior, cuando Sofía se presenta como un sujeto que no está convencido de las explicaciones que se le brindan a su privación de la compañía del abuelo, al expresar: “Pero, ¿Por qué dejó todas sus cosas? No se llevó su cámara. Así no puede trabajar”. Esta situación se produce en otro espacio de la intimidad, la recámara del abuelo. Se ofrecerán ahora los elementos cualificadores o investiduras de este otro espacio por la presencia de un conjunto de objetos dispuestos en él: una cámara fotográfica de gran formato, numerosas fotografías, un conjunto de maletas antiguas con sellos de diversos lugares, una cama en la que Sofía ve un álbum fotográfico.

La recámara del abuelo queda caracterizada como un espacio de transición, pues en ella el abuelo está ausente pero se hace presente a través de los objetos que le pertenecen. En esta otra recámara dominan colores cálidos, luz diurna y Sofía se encuentra en una actividad exploratoria, en libertad de buscar respuestas a sus interrogantes, mientras observa las fotografías capturadas por el abuelo en un álbum. Este espacio se caracteriza así como espacio del planteamiento de una búsqueda cognitiva para Sofía.

En el nivel de los parlamentos Sofía expresa: “Y, ¿por qué dejó solo a Cornelio? Lo bueno es que yo lo encontré”. La introducción de Cornelio, primero mediante su denominación, está relacionada con varios elementos contextuales que es necesario considerar. Entre las imágenes fotográficas que se han mostrado, y que la niña ha visto en un álbum, se encuentran fotografías de animales de diversas geografías: un camello, un elefante. Los objetos dispuestos en el espacio de la recámara son indicadores de las actividades del abuelo y mediante esos signos se le cualifica e inviste de rasgos específicos (era fotógrafo, viajaba a lugares distantes). De su cualificación deriva la exposición de ciertas preferencias que le caracterizan: viajó a distintas regiones del mundo, se interesaba por personas y animales de otras geografías. Recordemos que anteriormente se ha presentado al abuelo en la sala leyendo un libro sobre África y en su recámara hay un globo terráqueo (que se verá en una toma posterior), mostrando el perfil geográfico de Australia y parte del sur de Asia. Se trata de signos que expresan cierto cosmopolitismo e introducen elementos de una “globalización” (el globo terráqueo), la presencia de signos de otras culturas y países.

Sofía, luego de ver las imágenes fotográficas del abuelo sobre los animales, encuentra dentro de una maleta, gracias a unos ruidos que escucha (originados debajo de la cama), a Cornelio en una pequeña caja (contenida en una maleta), a quien inicialmente no veremos, se presentará posteriormente como un rinoceronte miniatura (por su morfología rinoceronte hindú).

Cornelio se presenta como lo externo que es encontrado en lo interior y queda relacionado con la ausencia del abuelo.

La interrogante que plantea Sofía, “¿por qué dejó solo a Cornelio?”, indica un paralelismo identificatorio entre Cornelio y Sofía: ella también fue dejada sola por el abuelo. La veremos salir de la habitación con cierta premura (indicada por su gestualidad) y con la pequeña caja.

El espacio envolvente o globalizante de la intimidad del abuelo del que participa Sofía contiene otro espacio que

representa las ausencias o viajes del abuelo, sus maletas, y en una de sus maletas, bajo su cama, se encuentra otro espacio contenido, aparentemente la caja de una cámara fotográfica, donde Sofía localiza solo y oculto a Cornelio, un ser fantástico cuya existencia se presenta como objetiva para la protagonista de cabello oscuro y ojos marrones.

El pequeño rinoceronte se caracterizará visualmente por su reducido tamaño, aparece inicialmente cubierto por una pequeña manta blanca. Se configura otro eje sémico importante aquí: descubrimiento vs ocultamiento.

El espectador adulto del cortometraje identificará en la anécdota el uso del recurso metafórico del “amigo imaginario”, en que se proyecta el estado emocional de la protagonista.

En la narración se establecerá un nuevo programa narrativo en el que Sofía se presenta como sujeto que rescata a Cornelio, definida como destinadora otorgante de las atenciones que requiere Cornelio, su destinatario: ella lo alimenta, lo acompaña y le enseña, para obtener, como sujeto que desea, una compañía que ha perdido. El tipo de tomas en estas secuencias, en su mayoría de acercamiento y de plano contra plano, con la cámara baja, enfatiza la intimidad pero también lo que se ubica en lo próximo a la superficie gravitatoria, al soporte del cuerpo de la pequeña.

Las investiduras metafóricas que se da al actante fantástico señalan una doble identificación: sustituto-mediador ante la ausencia del abuelo, y lo exterior, relacionado con la actividad realizada por el abuelo. Por otra parte, este pequeño rinoceronte se encuentra en una situación similar a la niña, por su condición de aislamiento y encierro, de abandono, efectos de sentido generados a través de los elementos contextuales o clasemáticos.

Se representan ahora las actividades de Cornelio y Sofía en compañía. Sofía alimenta a Cornelio, juega con él, quien la hace reír. Sofía y la cámara narran las acciones como “objetivas”, y no como proyecciones de un imaginario. Los adultos de la narración ignoran la existencia de Cornelio y atribuyen sus acciones a Sofía. Se presenta así una historia

percibida por dos tipos de actantes, y dos distintas interpretaciones narrativas de los acontecimientos: la del imaginario infantil de Sofía y la interpretación que hacen los adultos de los hechos referidos por ella.

El rol de Cornelio quedará definido por su actuar y se señala en el plano manifiesto visual y verbal. En el verbal Cornelio es caracterizado por lo siguiente: “Primero era chiquitito como un ratón, y todo le daba miedo. Después aprendió a jugar y se volvió muy chistoso. Y después, por sus travesuras me regañaron”. En el nivel de las imágenes, que expanden lo referido, se introducen otras informaciones: Cornelio es caracterizado por su inquietud, es más pequeño que Sofía, es generador de desorden y destrucción, desempeña parte de las funciones que desempeñaba el abuelo, pues cuando “aprende a jugar” y una pequeña pelota es desinflada por su cuerno, quedando colgada en su rostro, hace reír a Sofía, acción equiparable a la del abuelo cuando se pone bigotes de cáscara de manzana y hace reír a Sofía. Es decir, Cornelio se presenta como sustituto parcial del rol actancial del abuelo, es el compañero capaz de transformar el espacio del confinamiento en un espacio de juego, pero en condiciones distintas para Sofía, pues ella debe alimentar a Cornelio, enseñarle a jugar y es ella quien cuida de Cornelio y lo oculta.

De acuerdo con Greimas, la casa se presenta ahora como espacio de la responsabilidad autoasumida por Sofía de ser para Cornelio lo que el abuelo era para ella, al mismo tiempo que Cornelio desempeña el rol del abuelo en ciertas ocasiones, pero Sofía ha pasado de ser el destinatario de las atenciones de otro a ser el destinador-destinatario, en un fenómeno de sincretismo actancial que también afecta al personaje de Cornelio, objeto-deseado y sujeto-destinador.

La presencia de un pequeño rinoceronte en la casa tiene implicaciones semánticas, sirve para asimilar el espacio en que se encuentra Sofía con el espacio de los viajes del abuelo, que Sofía conoce por fotografía e historias. Él introduce lo externo en lo interior (íntimo), representa lo salvaje y potencialmente peligroso que connota el rinoceronte, domesticado

parcialmente gracias a su reducido tamaño. Sin embargo, el espacio utópico inicial en que transcurría el tiempo de Sofía y su abuelo se ha transformado en el espacio de Sofía y Cornelio, que se va presentando progresivamente como connotado de disforias, descubiertas progresivamente, mediante las actividades destructoras de Cornelio y las consecuencias que para Sofía tienen esas actividades. El eje sémico lo externo/lo interno se definirá así progresivamente por su relación con lo destructivo vs lo destruido.

Aunque la historia es narrada desde la perspectiva de Sofía, la perspectiva adulta de los hechos también es introducida verbal y visualmente en el filme, pues la madre no solo identifica lo que hace Cornelio con actividades que realiza Sofía, también la censura o reprende con llamadas de atención breves. En tanto, Cornelio se presenta como transgresor de normas implícitas, transgresiones que se van haciendo manifiestas como censurables por la voz de la madre y luego por la voz y gestualidad de Sofía. De este modo se plantea la presencia de Cornelio como un problema creciente a solucionar, tanto en el nivel del relato verbal de la narradora, como debido a la voz de la madre que introduce la perspectiva adulta: “Sofía deja de correr (...) Sofía deja de correr, tu padre está leyendo”. En las imágenes quien hace ruido es Cornelio, el padre no es visible, ni se escucha su voz, solo se hace presente por las palabras de la madre, a esto se añade que el rol transgresor de Cornelio se expone también en otras imágenes, pues su actuar negativo se va presentando mediante una serie de tomas que corresponden al espacio figurativo físico exterior u objetivo: macetas rotas, una máquina de escribir descompuesta, pantuflas de estambre destejidas, desorden en el espacio de la sala (donde hay un triciclo y una silla vacía, como en la escena en que desaparece el abuelo). Se trata de tomas en que no se muestra al responsable de las destrucciones y el desorden, pero la voz de la madre indica como responsable a Sofía, presentada como “chivo expiatorio” de los actos de Cornelio. Pese a todo esto, brilla el sol a través de las ventanas.

La narración vuelve a la temporalidad del inicio, manteniendo presente el eje sémico entre el espacio-tiempo del pasado y el espacio-tiempo actual. En este otro regreso al tiempo inicial se muestra el campo lluvioso (el mismo campo que antes se mostró con sol), mientras en su recámara Sofía dibuja con su dedo un sol en el vaho del cristal de la ventana. La acción y el gesto reactivan el eje sémico sol vs lluvia, con todas las connotaciones que se le ha ido confiriendo.

La narradora señala en seguida: “Cornelio era muy tragón y se terminó todas las plantas de mi mamá. Él ya estaba más grande que el perro de Natalia”. Cornelio se presenta como equiparable a animales que pueden localizarse en un entorno doméstico: un ratón, un perro, pese a que se trata de un animal salvaje, aunque de reducido tamaño. Se configura otro eje sémico: lo doméstico familiar vs lo salvaje exterior, pues Cornelio estaba en una maleta, indicio de su origen externo.

En seguida, se ven las manos de la madre que acercan un tazón, mientras se escucha: “Morusa: Tómatelo está calentito”. Sofía se presenta aquí como el destinatario de las atenciones de la madre, a quien corresponde el rol de destinador. Se reitera así la isotopía correlacionada con el eje sémico de lo interior/lo exterior, el primero caracterizado como espacio del cuidado, del juego; el segundo como espacio del daño físico, la ausencia, la pérdida, la muerte.

Sofía continuará su relato sobre Cornelio: “Entonces empezó a comer más y más”. Las imágenes pasan del espacio del ahora, al espacio-tiempo retrospectivo nuevamente. En las secuencias siguientes se vuelve a hacer uso del recurso contrastivo que permite establecer las diferencias entre lo que expresa la voz de la narradora y la narración que ofrece la cámara, pues ante la expansión de la actividad alimentaria de Cornelio, el espacio se caracteriza como objeto de la destrucción progresiva por parte de rinoceronte: “Primero fueron las historias de mi papá, luego las luces de la casa, los secretos de las paredes”, las imágenes muestran a Cornelio tragando las páginas de un libro, consumiendo la llama de una vela y haciendo huecos en las paredes y creando desorden. Estos

contrastes entre palabras e imágenes evidencian la distancia entre lo señalado por la pequeña narradora y lo mostrado: ella “suaviza” lo acontecido, y aunque las acciones narradas resulten relativamente homologables, se observa cierto crescendo, al pasar del daño de objetos, a la destrucción de la casa. Debe observarse que estas destrucciones se encuentran relacionadas con la censura que ahora la propia Sofía hace gestualmente de la conducta de Cornelio (mueve la cabeza en signo de negación, sintagma gestual reprobatorio), asumiendo el rol que su madre desempeña con ella.

La transformación progresiva del espacio en que brilla el sol, pero en el que se producen alteraciones en aumento que lo acaban caracterizando como espacio distópico, marca su clímax por una nueva distribución del espacio que ocuparán Sofía y Cornelio en el interior de la recámara, debido al aumento de tamaño de este: “Creció tanto, tanto que la casa le quedó chiquita”. La transformación de Cornelio, de un pequeño rinoceronte a uno de gran tamaño que invade totalmente el espacio de la intimidad, se ofrece de modo ingenioso: a la manera de un intercambio de figuras sobre una base giratoria de madera, mecanismo que tuvieron algunos antiguos juguetes. Este movimiento sustitutivo destaca la gravedad física de Cornelio y su volumen. La transformación dimensional de Cornelio modifica la distribución espacial y hace visible para Sofía la imposibilidad de seguir manteniéndolo en su espacio personal.

La representación del rinoceronte refiere, inevitablemente, al célebre grabado de Durero, pero lo más importante son las implicaciones semánticas que esta transformación dimensional conlleva y que quedan en el implícito narrativo, remitiendo a un proceso cognitivo significativo para Sofía: ella no puede seguir conteniendo en el interior algo enorme y peligroso, que podría destruir su universo, por más encarnada o identificada que esté.

Aunque se han mostrado las dimensiones del rinoceronte, se observa que Sofía lo saca de la casa en la pequeña caja en que lo encontró, lo que vuelve a hacer visible que el personaje



de Cornelio existe objetivamente para Sofía, pero no se trata de un ser que exista objetivamente. La determinación de Sofía de dejar ir a Cornelio y su justificación, sirven para presentar el papel de adyuvante que en este programa narrativo desempeñará el abuelo en ausencia: “El abuelo decía que los animales vivían más felices en el campo”. Así, aunque Sofía se ve obligada a abandonar a Cornelio, el aprendizaje derivado de la información proporcionada por su abuelo le permite asimilar el abandono que tendrá que hacer ella, de un compañero que ya no puede seguir siendo contenido. La domesticación de lo externo ha fracasado, se presenta como no posible en las condiciones planteadas en el relato.

Sofía figurará ahora en el espacio exterior, en un bosque neblinoso y de iluminación fría, se muestran las elevadas copas de los árboles del espacio en que la pequeña asumirá la tarea difícil de dejar ir a Cornelio. El exterior queda aquí definido como espacio de una prueba cualificante. En las

imágenes se está enfatizando el eje sémico de lo grande/lo pequeño. Los movimientos de la cámara ilustran una exploración de un espacio no familiar para Sofía, cumpliendo las funciones de una cámara subjetiva. Veremos luego a Sofía alejándose de la casa en el espacio boscoso.

Es en las secuencias posteriores donde se puede identificar el referente de la imagen fotográfica que Rita Basulto señaló en entrevistas como el germen de esta animación: la de una niña tocando la nariz de un rinoceronte.

Debemos señalar que en el cortometraje hay además otro subtexto de animación que debe reconocerse como antecedente, en la representación de un animal salvaje en miniatura en un contexto ajeno a su hábitat natural. Se trata del cortometraje *Punch Trunk* (1953) de Chuck Jones, corto de dibujos animados de *Looney Tunes*. Cortometraje que narra la historia de un elefante miniatura que altera la vida urbana en distintos contextos, pese a su tamaño.

En el cortometraje de Rita Basulto se borra la disjunción entre dos zonas geográficas distintas, bosque y zona de pastizales (hábitat natural del rinoceronte), al ubicar a la pequeña con un gran rinoceronte en un bosque pedregoso que ofrece otra caracterización del espacio globalizante, para recuperar el tópico del bosque del cuento de tradición oral en que un pequeño enfrenta peligros (Caperucita, Hansel y Gretel, Pulgarcito, etc.).

Debemos destacar que el espacio exterior se presenta nuevamente en el corto relacionado con el alejamiento, la renuncia y abandono, la pérdida de un ser querido.

Debido a que todos los enunciados figuran como relato-confesión en una suerte de fluir de pensamiento de Sofía, que el receptor percibirá como destinada a él, se pone en evidencia la tarea de autoaprendizaje que las situaciones representan para Sofía, al presentar los hechos como el pensamiento verbalizado interiormente por la pequeña, derivado de una reflexión *a posteriori*.

La batalla emocional que Sofía libra y la inutilidad de sus acciones por alejar a Cornelio, transforman el exterior en el espacio de una separación dolorosa (expresada a través del llanto y el gesto somático), separación que luego adquiere la modalidad de escapatoria con un propósito manifiesto: “Por eso corrí para perderlo. Corrí y corrí. Pero él siempre me alcanzaba. Seguí corriendo hasta que...” Veremos a Sofía y a Cornelio caer.

La representación del exterior alcanza su cualificación más crítica al ser caracterizado como el espacio de una caída prolongada, ocasionada por la carrera en huida-persecución, en un entorno nebuloso, afín al de las nubes de una tormenta que se han presentado al inicio del cortometraje. En la caída, Sofía y Cornelio han perdido su superficie de apoyo y se destaca el peso de lo gravitacional.

Se producirá entonces un retorno al tiempo y lugar inicial de la narración, la cama de Sofía, quien se encuentra tras el cristal de la ventana en la que ahora es visible que ha dejado de llover. Las palabras finales de la narradora harán

manifiesta la transformación que opera en el relato, porque se representa en una última escena, un espacio exterior imaginario: un campo donde brilla el sol, hay pastizales y árboles de manzanas bajo cuya copa está sentado el abuelo en un sillón leyendo, en compañía de pequeños y grandes rinocerontes y de Cornelio.

El espacio exterior de la muerte, la ausencia, el daño, la separación, el abandono no deseado, la huida, el daño físico, el dolor, es ahora presentado como un espacio ideal que participa de rasgos que han caracterizado el interior conocido por Sofía, y es caracterizado como espacio utópico del gozo, la compañía, el reencuentro, un espacio en el que, aunque Sofía no se ubique, puede imaginar como un lugar mejor, uno de los propósitos de la madre en su explicación a la ausencia del abuelo.

La basculación y disyunción temporal entre presente (lluvia) y pasado (sol) se resuelve mediante una conjunción temporal utópica en la que aquello que caracterizaba el pasado (sol, compañía, presencia, protección, intimidad) se proyecta en un tiempo-espacio virtual alterno y utópico, ubicado en un exterior imaginario, espacio-tiempo utópico del que no queda excluida del todo Sofía, lo que permite cualificar el presente, el espacio interior y el espacio englobante del ahora, disfóricos ambos (ella está herida en su recámara, el abuelo no está, tampoco Cornelio), como espacios-tiempos no disfóricos, eliminando así la presencia de la lluvia y sus contenidos semémicos.

CONCLUSIONES

En el filme se ha evitado hacer uso de puntos de anclajes temporales y espaciales históricos y geográficos (no hay fechas, ni nombres de lugares), se representan cambios climáticos y diferentes horas del día, resultando difusa la temporalidad, aunque algunos elementos connotan o indican un periodo cuyos límites amplios remiten a un lapso posterior a las primeras décadas del siglo XX (por la presencia de la cámara fotográfica y la máquina de escribir), y previo a las últimas

décadas del mismo siglo (por la ausencia de ciertas tecnologías de la comunicación). El entorno es rural, pero la ubicación geográfica también resultará afectada por la imprecisión, sin que aparezcan hitos geográficos que permitan una ubicación exacta, pese al estilo de la casa. Lo cual señala el deseo de no implicar una realidad histórica concreta de un modo explícito, para destacar un espacio rural idealizado y solo ofrecer algunos indicios cronológicos mediante objetos y vestuarios.

En el nivel semántico superficial, la función didáctica de la narración es muy visible, así como el receptor potencial al que va dirigida la historia, en que se representa la forma como una pequeña enfrenta la muerte de un ser querido. Para cumplir con este propósito didáctico se han utilizado en el filme recursos metafóricos, eufemísticos, perifrásticos y tópicos del cuento infantil.

En cuanto a los referentes culturales manifiestos en el filme, cuyo estudio es tan importante para Greimas como la semántica a la que estos se vinculan, se observa que estos provienen principalmente de la cultura norteamericana (obras pictóricas, filme de dibujos animados), elementos que se reproducen con variables de diverso grado, en relación con otros signos propios de una cultura hispanoamericana y mexicana (idioma, tipo étnico del personaje, estructura familiar, gestualidad extrovertida, creencias religiosas, etc.), y que hacen manifiestos modelos culturales adoptados y tipos de relaciones interculturales jerarquizadas que se producen entre dos contextos sociales que guardan proximidad geográfica, en este caso: México y Estados Unidos. Sistema intercultural que no excluye la presencia de elementos de otras culturas.

Sin embargo, nos interesa exponer algunos de los trazados ideológicos manifiestos en un nivel estructural profundo, en las dialécticas semánticas de la obra, que también implica una óptica adulta contrastada con la óptica infantil en el filme. Este nivel profundo se genera a nivel estructural y constituye la última etapa del estudio formulado por Greimas.

En la película se reitera la oposición del espacio interior contrapuesto al exterior, quedando caracterizado el exterior como espacio de la muerte, la renuncia dolorosa, la caída, la ruptura y el extravío o pérdida, contexto globalizante y escenario de una dura prueba para la protagonista (el exterior es donde el abuelo muere o literalmente desaparece, la niña se “rompe”, tiene lugar el abandono, la pérdida, la caída).

Este eje sémico interior vs exterior solo logra ser asimilable como no peligroso para Cornelio (un animal no domesticable, salvaje y enorme) mediante las palabras del abuelo que la pequeña recuerda; o mediante una idealización en la que se manifiestan referentes propios de una concepción religiosa: existencia posterior a la vida, el mito de un paraíso donde brilla el sol y hay manzanas (que los personajes pueden comer), y donde hacen lo que les gusta (leer, ser libres), crece la hierba, todos tienen un lugar adecuado y hay un cómodo sillón.

En tanto la narración reconoce esta idealización, que no oculta filiación religiosa, como resultado de la imaginación de una niña —aunque orientada por la madre—, ante la situación de privación definitiva y pérdida verificada en el exterior pero que trastoca el interior; para el receptor adulto persistirá la dicotomía planteada desde el inicio entre el espacio interior vs el exterior, correlacionada en la historia con la dicotomía pasado vs presente, y el resto de caracterizaciones que han investido estos dos espacios y tiempos. El exterior queda así fuertemente marcado como espacio de lo que logra alterar el orden interno, lugar del daño material, de la muerte (encubierta), espacio del accidente, de la pérdida y renuncia, en un presente en que hay mal clima.

La intrusión de un elemento externo en el interior tiene también esas implicaciones negativas que en el filme se le confieren al espacio externo: destrucción, daño. Esto se manifiesta en las funciones que cumple Cornelio, quien fue objeto de una identificación con él por Sofía.

En la narración audiovisual, sin perder cierta polisemia, Cornelio involucra la introducción de ese mundo externo al que el abuelo viajaba en sus ausencias y del que son

testimonio sus fotografías. El espacio exterior queda definido para Sofía como un territorio externo interiorizado, connota lo solidario, pero también lo no domesticable. Las acciones de Cornelio implican daños a los objetos y al hogar, llamadas de atención y finalmente, la ocupación del espacio íntimo.

Cornelio, pese a tratarse de un animal salvaje, no es caracterizado como agresor de la pequeña, la conduce a asumir ciertas responsabilidades, aceptar pérdidas, pero indirectamente también es causante de que Sofía salga, se pierda, caiga y se rompa. Por lo que Cornelio cumple un doble papel, uno positivo y otro negativo, en los programas narrativos que involucran a Sofía.

Los recursos empleados para la función didáctica del filme no solo afectan la anécdota principal del relato audiovisual, también permiten una interpretación guiada por ellos para referir a otras realidades representadas ficcionalmente de modo implícito o subyacente, pues la caracterización del espacio que figura el filme resulta análoga a la caracterización que en el contexto sociocultural de producción del filme ha tenido lugar en las últimas décadas en México. Para precisar la forma en que en el nivel estructural se expresa implícitamente dicha relación debemos recordar lo señalado por J. C. Carrière y Umberto Eco (2019) sobre el “proceso dinámico de filtraje constante de la memoria cultural” (p. 63), que se verifica en toda producción, memoria social e ideológica que se manifiesta a nivel de las estructuras sígnicas, pero también “a partir de representaciones de referentes compartidos” (Woodside, 2012, p. 69).

Hemos señalado que el eje sémico de lo interior vs exterior que afecta diversos elementos textuales se corresponde con una caracterización del espacio presente en el contexto social de producción del corto, concepto generado no solo mediante una serie de tradiciones difundidas en diversos entornos culturales de larga tradición, también es propiciado por las condiciones sociales concretas del entorno social en una sociedad en la que, a partir de las políticas declaradas contra el crimen, el espacio exterior se manifestaría

reiteradamente como espacio de la muerte, la ausencia, la renuncia a lo valorado, el daño físico, la pérdida y la desaparición, fenómenos agudizados en México a partir de 2006 (según datos del Comité Contra la Desaparición Forzada, 2014; FIDH, 2020; UNESCO, 2015; Rivas Rodríguez, 2016), en condiciones contrastadas notablemente con los índices de violencia y criminalidad percibidos y verificados en el pasado en el país, en amplias zonas rurales y urbanas. Sobre este fenómeno recalamos que no se trata de una transcripción o referencia explícita a los fenómenos sociales indicados, sino de una correlación sémico-estructural entre los ejes semánticos del filme y los ejes semánticos presentes en el contexto sociocultural de producción del filme (tal como los ha concebido y estudiado Greimas), en el que si bien actualmente los fenómenos sociales señalados son conocidos incluso por menores de edad, se ignora que se encontraban ya presentes en este contexto social mucho antes de 2006 (en que se agudizaron marcadamente), en zonas rurales y posteriormente urbanas, como observan los especialistas en la historia de tales problemáticas en México (Valdés, 2013, especialmente capítulos 2 y 3).

Además, México se ha caracterizado como país de migrantes por una política de fronteras abiertas de larga historia, que tuvo consecuencias muy positivas en el siglo XX. Sin embargo, en el presente siglo, la creciente migración de otros lugares del mundo hacia Estados Unidos a través del territorio mexicano ha dado lugar a una serie de problemáticas que se tornan cada vez más críticas, pues unida a la migración justificada de grandes poblaciones se ha verificado la migración de delincuentes y miembros del crimen (que se suman o compiten con criminales locales), el número de migrantes ha crecido en proporciones tumultuarias que exigen colectivamente más satisfactores, cuidados y resguardo, a su paso por el país, y en comunidades rurales que muchas veces se encuentran en condiciones más vulnerables que ellos. A esto se añaden las distintas políticas de puertas cerradas o marcadamente selectivas respecto a la migración que se han reforzado en

Estados Unidos, y que han llegado a implicar que México desempeñe el papel de país receptor de migrantes rechazados y no solo espacio en que esos migrantes transitan o esperan las soluciones a sus demandas de asilo. Todo esto ha propiciado cambios en las concepciones sobre quienes provienen del exterior en calidad de migrantes, fenómenos que llegan a manifestarse en las nuevas normas jurídicas mexicanas (Canales y Rojas, 2018, p. 67).

De manera que los ejes sémicos del filme corresponden a fenómenos que, pese a tratarse de una narración que ha evitado referir a un contexto específico, incluye elementos fantásticos y está fundamentalmente dirigida a un receptor infantil, hacen visible la forma en que el contexto real, socio-cultural de producción del filme deja huellas en el relato de ficción en un nivel profundo pero perceptible en el análisis estructural semántico del texto.

Otros elementos propios del contexto sociocultural también se manifiestan semánticamente en el cortometraje, aunque en un nivel más evidente, por ejemplo, en el de la representación de la estructura familiar, pues la niña figura al cuidado principal de un miembro de la generación de los abuelos y posteriormente de la madre (en ausencia del abuelo). En tanto la figura del padre se hace presente como circunstante relacionado con la norma que regula el entorno familiar. Se trata de un padre “no visible”, ni “audible”, caracterizado por hacerse presente por la mediación de la madre y como figura de autoridad. En tanto la madre, aunque desempeña un rol actancial específico y es audible, es solo parcialmente visible (sus manos, su hacer y gestos de cuidado). Si bien en el cortometraje se representa un entorno familiar funcional, aparentemente sin carencias económicas pero también sin lujos, el aislamiento de quien parece ser hija única y todavía en edad de no ir a la escuela se destaca, punto que se refuerza debido al entorno rural y a la ausencia de medios de comunicación modernos (teléfono, televisión, internet, electricidad, etc.) y el aislamiento en ese entorno rural.

Estos rasgos de la estructura familiar y del contexto rural, no fueron ni son raros en muchos entornos de diversos estratos sociales en México, en ocasiones debido a las labores y actividades de los padres (ambos trabajan, dentro o fuera de casa), o reforzados por fenómenos sociales como la necesidad de migración del padre (a otro país o ciudad, por cuestiones laborales), las cargas horarias de trabajo que dejan poco tiempo a la convivencia, y las condiciones de vida de una estructura familiar extensa (en que los abuelos habitan con los hijos o a la inversa, haciéndose cargo del cuidado de los nietos), fenómenos notables en México (Carrillo Méndez, 2017; Gutiérrez Capulín et al., 2016). Situaciones a las que se suman elementos que propician el aislamiento en el campo (Tapia y Valenti, 2016).

El eje sémico del descubrimiento/ocultamiento correlacionado con el sentimiento del abandono y la muerte, y con el contraste entre una perspectiva infantil contrapuesta a una perspectiva adulta, genera tensiones que se resuelven para la niña mediante la aceptación de una respuesta tranquilizadora de orden religioso (dominante en México), pero no se resuelven para quien percibe dicha respuesta como orientada por una autoridad para explicar el destino del abuelo, manteniendo vigente la oposición espacio interior vs espacio exterior, con todas sus implicaciones semánticas manifiestas en el texto, pese a los recursos de veladuras y eufemismos.

Los anteriores fenómenos permiten señalar que, a diferencia de otros cortometrajes y largometrajes de animación producidos en México (Woodside, 2012, pp. 65-84; Viñolo e Infante, 2012, pp. 388-389; Vidaurre, 2018, pp. 91-95), este cortometraje dirigido principalmente a un público infantil, no involucra contenidos promovidos por el Estado, manifestando una postura ideológica independiente pero soterrada, y cumple con el objetivo didáctico-expresivo que se ha planteado en la obra, al mismo tiempo que transcribe en un nivel estructural profundo oposiciones significativas del entorno social.

Podemos observar también que, pese a no haber realizado un análisis minucioso en el que se aplicaran todas las propuestas de Greimas, sino solo algunas de sus consideraciones, se han logrado identificar los ejes sémicos básicos de la obra, diversas isotopías e incluso los principales programas

narrativos de los actantes. El estudio también nos ha permitido precisar los tipos de relación que entre imágenes y palabras se establece en una obra, que participa de signos de tipos distintos: verbales, figurativos, gestuales, espaciales. Tipos de signos en cuyo análisis se interesó Greimas en diversos escritos. 🧠



Lluvia en los ojos
(Rita Basulto, 2013).

Bibliografía

- AURREGOECHEA, J. M. (2004). *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación*. Ciudad de México, México: Cineteca Nacional.
- BARRETO-SALAZAR, J. F. (2021). *La obstinación en Greimas y Fontanille. Aplicaciones en el cine colombiano*, Mérida, México: Universidad de los Andes.
- CANALES, A. I. y Rojas, M. L. (2018). *Panorama de la migración internacional en México y Centroamérica. Documento elaborado en el marco de la Reunión Regional Latinoamericana y Caribeña de Expertas y Expertos en Migración Internacional preparatoria del Pacto Mundial para una Migración Segura, Ordenada y Regular*, Recuperado de: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/43697/1/S1800554_es.pdf
- CARRIÈRE, J. C. y Eco, U. (2010). *Nadie acabará con los libros. Entrevistas realizadas por Jean-Philippe de Tonnac*. Ciudad de México, México: Lumen.
- CARRILLO Méndez, D. (2017). La transformación de la familia en México del siglo XXI y su impacto en la sociedad. *Temas de Ciencia y Tecnología*, 63, 70-73. Recuperado de: https://www.utm.mx/edi_anteriores/temas63/NotaCientifica-3_T63LaTransformaciondeLaFamiliaenMexico.pdf
- COMITÉ CONTRA LA DESAPARICIÓN FORZADA (2014). *Desapariciones en México. Informe sombra para el análisis del informe del Gobierno Mexicano ante el Comité Contra la Desaparición Forzada*. Disponible en: https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CED/Shared%20Documents/MEX/INT_CED_ICO_MEX_17774_S.pdf
- DITTUS, R. (2012). *El cine documental político y la noción de dispositivo. Una aproximación semiótica*, Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- FEDERACIÓN INTERNACIONAL POR LOS DERECHOS HUMANOS (2020). Situación de impunidad en México. *I(dh)eas*, 750, 3-22. Recuperado de: <https://www.fidh.org/IMG/pdf/mexique750esp.pdf>
- GREIMAS, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid, España: Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos de semiótica T. I*. Madrid, España: Fragua.
- GREIMAS, A. J. (1989). *Del sentido. Ensayos de semiótica T. II*, Madrid, España: Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1993). *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona, España: Paidós.
- GUTIÉRREZ Capulín, R. et al. (2016). El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica. *Ciencia Ergo Sum*, 23(3): 219-230. Recuperado de: <https://cienciaergosum.uaemex.mx/article/view/7364>
- OSWALD, C. (2021). *Andrew Wyeth*. <https://andrewwyeth.com>
- RIVAS-RODRÍGUEZ, J. (2016). *Incidencia de los delitos de alto impacto en México*. Ciudad de México, México: Observatorio Nacional Ciudadano de Seguridad, Justicia y Legalidad.
- RODRÍGUEZ Bermúdez, Manuel (2007). *Animación: una perspectiva desde México*. Ciudad de México, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

- TAPIA, L. A. y Valenti, G. (2016). Desigualdad educativa y desigualdad social en México. *Perfiles educativos*, 151, 32-54. <https://doi.org/10.22201/iisue.24486167e.2016.151.54885>
- UNESCO (2015). *La desaparición forzada en México: una mirada desde el sistema de Naciones Unidas*. Ciudad de México, México: CNDH.
- VALDÉS, G. (2013). *Historia del narcotráfico en México*. Ciudad de México, México: Aguilar.
- VIDAURRE, C. V. (2018). Relato enmarcado y relato 'maravilloso' en ***La casa triste*** (Sofía Carrillo, 2013). *Secuencias. Revista de historia del cine*, 48, 73-95. <https://doi.org/10.15366/secuencias2018.48.004>
- VILCHES, Lorenzo (2017). Diccionario de semiótica y narrativas de cine y televisión. *Significação*, 44(48), 15-31. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.135194>
- VIÑOLO, S. e Infante del Rosal, F. (2012). La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 52, 369-391. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200019>
- WOODSIDE, J. (2012). Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 36, 65-84. <https://www.culturascontemporaneas.com/culturascontemporaneas/contenidos/5%20-%20Cine%20y%20memoria%20cultural%20pp%2065-84.pdf>

Filmografía

- BASULTO, R. (Directora) & Medina, J. J. y Goded, Y. (Productores). (2013). ***Lluvia en los ojos***. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- JONES, C. (Director) & Selzer, E. (Productor). (1953). ***Punch Trunk***. EE.UU. Warner Bros.

CARMEN VITALIANA VIDAURRE ARENAS es Doctora en Cultura y Civilización Hispanoamericana (Universidad de Montpellier). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Responsable del cuerpo académico consolidado de Arte y Antropología Cultural. Profesora-investigadora del Departamento de Artes Visuales del CUAAD de la Universidad de Guadalajara, a cargo del proyecto multianual de investigación sobre análisis de la narrativa visual y audiovisual.

Los estudios sobre cine: definición, estado actual y perspectivas futuras para Cuba

*Film Studies: Definition, Current Status
and Future Prospects for Cuba*

CARLOS GUILLERMO
LLOGA SANZA

carloslloga@uo.edu.cu

*Universidad de Oriente,
Cuba.*

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 03, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
mayo 13, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
diciembre 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i25.390](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i25.390)

RESUMEN / El presente artículo tiene como objetivo reflexionar acerca de la definición de los estudios sobre cine y sus principales divergencias con la crítica cinematográfica. Se defiende que los estudios sobre cine pueden ser descritos desde dos puntos de vista: uno epistemológico y otro institucional. Cada uno de ellos es portador de una lógica interna con historicidad propia y expresión en la *performance* de los investigadores en la sociedad. Igualmente, se atiende a las discrepancias entre los estudios sobre cine y la crítica cinematográfica tomando en cuenta aspectos formales y teóricos. Finalmente, se explora la trascendencia de este debate para el pensamiento contemporáneo acerca del cine en el ámbito cubano.

PALABRAS CLAVE / Estudios sobre cine, crítica cinematográfica, cine cubano, Cuba.

ABSTRACT / The objective of the present article is to reflect on the definition of film studies and its main differences with film criticism. The text defends that film studies can be described from two points of view: one, epistemological, and the other, institutional. Each one of them carries an internal logic with its own history and expression in the performance of researchers in society. Likewise, the article attends divergences between film studies and film criticism taking into account formal and theoretical features. Finally, it explores the transcendence of this debate for the Contemporary thinking about cinema in the Cuban ambience.

KEYWORDS / Film Studies, Film Criticism, Cuban Cinema, Cuba.

INTRODUCCIÓN

El surgimiento de los estudios sobre cine a finales de los años sesenta y su progresiva consolidación como campo de estudio generó un cisma significativo en el devenir del análisis cinematográfico. Mientras la crítica de cine ha sido impulsada desde instituciones culturales y se ha mantenido muy cercana a los procesos mismos de realización y exhibición de las películas; la inclusión del cine en los programas de las universidades trajo consigo, en primer lugar, un distanciamiento de las fanfarrias de una industria orientada hacia el entretenimiento y guiada, en su núcleo mismo, por una lógica comercial; en segundo lugar, involucró una coyuntura de cavilación entrenada durante siglos en la construcción de conocimientos y con un alto prestigio social; y, en tercer lugar, motivó la atención de un volumen extraordinario de investigadores, no solo profesores sino, sobre todo, estudiantes, participantes de un aparato que se renueva año tras año.

El contraste entre los estudios sobre cine y la crítica de cine produce, con frecuencia, posiciones encontradas. Los primeros acusan a los segundos de falta de seriedad o rigor, desconocimiento y desestimación de la importancia de las matrices culturales actuantes en los filmes, ausencia de orden y reflexividad. Los últimos señalan a los primeros por preocupaciones intrascendentes alejadas de la obra en sí misma, pobre información de datos biográficos o de la película y textos mustios excesivamente estructurados que funcionan como camisas de fuerza para los escritores.

Estas opiniones pocas veces llegan a airearse en confrontaciones concretas, aunque es claro que producen una separación entre los gremios. Si bien durante los años de nacimiento de los estudios sobre cine se experimentaron confrontaciones y rivalidades —véase, por ejemplo, el caso de Paddy Whannel en el Education Department del British Film Institute a fines de los sesenta o la hostilidad hacia la fundación del journal *Screen* (Wollen, Mulvey y Grieveson, 2008, p. 226)—, estas se fueron diluyendo con el tiempo al decrecer igualmente los espacios compartidos.

En la actualidad, es la crítica la que enfrenta una crisis de identidad (Revert, 2013a). El destierro de la teoría, por una parte, y el crecimiento descontrolado de los espacios de opinión en internet, por otro, han minado la valoración del crítico en tanto actor social. Hace tiempo ya que el panorama de las publicaciones sobre cine es dominado por revistas como *Sight and Sound*, *Film Quarterly*, *Historical Journal of Film, Radio and Television* o *Studies in Documentary Film*, además de la mencionada *Screen*. A pesar de que todas ofrecen espacios para las reseñas de películas, estas no son, ni remotamente, su prioridad.

El presente artículo tiene como objetivo ofrecer una reflexión teórica acerca de la definición de los estudios sobre cine y sus principales divergencias con la crítica cinematográfica. Se defiende que los estudios sobre cine pueden ser descritos desde dos puntos de vista: uno epistemológico y otro institucional. Cada uno de ellos es portador de una lógica interna con historicidad propia y expresión en la *performance* de los investigadores en la sociedad. Igualmente, se atiende a las discrepancias con la crítica cinematográfica tomando en cuenta aspectos formales y teóricos. Finalmente, se explora la trascendencia de este debate para el pensamiento actual acerca del cine en el ámbito cubano.

ESTUDIOS SOBRE CINE: DOS PERSPECTIVAS DE DEFINICIÓN

La primera gran paradoja de los estudios sobre cine, tal y como los comprendemos hoy, es que no corresponden con exactitud a aquello que describe su título. Es decir, el cine, desde su surgimiento, ha sido acompañado por una voluntad analítica que ha evolucionado en el tiempo y que ha fomentado un registro del desarrollo de la manifestación. Ello ha tenido como principal motivación la poderosa sospecha de que el cine tiene una capacidad de agencia superior a su valoración en la sociedad. El cine tiene un efecto en el entorno donde actúa.

Pero ese registro analítico no conforma una totalidad articulada. Por el contrario, la producción intelectual indagatoria acerca del cine resulta una caterva informativa acéfala, fragmentada, dispersa, carente de estructura y uniformidad. De ahí que los estudios sobre cine no son *todos* los estudios sobre cine, sino un tejido epistémico selectivamente diseñado para sustentar, por un lado, la utilidad de la *performance* investigativa, y, por otro, los intereses del sistema institucional formativo de la educación superior contemporánea. Es decir, los estudios sobre cine pueden ser definidos desde dos puntos de vista: uno, epistemológico y, otro, hermenéutico; cada cual con su batería de requisitos.

La perspectiva epistemológica refiere aquellas características relativas a la construcción de conocimiento que debe mostrar la propuesta analítica. Lydia Papadimitrou (2009) ofrece dos claves alrededor de las cuales parece existir cierto consenso. Según la investigadora griega, los estudios sobre cine deben estar basados en teoría y han de tener un carácter crítico.

La primera clave implica el reconocimiento de las tradiciones epistémicas actuantes en el terreno de las ciencias del hombre. Varios autores señalan que la aceptación de tales tradiciones fue un paso central para la validación institucional de los estudios sobre cine en la academia anglosajona a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta (Stamp, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992; Bordwell y Carroll, 1996; Donald y Renov, 2008; Banyahia y Mortimer, 2013). Si bien en un primer momento estas corrientes fundacionales fueron conocidas como SLAB (semiótica saussureana, psicoanálisis lacaniano, marxismo althusseriano y teoría textual bartesiana) y llamadas por Bordwell y Carroll como la Gran Teoría, las décadas siguientes han visto una notable expansión del abanico teórico con la incorporación de conceptos claves que a la postre se han convertido en verdaderos “puntos calientes” de la disciplina como el formalismo, cine nacional, autorismo, teoría documental, cine independiente y feminismo (ver Hayward, 2006).

Puede aseverarse, entonces, que es la inscripción de la indagación sobre cine en los marcos de la teoría el primer Rubicón a pasar con el fin de participar en la gran conversación que son los estudios sobre cine. Hacerlo conlleva, además, la asunción de todo un arsenal de técnicas, procedimientos y protocolos comunes en el ámbito académico que invisten de un aura de prestigio la *performance* inquisitiva. Bordwell y Carroll (1996) alaban algunas de estas cualidades:

Una teoría de cine define un problema dentro del dominio del cine (definido no-dogmáticamente) y se plantea resolverlo a través de la reflexión lógica, la investigación empírica, o la combinación de ambas. *Teorizar* es un compromiso de usar los

mejores cánones de inferencia y evidencia disponibles para responder la pregunta presentada. Los estándares deben ser el más riguroso razonamiento filosófico, argumento histórico, sociológico, económico y análisis crítico que podemos encontrar, en los estudios sobre cine o en cualquier lugar (incluso en la ciencia) (p. xiv).

Precisamente, la segunda clave que apuntaba Papadimitrou se refiere a la naturaleza crítica del acercamiento. Pero, ¿esto qué quiere decir? ¿Cómo identificarlo? En la primera edición del muy influyente *Visual Methodologies*, de Gillian Rose (2001), se ofrece una serie de elementos para distinguir un acercamiento crítico a la interpretación de las imágenes. En mi opinión, sus pautas son perfectamente extrapolables a otros ámbitos como los estudios sobre cine. Estas son: (1) toma las imágenes (léase, toma el cine) con seriedad, lo que entraña más allá de la elemental atención a los detalles, una preocupación por sus cualidades y contextos; (2) piensa acerca de las condiciones sociales y efectos de los objetos visuales (en nuestro caso, del cine), lo que supone el credo de que el cine es reflejo a la vez que agente constructor de significados y prácticas culturales; y (3) considera su propia manera de ver las imágenes (ver el cine), denotando así la relevancia de la reflexividad en el acercamiento, o sea, cómo se ubica aquel que estudia en el entorno teórico del tópico abordado. Una postura crítica potencia una narrativa en la que el investigador y su audiencia distinguen explícitamente las voces actuantes en el ejercicio de interpretación filmica.

Por su parte, la perspectiva institucional ofrece una definición extratextual de los estudios sobre cine. Se basa en el principio de que el encuentro entre la interrogación analítica y la audiencia es un fenómeno anclado en realidades concretas que tienen una influencia activa en la valoración de la exégesis. Si la configuración epistemológica preguntaba “¿qué es lo que dice (y cómo) un estudio sobre cine?”; la perspectiva institucional plantea entonces, “¿desde dónde lo dice?”.

En la actualidad, los estudios sobre cine son considerados una disciplina académica y, como tal, están regidos por una red de actores del ámbito científico. Ello compone una articulación que involucra no solo las universidades y sus currículos formativos, facultades, cátedras, departamentos y centros de estudio; sino también, programas de financiación de la ciencia, sociedades profesionales y publicaciones académicas. Estas últimas, en especial, son el marcador cardinal del devenir de la disciplina, pues son el nodo único de validación de resultados así como un indicador notable de los *rankings* académicos.

El advenimiento de las tecnologías digitales ha fortalecido la interrelación entre las distintas publicaciones y ha potenciado la preeminencia de los reservorios de revistas encabezadas por Scopus y WoS (Web of Science). Si bien es innegable que se trata de un régimen que responde a las matrices de administración del conocimiento trazadas por el capitalismo global y, en consecuencia, expresan y producen las desigualdades de la geopolítica¹, también es necesario apuntar que tal fórmula ha facilitado de manera extraordinaria el acceso a información científica sobre cine producida en todas partes del orbe. De lo dicho se infiere que a pesar de que la mayor parte de la literatura existente define a los estudios sobre cine desde la perspectiva epistémica, el aparato corporativo en el que se sostiene la perspectiva institucional ha alcanzado en las últimas décadas una considerable solidificación [TABLA 1].

Ambos enfoques conforman una matriz que, además de valorar las aproximaciones contemporáneas al cine, favorece la construcción de narrativas del pasado. Esto es, establece los criterios que determinan la valoración selectiva de los hechos, filmes, personas y puntos de vista, especialmente, aquellos anteriores a los años setenta cuando el conjunto institucionalizado de la academia asumió definitivamente a la disciplina.

¹Rocío Gómez y Luz Romo (2017) ofrecen un análisis pormenorizado del comportamiento de los estudios sobre cine en la Web of Science.

TABLA 1. Perspectivas de definición de los estudios sobre cine.

<h1>Estudios sobre cine</h1> <p>Se definen desde dos puntos de vista</p>	
<h2>Epistemológico</h2> <p>Características: epistemológicas o ¿qué dice el estudio?</p> <ol style="list-style-type: none">Basados en teoría<ul style="list-style-type: none">SLABCine nacionalFormalismoFeminismoCine independienteTeoría documentalEtc.Acercamiento Crítico<ul style="list-style-type: none">Toma el cine con seriedad.Piensa sobre las condiciones sociales y efectos.Reflexivo	<h2>Institucional</h2> <p>Contexto institucional o ¿desde dónde se emite/lee el estudio?</p> <ol style="list-style-type: none">Publicados en revistas académicas<ul style="list-style-type: none">Indexadas en bases de datos.Funcionan a partir del sistema de revisión de pares ciegos o Blind Peer Review.Exponen resultados de investigación.Siguen el esquema: introducción, estados del arte, métodos, resultados y discusión, conclusiones.Promovidos desde las universidades<ul style="list-style-type: none">Financiados por proyectos de investigación.

Fuente: Elaboración del autor.

Que la cuadrícula comprendida por los enfoques epistemológico y hermenéutico sea ampliamente admitida, no significa que su influencia no sea problemática. Por ejemplo, Benyahia y Mortimer (2013) dan cuenta de algunos de los conflictos que supuso su consolidación en el Reino Unido y hacen énfasis en las divergencias entre los distintos programas, asociaciones e instituciones participantes en la esfera pública de los años setenta.

Asimismo, David Bordwell (1996, p. 19) insiste en que la obsesión con la teoría ha conducido a una obnubilación de su función como herramienta y no como fin en sí misma. De ahí que, en vez de plantear una pregunta o problema, los investigadores se enfrascan en abordar la teoría y emplean las obras solo como ejemplos escogidos para su aprobación o desaprobación, según sea el caso. Bordwell lamenta la razón instrumental que motiva tales usos y reprocha su proliferación como parte de las “rutinas institucionales” del espacio académico.

PRIMERA PARTE: LA EVOLUCIÓN DE LA CRÍTICA HASTA LOS ESTUDIOS SOBRE CINE

La literatura de los estudios sobre cine reflexiona acerca de su surgimiento considerándose un estadio superior al de la crítica. Para Peter Wollen, Laura Mulvey y Lee Grieveson (2008) es el acercamiento estructuralista la clave que permitió el giro del autorismo promovido por *Cahiers du Cinéma*, hacia un análisis más “sofisticado” que se promovió desde las páginas de *Sight and Sound*, publicación del British Film Institute (BFI), y, sobre todo, desde la revista *Screen*, editada inicialmente por la Society for Education in Film and Television (p. 2019).

Benyahia y Mortimer (2013) establecen una clara distinción entre los principios de la cinefilia y el desarrollo profesional de los estudios sobre cine en el Reino Unido. Conceden notabilidad a los aportes de la primera, al tiempo que señalan en la asociación epistémica con los sistemas teóricos dominantes el gran parteaguas que impulsa el desarrollo de los segundos. Consideran que:

La cinefilia juega un rol importante en el desarrollo de los estudios sobre cine como una forma de difundir el entusiasmo y el conocimiento, pero también en desarrollar los primeros materiales para el estudio del cine en la forma de sociedades de cine, notas de programa, grupos de discusión y la escritura de reseñas. El posterior desarrollo de la disciplina académica significó un cambio, y en alguna medida un quiebre definitivo, de las preocupaciones de la cinefilia, que eran vistas como motivadas por el detalle fáctico, al movimiento hacia una teoría del cine (Benyahia y Mortimer, 2013, p. 19).

Ahora bien, más allá de la bifurcación epistémica (la mutación del autorismo hacia las SLAB), hay otras divergencias significativas entre los estudios sobre cine y la crítica. Estas disparidades se han acentuado a medida que el orden académico ha ido fortaleciendo su estructura alrededor del cine como objeto de análisis. La TABLA 2 resume algunas de estas desavenencias.

Si, como se señaló en la introducción de este artículo, hubo momentos donde estas disensiones provocaron fricciones expeditas, podría aseverarse que hoy no existe una confrontación abierta entre la crítica y los estudios sobre cine. No obstante, es indudable que hay una especie de apatía, de sospecha contenida entre la una y la otra, que solo sale a la luz cuando una revista académica evalúa con recelo artículos sostenidos en publicaciones de divulgación. O a la inversa, la desconfianza ante la presentación de un texto académico a una revista cultural, porque tiene “demasiada” teoría o se preocupa “en exceso” por aspectos metodológicos. De esta situación se puede colegir que la crítica y los estudios sobre cine presentan hoy horizontes de entendimiento distintos cuando no atienden objetos completamente desiguales. Por eso, asistimos a un escenario global donde estas instancias cada vez coinciden menos y las observaciones de una le resultan en gran medida intrascendentes a la otra. Tampoco comparten publicaciones o espacio institucional.

TABLA 2. Contrastes entre los estudios sobre cine y la crítica.

Estudios sobre cine	Crítica
<p>Atienden el cine como proceso cultural que tiene una función activa en la sociedad. Es decir, es expresión y, a la vez, construye la realidad en que se produce/consume. Destierra la discusión acerca de la “artisticidad” del medio, lo cual es relevante teniendo en cuenta de que se trata del debate que dominó los primeros cuarenta años de existencia del cine.</p>	<p>Entiende el cine como arte y lo valora con preferencia por sus cualidades formales (estilo y narrativa).</p>
<p>Presta particular atención a Hollywood y al cine comercial por tres motivos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Está presente en la cotidianidad y es invasivo e influyente en los modos de comportamiento de la vida diaria. 2. Está regido por estructuras y patrones discernibles. 3. Tiene una función ideológica intrínseca, por lo que es expresión expedita de las relaciones de poder. 	<p>Evade las grandes industrias comerciales o las detesta directamente al tiempo que promueve y celebra los valores de realizadores y filmes marginales al <i>mainstream</i>.</p>
<p>Practica una “indiferencia” con respecto al prestigio de los creadores.</p>	<p>Se construye alrededor del autorismo, es decir, se organiza alrededor de la figura del director, por quien profesa una adoración.</p>
<p>Prefiere el estudio de los contextos.</p>	<p>Se orienta mayormente hacia la interpretación del texto cinematográfico.</p>
<p>Produce un texto que sigue el registro de la redacción científica (parco, formal e impersonal) y los protocolos de las publicaciones académicas que prefieren la estructura: introducción, estado del arte, métodos, resultados, discusión y conclusiones.</p>	<p>Produce un texto que no tiene reparos en la utilización de lenguaje figurado y poético, con frecuencia emulando la proyección misma de la película que analiza.</p>

Fuente: Elaboración del autor.

SEGUNDA PARTE: LAS COINCIDENCIAS ENTRE LA CRÍTICA Y LOS ESTUDIOS SOBRE CINE

No obstante la escisión de campo seguida en este trabajo, la gran coincidencia entre los estudios sobre cine y la crítica cinematográfica radica en que ambos depositan en la interpretación el ejercicio fundamental de la inquisición sobre el cine. Es a ello a lo que se refiere Bordwell (1996) cuando dice que “ahora, como en los días de la autoría y antes, la mayoría de los estudios sobre cine consisten en comentarios críticos de filmes individuales (p. 24).”

Por más que los textos describen la evolución de la crítica hacia los estudios sobre cine como un cauce orgánico, esta visión responde a una lógica moderna que valora los acontecimientos históricos y culturales como si fueran fenómenos de la naturaleza. La realidad, en cambio, muestra otros matices.

Es imperioso señalar, junto con Carlos Gutiérrez (2008, p. 101), que los *film studies* pecan de un eurocentrismo persistente. De ahí que la historia descrita es resultado de considerar una práctica cinematográfica y sociopolítica del ámbito norteamericano y europeo, por lo que su claridad se debilita considerablemente a medida que se exploran las experiencias cinematográficas de las regiones no angloparlantes. Es imposible trasponer la historia de los estudios sobre cine relatada en la literatura a las realidades del tercer mundo y muy peligroso considerar tal sucesión de eventos como el “deber ser” de los estudios sobre cine. Tal actitud tiene dos efectos: por un lado, invisibiliza las contribuciones realizadas desde los espacios periféricos que se mueven con una lógica correspondiente a las respectivas realidades nacionales; y por otro, cuando tales aportes son identificados, su evaluación es demeritada al tasarlos usando el baremo impuesto por la academia contemporánea. El drama de la insuficiencia para ser la angustia de los estudios sobre cine fuera del primer mundo.

En países como Cuba y México, el examen del cine ha sido construido en un maridaje estrecho entre la práctica creativa

—tanto central, como marginal—, las instituciones culturales y las universidades. Ello impide narrar historias parcelarias, que no tengan en cuenta la participación de cada uno de estos elementos. Para el caso cubano, en particular, la crítica ha sido un terreno difuso donde se ha desarrollado, además de la evaluación de películas y como sugiere Carlos Losilla², la formación del canon y el discernimiento del grano de la paja; también ha provisto el soporte para la revisión concienzuda y teórica. Debido a ello, no comparto el criterio que “naturaliza” la jerarquización del paso de la crítica hacia los estudios sobre cine.

Para Cuba, no es posible contar un devenir de la exploración sobre cine que no tome en cuenta los talleres impartidos en la Universidad de La Habana por José Manuel Valdés Rodríguez; o la descomunal obra de la *Revista Cine Cubano*, reservorio principal de los análisis durante los primeros treinta años del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC); o la labor de indagación y rescate promovida desde la Cinemateca de Cuba; o la misión de actualización pedagógica llevada a cabo por la editorial de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, o el seguimiento de filmes y tendencias acaecido desde el blog de cine cubano *La Pupila Insomne*.

Sin embargo, aun admitiendo las interrelaciones y la asistencia compartida, se debe apuntar que los estudios sobre cine cubano están lejos de ser considerados una práctica homogénea y los investigadores no se contemplan como parte de un gremio, a diferencia de los críticos. Es cierto que existen asignaturas relacionadas con los audiovisuales en los planes de estudio de carreras como Historia del Arte, Comunicación y Periodismo, pero pocas veces estas encuentran una continuidad en el ejercicio investigativo. Tampoco son comunes los programas de maestría o de doctorado que potencian los estudios sobre cine, por lo que se percibe una gran dispersión y entropía en la producción de conocimientos.

²Ver Revert (2013b).

Es por eso que vale plantear la pregunta: ¿el divorcio entre la crítica de cine en Cuba y los estudios sobre cine es definitivo? Yo digo que sí, debido a la fortaleza de la perspectiva institucional.

La dinámica de la vida investigativa en las universidades prioriza las publicaciones de los textos en revistas de alto impacto. Desde allí se mide la gestión de los investigadores, los proyectos y programas, los centros de estudio y las universidades mismas. Eso provoca que los estudiosos no tengan otra opción que inclinarse por esta modalidad de publicaciones en lugar de aquellas que, aunque especializadas, no participan del entramado.

A eso sumamos la ausencia de *journals* académicos cubanos de prestigio y encontramos que, cada vez con mayor frecuencia, los más profundos análisis sobre el cine cubano son publicados fuera de Cuba, y en su mayoría, en idioma inglés con escasa o ninguna influencia dentro del panorama crítico local.

Hay elementos que apuntan hacia un fortalecimiento de los estudios sobre cine. Las universidades son un aparato que renueva su estudiantado año tras año por lo que el flujo de personal es increíblemente ágil. Además, incluyen una coordinación formativa escalonada que involucra personal de un rango etario amplísimo y variada experiencia profesional insertos en programas de maestría y doctorado.

Asimismo, los estudios sobre cine han visto crecer extraordinariamente lo que Bordwell (1996) llama un enfoque “culturalista” al prestar poca atención a la valoración estético-artística y autoral del cine. Ello tiene su origen en el escrutinio de la cultura popular preconizado desde la Escuela de Birmingham constituyendo el antecedente teórico fundamental donde se gestó la inserción de los estudios sobre cine en el ámbito universitario. Según Donald y Renov (2008, p. 2), el enfoque “iconoclasta” construido por Raymond Williams, Stuart Hall y otros, favoreció el giro de las ciencias humanísticas desde la estética hacia posturas más antropológicas, o sea, el análisis se sale del texto, para interrogar también la *performance* de la representación en la sociedad.

Ello permite desarrollar indagaciones valiosísimas sobre el papel que juega el cine en espacios periféricos, no urbanos incluso. Con ello, se potencia la participación de un sinnúmero de agentes que no tienen nada que ver con el circuito de festivales y eventos de cine. Completan así un poliedro que certifica la relevancia del cine en la vida diaria de muchos.

Finalmente, contrario a prácticas habituales de la crítica, los estudios sobre cine muestran preferencia por el trabajo colaborativo, tanto a partir de la asociación entre investigadores como desde la fórmula de tutela donde aquellos de más rango supervisan la ejecución de indagaciones entre otros más nuevos.

Es solo cuestión de tiempo para que surjan las plataformas de articulación requeridas para un mayor desarrollo de los estudios sobre cine en Cuba. Entonces, serán sometidas a escrutinio científico muchas de las nociones que han circulado impunemente dentro de la cultura cinematográfica cubana, como las categorías “cine nacional” o el propio “autorismo”.

CONCLUSIONES

Este trabajo analizó las definiciones actuantes alrededor de los estudios sobre cine. Examinó cómo la motivación por la teoría y el pensamiento crítico se halla en la base de la perspectiva epistémica de definición de los estudios sobre cine, así como el crecimiento en organización profesional dentro del ámbito académico es el núcleo de la perspectiva institucional. De igual forma, se señalaron algunas de las problemáticas asociadas a inherentes a ambas conceptualizaciones.

El surgimiento de los estudios sobre cine planteó un giro con respecto a las tendencias precedentes. Desde entonces, producen una lógica que desarrolla esquemas analíticos y una institucionalidad que deja poco espacio para la valoración de la crítica y las revistas culturales. Desde allí se mira al pasado: se aquilatan las contribuciones de espacios célebres como *Cahiers du Cinéma* (ver Villarejo, 2007), pero este reconocimiento es casi místico, pues los escritos producidos allí

rara vez forman parte de las referencias bibliográficas de las investigaciones sobre cine.

En Cuba, la tarea de discusión de las problemáticas del cine fue llevada a cabo desde los terrenos de la crítica cinematográfica, lo cual incluyó también el debate de cuestiones teóricas, aunque se precisa acotar que jamás han sido, ni centrales ni comunes (Lloga, 2019, p. 191). Es por eso que este texto defiende que la gradación que propone la tradición anglosajona no es aplicable al espacio cubano. No son los estudios sobre cine un “estadio superior”, al menos no para el entorno cubano. Para apreciar la verdadera dimensión del estado de la reflexión sobre cine en la Isla, es imprescindible considerarlo un nodo estrellado, atravesado por matrices epistémicas, institucionales y geopolíticas.

El cine como objeto de la gestión de conocimiento de las universidades de cubanas se encuentra en ciernes aún. No son distinguibles, hoy, ni fuertes espacios de indagación ni

sesgos definidos. A pesar de ello, sí hay un gran potencial de expansión debido a la internacionalización de la educación superior cubana, que permite la influencia de este campo de estudios, y la progresiva presencia de los académicos cubanos en los espacios de globales de discusión (publicaciones y congresos).

Tanto los estudios sobre cine como la crítica coinciden en la tarea de la educación sobre el cine. Lo hacen desde puntos de vista diferentes y cada una enfrenta sus desafíos con el arsenal provisto por sus respectivas tradiciones. Tales rutas parecen ser irreconciliables, por lo que se debe cuidar que produzcan lecturas del pasado de carácter abarcador y no exclusivo. Es la batalla contra las representaciones parcelarias la principal preocupación y, a la vez, la mejor herramienta de entendimiento de aquello que Juan Antonio García Borrero llama “el cuerpo audiovisual” de Cuba. 🍷

Bibliografía

- BENYAHIA, S. C. y Mortimer, C. (2013). *Doing Film Studies. A Subject Guide for Students*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- BORDWELL, D. (1996). Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. En D. Bordwell y N. Carroll (Eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (pp. 3-36). Madison, EE.UU.: The University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, D. y Carroll, N. (Eds.) (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, EE.UU.: The University of Wisconsin Press.
- DONALD, J. (2008). Introduction: Hooray for a Mickey Mouse Subject! En J. Donald y M. Renov (Eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (pp. 1-5). Londres, Reino Unido: SAGE.
- DONALD, J. y Renov, M. (Eds.) (2008). *The SAGE Handbook of Film Studies*. Londres, Reino Unido: SAGE.
- GÓMEZ Crisóstomo, R. y Romo Fernández, L. (2017). Producción científica sobre cine indexada en la Web of Science en la categoría 'Film, Radio & Television', *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 28(1), 62-72. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/CDMU.55626>
- GUTIÉRREZ, C. (2008). Y Tu Crítica También: The Development of Mexican Film Studies at Home and Abroad. En J. Donald y M. Renov (Eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (pp. 101-111). Londres, Reino Unido: SAGE.
- HAYWARD, S. (2006). *Cinema Studies. The Key Concepts* (3ra ed). Londres, Reino Unido: Routledge.
- LLOGA, C. G. (2019). Los film studies en Cuba... ¡Al fin! ¿Al fin? Especulaciones a partir de 33 ensayos sobre cine. *Santiago*, 148, 185-196.
- PAPADIMITROU, L. (2009). Greek Film Studies today. In search For Identity. *Καμπος. Cambridge Papers in Modern Greek*, 17, 49-78.
- REVERT, J. (2013a). (Des)Encuentros. El estado de la crítica en España. Introducción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 12, 78-79.
- REVERT, J. (2013b). Amar la crítica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 12, 85-86.
- ROSE, G. (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres, Reino Unido: SAGE.
- STAMP, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, España: Paidós.
- VILLAREJO, A. (2007). *Film Studies. The Basics*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- WOLLEN, P., Mulvey, L. y Grieveson, L. (2008). From Cinephilia to Film Studies. En L. Grieveson y H. Watson (Eds.), *Inventing Film Studies* (pp. 217-233). Durham, EE.UU.: Duke University Press.

CARLOS GUILLERMO LLOGA SANZ es profesor de Historia del Cine y Film Studies en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente (Santiago de Cuba). Doctor en Film Studies & Visual Culture por la Universidad de Amberes (Bélgica). Se especializa en estudios sobre cine documental y antropología visual. Sus investigaciones se orientan hacia los estudios de cine cubano y en especial, del documental producido en la isla, sus relaciones con la identidad nacional y variaciones regionales.

La focalización y el monstruo en *La Llorona* (2019), de Jayro Bustamante

*The focalization and the monster in
La Llorona (2019) by Jayro Bustamante*

KARINA MONSERRAT
ACUÑA MURILLO

mon.acunamurillo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9546-470X>

*Universidad Nacional
Autónoma de México, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
julio 30, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 28, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
diciembre 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
elojoquepiensa.v0i25.399](https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i25.399)

RESUMEN / El objetivo general del análisis es discutir cómo mediante la focalización (Genette, 1972) y sus facetas, *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019) genera empatía hacia el monstruo *contra natura* y repulsión hacia la persona que sufre las apariciones, quien es revelado hacia el final de la película como monstruo moral, desde la perspectiva de Foucault (1999). Se propone que la focalización sufre modificaciones, de tal manera que el centro subjetivo se traslada desde Enrique Monteverde hacia las mujeres (tanto las de su familia, como las ixiles). Además, hay una renovación del modelo argumental, pues el monstruo *contra natura* que es *La Llorona* deja de ser la fuente del horror en el filme y pasa a ser el *monstruo moral*, el general Enrique Monteverde. Para cumplir tal objetivo, se analizó un segmento crítico de la película. Al finalizar, se observó que el cambio de modelo argumental ocasionado por el desplazamiento de la figura del monstruo se hace evidente mediante la interrupción de una focalización centrada en el militar por la mirada externa de las mujeres de su familia, quienes comienzan a percibirlo como monstruo moral.

PALABRAS CLAVE / Cine guatemalteco, horror, monstruo moral, monstruo *contra natura*, representación.

ABSTRACT / The main objective of the analysis is to discuss how, through focalization (Genette, 1972) and its facets, *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019) generates empathy towards the unnatural monster and repulsion towards the person who suffers the apparitions, who is revealed as a moral monster, from Foucault's perspective (1999). It is proposed that the focalization undergoes modifications, in such a way that the subjective center moves from Enrique Monteverde towards the women (both those of his family, as well as the Ixils). In addition, there is a renewal of the plot model, since the unnatural monster that is *La Llorona* ceases to be the source of horror in the film and becomes the moral monster, General Enrique Monteverde. To achieve this objective, a critical segment of the film was analyzed. At the end, it was observed that the change in the plot model caused by the displacement of the figure of the monster becomes evident through the interruption of a focus on the military by the external gaze of the women in his family, who begin to perceive him as a moral monster.

KEYWORDS / Guatemalan Films; Horror, Moral Monster, Unnatural Monster, Representation.



La Llorona
(Jayro Bustamante, 2019).

INTRODUCCIÓN

La *Llorona* (Jayro Bustamante, 2019) es una película guatemalteca cuyo guion retoma la leyenda de la Llorona y la historia de Guatemala, específicamente el genocidio que ocurrió en ese país entre 1981 y 1983 a la comunidad maya ixil. Este genocidio fue resultado del programa político militar Tierra Arrasada, ejecutado durante el gobierno de José Efraín Ríos Montt¹, el cual:

[fue] fundado en una antípoda de la premisa de Mao Tse-Tung: las poblaciones son a la guerrilla, lo que el agua es al pez. Por tanto, la proclama del exdictador se basó en quitarle el agua al pez. Durante ese periodo, el Ejército de Guatemala llevó a cabo ataques contra poblaciones acusadas de colaborar con las diferentes organizaciones guerrilleras (Cárdenas Méndez, 2019, p. 122).

En la zona conocida como el Triángulo Ixil se llevaron a cabo masacres, desplazamientos forzados, ejecuciones, desapariciones, violaciones de mujeres, tortura, traslado y rapto de niños, reclutamientos, privación de suministros y quema de cosechas y aldeas. Dichas atrocidades, según la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1994) dieron como saldo más de 29 000 ixiles desplazados y 1771 asesinatos.

¹José Efraín Ríos Montt fue un político, dictador y militar guatemalteco entre 1982 y 1983. Llegó a su posición a través de un golpe de Estado. Fue sometido a juicio por genocidio y otros delitos de lesa humanidad (Nájar, 2012).

En la película, el general Enrique Monteverde comienza a actuar erráticamente cuando empieza a escuchar los lamentos de una mujer en su casa, al tiempo que atraviesa un juicio enfrentado por crímenes de lesa humanidad. Tras la exoneración del general por las élites guatemaltecas, la familia tiene que encerrarse en su mansión debido a que se ven asediados por manifestantes que claman justicia. Conforme avanza la película, incrementan los episodios erráticos del general, lo cual asusta a los empleados de la casa, quienes deciden renunciar al sospechar el origen preternatural de lo que atormenta a Enrique Monteverde. Después de unos días, la familia contrata a Alma, interpretada por María Mercedes Coroy, una nueva trabajadora doméstica originaria de una de las localidades de la montaña de la zona Ixil, cuyo rostro evoca recuerdos reprimidos en los oligarcas.

Así, se retoma a la figura de La Llorona —la cual se encuentra arraigada tanto en las creencias de las comunidades mayas de Guatemala como en algunos imaginarios de México y Centroamérica (Aguilar Tamayo et al., 2021): la imagen de una mujer que camina por las calles clamando por sus hijos ahogados—, para denunciar los hechos de violencia extrema perpetrados en los años 80 en Guatemala por la dictadura de Ríos Montt. En el plano histórico, en efecto ocurrió un juicio contra el exdictador en 2012, del cual fue absuelto por la Corte guatemalteca. Ante los atropellos del Estado, la película, en el plano ficcional, genera un espacio para la justicia al establecer una penitencia a través de la figura de la Llorona.

A lo largo de este trabajo, se realiza en un primer momento una breve revisión teórica sobre la focalización y sus facetas y cómo este concepto es usado para el análisis. En un segundo momento, se revisa la figura del monstruo en el cine de horror. Posteriormente, se analiza un segmento crítico de la película para ilustrar las propuestas y, finalmente, se plantean algunas conclusiones.

SOBRE EL CONCEPTO DE FOCALIZACIÓN

En 1972, Gerard Genette propuso sustituir los términos de punto de vista o perspectiva por focalización. Este concepto permite responder a la pregunta “¿quién percibe?”, o bien “¿dónde está el foco de percepción?”, en un relato. El término permite enfatizar las diferencias entre narración y focalización, es decir, distingue entre quien relata la historia y el medio a través del cual se perciben los hechos y los personajes (Genette, 1989).

Según Stam (1992) la focalización y las situaciones de ocularización y auricularización —es decir, quién ve y quién oye (Gaudreault y Jost, 1995)—, permiten la introducción a la psicología de los personajes sin recurrir al mecanismo propio de la literatura: el narrador omnisciente. Además, el teórico explica que no se trata solo de un concepto que refiera a la dimensión óptica de la película, pues:

Rimmon-Kennan ha extendido la definición para incluir lo que ella llama facetas de focalización. Además de la faceta perceptual, que concierne al ámbito sensorial del personaje, estas incluyen la faceta psicológica, donde el foco cognitivo y emocional del texto reside en un personaje particular y la faceta ideológica que se refiere al personaje cuya perspectiva puede decirse que expresa el sistema general de valores, o las ‘normas del texto’ (Rimmon-Kennan citada en Stam, 1992, p. 94).

La propuesta de las facetas de la focalización permite superar el énfasis de lo visual, pues en realidad, estas se ocupan de diferentes aspectos del filme. En el caso de este análisis, la faceta perceptual es usada para referir a la extensión sensorial (quién ve, quién oye y quién percibe), y al espacio y tiempo de esa percepción. La faceta psicológica tiene dos componentes: el cognitivo y el emocional. El cognitivo alude al conocimiento que se tiene de la historia y puede ser tanto externo (si es ilimitado) como interno (si es restringido). Es decir, un focalizador externo sabe todo acerca del mundo focalizado, y en contraste, el interno (en

tanto que es integrante de ese mundo) no lo conoce en su totalidad. El componente emotivo clasifica la focalización en objetiva (no involucrada) o subjetiva (involucrada). La faceta ideológica se entiende como la evaluación de los eventos y los personajes del filme a partir de sus propias normas diegéticas entendidas como un sistema general.

Los conceptos de focalización y sus facetas resultan muy útiles para analizar el filme, en tanto que el relato presenta dos visiones del mundo en conflicto: aquella encabezada por el general, y la representada por los fantasmas y La Llorona. Para tal objetivo, se analiza cómo se construye la subjetividad de las imágenes y los sonidos que aparecen en pantalla, así como los diferentes tratamientos que construyen el foco sonoro y visual de la película y que articulan la posición ideológica del relato. En varios momentos de la película es posible ver cómo el centro subjetivo inicial del filme se desplaza desde el general (siendo él quien percibe) y termina en otro personaje, el cual evalúa el comportamiento de Monteverde sugiriendo su anormalidad. Por esa razón, se propone que hay una transferencia de lo monstruoso de La Llorona y las otras apariciones hacia el general Enrique Monteverde, el cual se convierte en un monstruo moral. A propósito de esto, se desarrolla el siguiente apartado sobre el monstruo.

EL MONSTRUO EN EL CINE DE HORROR

Según Wood (2002), en el cine de horror es posible observar la cronología de las preocupaciones del siglo XX, pues más que abordar la fantasía, intenta darle forma a temas que han sido reprimidos en la sociedad, del mismo modo que en los sueños se manifiesta el inconsciente. En ese sentido, la figura del monstruo es central, pues sobre este se proyectan diferentes malestares sociales. El horror plantea un escenario donde el *statu quo* se ve amenazado por la aparición de una entidad monstruosa. De ese modo, surge una dicotomía: la normalidad en contraposición de la anormalidad. Además, se acompaña de otros binarismos: el enfrentamiento del

bien en contra del mal, lo diabólico y lo sagrado, la oscuridad y la luz, lo civilizado y lo salvaje. El monstruo juega un papel central en el cine de horror, en tanto que encarna esas contradicciones.

Si se hace una revisión de los filmes de este género a través del tiempo, es posible notar diferencias entre los monstruos de las diferentes épocas. Lo anterior se debe a que el monstruo funciona como: “un espejo de las ansiedades sociales y el tema central en el cine de horror es cómo enfrentar la amenaza simbólica que representa su presencia” (Cuéllar Barona, 2008, p. 230). A propósito de esas divergencias, Michel Foucault (1999), en su texto *Los anormales*, explora la figura del monstruo y encuentra una progresión en esa categoría, pues a lo largo de la historia del pensamiento se ha planteado a los monstruos desde diferentes perspectivas. Para el teórico francés, el monstruo:

Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que, no obstante, logra subsistir durante algunos minutos o algunos días, es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso. Pero no creo que sea únicamente eso lo que constituya al monstruo. La infracción jurídica a la ley natural no basta (...) esa transgresión de la ley marco sea tal que se refiera a, o en todo caso ponga en entredicho, cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina (pp. 63-64).

De esta forma, Foucault (1999) entiende, en un primer lugar, al monstruo como un ente que viola las normas de la naturaleza, el cual sería el caso de La Llorona, en tanto que es un fantasma, es decir, un muerto cuyo lugar ya no es el mundo de los vivos. En segundo lugar, la existencia del monstruo-humano evidencia el desorden de la naturaleza, como

sería el caso del hermafroditismo en algunos periodos históricos. En tercer término, los monstruos físicos, cuya deformidad e irregularidad física se percibían como expresión de maldad. Y finalmente, el monstruo moral, el cual carece de rasgos físicos, pero cuya monstruosidad reside en su comportamiento que confronta al orden social. Este último monstruo sería al cual pertenece el general Enrique Monteverde, en tanto que cometió crímenes de lesa humanidad por los cuales no asume responsabilidad alguna. Por esta razón, es interesante el análisis de la figura del monstruo como un espacio donde las identidades colectivas salen a relucir a lo largo del tiempo, pues la película presenta una renovación del modelo argumental al evidenciar que no es Alma (el monstruo *contra natura*, el ánima) quien ha atentado contra la normalidad, sino Enrique (el monstruo moral) quien ante su crueldad y monstruosidad ha sabido escabullirse impunemente.

La hipótesis del presente trabajo es que la renovación del modelo argumental con la modificación del origen del terror (del monstruo *contra natura* al monstruo moral), se observa mediante las permutas ocurridas en la focalización y sus facetas. Esta hipótesis, por motivos de extensión, se desarrolla únicamente mediante el análisis de un segmento crítico que va de los minutos 01:17:07 a 01:25:00.

ANÁLISIS DEL SEGMENTO CRÍTICO

El segmento crítico (01:17:07-01:25:00) inicia con Letona (el jefe de seguridad de la familia Monteverde) despertando en medio de la noche. Después, aparece la espalda de Sara, la nieta, quien camina lentamente por la mansión. Se escuchan ruidos de la noche y de agua que corre, los cuales son percibidos de la misma manera que los percibiría Sara. En ambos casos, la cámara es objetiva y nos permite seguir en primer plano las figuras de los personajes: el torso y rostro de Letona y la espalda de la niña y su acción.

Repentinamente, la faceta perceptual cambia. Aparece Letona de frente sosteniendo una pistola. El movimiento de Sara (de espaldas a la cámara) y el del hombre (dirigiéndose a

la cámara) generan un efecto de contrapunto; mientras se sostienen los sonidos de la noche, el agua que corre, los grillos y los sapos. Es importante mencionar que, a diferencia de otros segmentos, a partir de este momento todas las personas de la casa son capaces de percibir a La Llorona. Para ejemplificar esos otros momentos donde el general es el único que percibe al espectro, es posible mencionar la secuencia donde el general escucha a La Llorona por vez primera (00:07:36-00:12:00) o cuando el general entra al cuarto donde duermen Valeriana y Alma (00:45:47-00:50:54). En este punto del segmento crítico el origen del terror en la película aún pareciera ser el monstruo *contra natura* y la tensión que se crea narrativamente apunta hacia el riesgo del contacto con el fantasma.

Lo siguiente que se ve es la nieta entrando al cuarto de los abuelos para robar el tanque de agua del general, quien tras el juicio ocurrido en el inicio del filme ha requerido de un tanque de oxígeno. La cámara se sitúa a una altura tal que solo se adivina los movimientos que hace: Sara separa dos partes de un tubo y el sonido del oxígeno escapando del tanque nos advierte sus acciones. Un sonido prolongado y extradiegético (proveniente de un instrumento de viento) suena mientras Sara se aleja (con la cámara fija) con el tanque de oxígeno de su abuelo. La mirada larga que le dedica al lugar donde está situada la cámara, hace una doble mirada, por un lado, al espectador; por otro, al abuelo dormido a quien se le acaba de arrebatarse el tanque de oxígeno. A lo largo del filme, Sara había comenzado a identificarse con Alma y a generar una afición con aguantar la respiración bajo el agua. La nieta parece bajo el dominio de La Llorona, quien se ostenta como el monstruo *contra natura*, por su excepcionalidad en términos de Foucault (1999), en tanto que combina lo imposible y lo prohibido: imposible en tanto que es una presencia espectral en el mundo de los vivos y lo prohibido en tanto que su influjo lleva a la nieta a atentar contra la vida de su abuelo al tomar el tanque de oxígeno [FIGURA 1].

Por otro lado, el jefe de seguridad sigue caminando en un primer plano, lleva la pistola lista para disparar. El murmullo

del viento, el agua y el instrumento de viento se conservan. Un campo/contracampo, en la faceta subjetiva desde el punto de vista de Letona, muestra a dos pequeños niños, cuya ropa permite inferir su origen ixil, quienes a su vez lo miran fijamente desde abajo. La niña le hace una señal de silencio y le dice que vaya con él. Letona desaparece de la escena y del resto de la película [FIGURA 2].

El general está acostado en su cama junto a su esposa y lleva las cánulas desconectadas del tanque. La ocularización es externa, en un plano cercano; sin embargo, la auricularización es subjetiva, es decir, escuchamos lo que Enrique Monteverde escucha. Un lamento de la Llorona lo hace salir de sus sueños. Remueve las cobijas y se levanta de la cama. Inmediatamente después, hay una focalización cero²: el plano del patio que permite ver la alberca desde el cual irrumpe el camisón blanco de Sara. Su cuerpo completo se va revelando poco a poco, con la cámara fija mientras ella se aleja hacia la alberca mientras carga con el tanque de oxígeno. En el exterior se escuchan aullidos y ruidos metálicos (cascabeles y campanas), sonidos que se interrumpen por el chapuzón de Sara, quien cae a la alberca. Tras un cambio en la focalización perceptual, en una habitación, Natalia, la madre de Sara despierta y escucha los sonidos de la noche. Después, sigue un plano acuático donde escuchamos el sonido del agua y vemos a Sara flotar: la obsesión por no ahogarse como los hijos de La Llorona [FIGURA 3].

Natalia sale en busca de su hija y escucha también los lamentos. Se asoma a la puerta. Simultáneamente, el general sale hacia la alberca. La cámara lo acompaña y una niebla va poblando la imagen. Los lamentos y los murmullos continúan. Un campo/contracampo nos evidencia la faceta emotiva: el general ve a Alma (La Llorona) dentro del agua, con su cabeza apenas fuera del agua, rodeada de hojas. La aparición se sumerge más en el agua [FIGURA 4].

²Según Gómez Tarín (2011), la focalización cero es aquella en que no se le confiere a la cámara ningún papel diegético y no se remite a ningún personaje que esté mirando.

Vemos al general agitado, aún con las cánulas en la nariz. Sostiene la pistola en dirección hacia el agua. Sara continúa sumergida. Natalia ve la escena desde dentro de la casa: su hija dentro del agua mientras su padre apunta. Natalia grita para impedir el disparo, pero Monteverde aprieta el gatillo. En el agua, en el primer plano de Sara, se ve a la bala cruzar en diagonal hasta el hombro de la niña, quien se toca el lugar de la herida. Es precisamente en este momento que ocurre de manera definitiva la transferencia de roles en la película, pues el general es exhibido como monstruo a partir del cambio de la focalización de él hacia su hija [FIGURA 5].

Carmen entra en escena por detrás del general y le cuestiona qué está haciendo. El general hace un disparo más hasta que Carmen logra desviar sus brazos para detenerlo. La Valeriana, trabajadora doméstica y posible hija del general, se suma al intento de detener los disparos. Monteverde grita “Es esa hija de puta. Se escondió debajo del agua. Yo no tuve la culpa, es todo culpa de ella”. El traslado de la focalización del general Enrique Monteverde hacia una focalización externa evidencia la perspectiva de las mujeres de la familia sobre él. El general se ha revelado como monstruo moral al mostrar su sentimiento de culpa, pero también al alterar el orden social al disparar a la nieta. A partir de ese momento, Carmen y Natalia toman una distancia hacia el padre. “La guerrillera está ahí bajo el agua”, insiste Enrique, mientras Natalia saca del agua a su hija herida y le grita: “Con mi hija no te metas” [FIGURA 6].

Es significativo que el militar atraviese un juicio por los crímenes y, al mismo tiempo, sea reconocido como monstruo a lo largo del filme. Foucault (1999) apunta que el primer monstruo moral que aparece es el rey, específicamente Luis XVI. Es posible encontrar puntos de encuentro entre la figura del rey y el general pues los dos, en tanto hombres que han ostentado el poder y lo han ejercido sobre las poblaciones marginadas para empobrecerlas y perpetuar su lugar indolentemente, son también convertidos en monstruos cuando el cuerpo social les reconoce como tal. A partir de



FIGURA 1. Mirada de Sara.
La Llorona (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 2. Última aparición de Letona.
La Llorona (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 3. Sara dentro del agua.
La Llorona (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 4. Faceta emotiva del general:
Alma sumergiéndose en el agua.
La Llorona (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 5. Desplazamiento en la focalización: Natalia mira a su padre apuntarle a su hija. *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 6. El general Enrique Monteverde se revela como monstruo moral al atacar a su nieta en medio de su alucinación. *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 7. El general Enrique Monteverde escucha por primera vez a La Llorona y dispara contra su esposa Carmen. *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURAS 8 Y 9. Las mujeres de la familia son capaces de ver las ánimas.
La Llorona (Jayro Bustamante, 2019).

esa revelación, la vida del general comienza a correr peligro porque, tal como afirma Foucault (1999):

El criminal monstruoso traerá emparejada la siguiente cuestión: ¿se le deben aplicar realmente las leyes? En cuanto ser de naturaleza monstruosa y enemigo de la sociedad entera, ¿no tiene esta que deshacerse de él sin acudir siquiera al arsenal de las leyes? De hecho, el criminal monstruoso, el criminal nato, nunca suscribió el pacto social: ¿le competen efectivamente las leyes? ¿Hay que aplicárselas? (p. 93).

Cabe mencionar que en otras secuencias de la película se había comenzado a insinuar, mediante la transferencia de la focalización, que el verdadero monstruo era el general. Por ejemplo, cuando el general escucha el llanto de La Llorona³ por primera vez, Monteverde apunta el arma y dispara, en esa ocasión contra Carmen, su esposa. En esa secuencia, nos encontramos en la focalización subjetiva del militar, hasta el momento en que dispara y la focalización externa e ideológica en el resto de los integrantes de la familia comienza a hacer patente la pérdida del raciocinio del padre. La escena siguiente muestra a los trabajadores de la casa negando que escucharan a una mujer llorar, lo cual refuerza en esa secuencia que es Monteverde el único que la escucha en ese momento [FIGURA 7].

En este punto del segmento crítico (01:21:41), Natalia, ante su padre revelado como amenaza y monstruo, le pide la pistola a su madre y que le traigan su equipo médico. Entonces, apunta hacia el general y le obliga a caminar. La Valeriana (en un gesto que podría ser interpretado como la confirmación de la paternidad) se cruza entre el padre y la hija para proteger a este. Para este punto, Natalia y Carmen están convencidas de la culpabilidad de Monteverde y de su monstruosidad, razón por la cual, dejan de aplicarse las leyes filiales de preservación de la familia (ya no se intenta que sobreviva por ser de este grupo) y las leyes del Estado (pues

en uno de los últimos segmentos del filme, Carmen poseída acaba con la vida del general).

Una vez revelado el general como monstruo moral, las mujeres de su familia son capaces de ver a las ánimas, las víctimas del genocidio, las cuales constituyen (junto a los manifestantes) el cuerpo social. Hasta este momento, estas ánimas eran imperceptibles por su condición contranatural, que exige la eliminación del general-monstruo para la restitución del orden [FIGURAS 8 Y 9].

Un campo/contracampo nos muestra a Sara y a su madre aterrorizadas tras ver a un montón de sapos. La escena les perturba tanto que es posible verlas resguardarse junto al cuerpo de Valeriana y Carmen. Nuevamente, un campo/contracampo nos revela ahora que las cuatro mujeres ven a las ánimas de las personas mayas. Los vemos primero a oscuras, como fantasmas despersonalizados. Natalia se pregunta cómo fue posible que entraran si había guardias y Valeriana le explica que no hay guardias que puedan detenerlos. Los lamentos de La Llorona se intensifican en un primer plano en que las mujeres se abrazan y se resguardan en la cercanía. Sara explica, entonces, la condición fantasmagórica de Alma y la historia de la pérdida de sus hijos. “Me pidió que no me ahogara”, dice la niña y, de esta manera, la obsesión por aguantar la respiración, desarrollada a lo largo de la película, se resignifica. Ya no se trata de la posesión del monstruo *contra natura*, sino de la empatía construida a partir de reconocer al patriarca de la familia como perpetrador de la violencia [FIGURA 10].

Entonces, las mujeres deciden hacer un ritual, el cual es encabezado por Valeriana, quien les pide que tomen todas las velas de la casa y azúcar. Mientras hacen las preparaciones, siguen apareciendo las ánimas despersonalizadas en las ventanas. “Mira”, dice Sara, en una doble enunciación: a la madre y al espectador. La madre se niega a mirar. Se ven multitudes desde las ventanas y las mujeres corren para terminar de recolectar las velas. Las velas se encienden y, tras tomarse de las manos, Valeriana comienza en kaqchikel a hacer un

³La secuencia va de los minutos 00:07:36 a 00:12:00.

conjuro de protección. Mientras el conjuro es pronunciado, los rostros de las ánimas comienzan a enfocarse: dejan de ser anónimas. El rostro del general es el que aparece ahora entre las sombras. “Saben que no es justo que los inocentes paguen. Por favor, no nos dañen”, pronuncia Valeriana. Sara comienza a ahogarse. Los rostros de las ánimas continúan apareciendo en primeros planos. El segmento finaliza cuando Carmen es poseída y entra en un trance que le permite experimentar la vivencia de la pérdida de los hijos que vivió La Llorona. Es importante señalar en este momento, lo significativo de los rostros que aparecen en primer plano. Las mujeres de la familia, que han reconocido ya al monstruo moral y la verdadera fuente del terror, se vuelven capaces de

observar a las ánimas como personas, quienes fueron víctimas de las atrocidades del dictador. El contacto con las entidades preternaturales, entonces, se trataba de una búsqueda de empatía y de integración al cuerpo del pueblo que ya había reconocido como monstruo al general Enrique Monteverde.

CONCLUSIONES

En la película, el monstruo *contra natura* que es La Llorona no es el causante del horror. El horror se encuentra en la impunidad de un Estado que perpetúa un etnocidio al no sentenciar al perpetrador. Conforme conocemos la historia de Guatemala y los crímenes de Monteverde, hay un desplazamiento



FIGURA 10. Inicio del ritual encabezado por Valeriana.
La Llorona (Jayro Bustamante, 2019).

que lo convierte en un monstruo moral: una persona cuya humanidad está en cuestionamiento por la violencia que ha ejercido. Una vez que es revelado como tal, su vida deja de estar sujeta al cuidado de la institución familiar. No obstante, para que se evidenciara como monstruo, fue necesario que las personas de su alrededor lo vieran, en un primer momento, perder la razón por las apariciones.

Si bien es cierto que desde el inicio de la película se revela para el cuerpo social que Enrique Monteverde es un monstruo moral (razón por la cual es sitiado por manifestantes indignados ante la impunidad estatal), la familia es el último reducto de su poder. Conforme avanza la película las personas de su alrededor comienzan a observar su naturaleza, específicamente las mujeres de su familia: Carmen, su esposa, es la más reacia a cuestionar la posibilidad de que su esposo haya cometido los crímenes. Natalia, su hija, comienza a tener dudas con el avance de la película y Sara, su nieta, empatiza con Alma, la encarnación de La Llorona, y es capaz incluso de reconocer a las ánimas entre los manifestantes.

El cambio de modelo argumental ocasionado por el desplazamiento de la figura del monstruo se hace evidente mediante la focalización y sus facetas. Para ejemplificarse, se tomó el segmento crítico que se analizó en este breve acercamiento. A lo largo del segmento, se traslada de la

focalización en Enrique Monteverde, quien percibe al ánima que le está acosando, hacia una focalización externa. En la nueva focalización, se muestra la mirada de las mujeres de la familia, quienes comienzan a tomar como evidencia su monstruosidad los actos realizados durante los episodios erráticos, al hacer patente que sí cometió las atrocidades que se le imputan en el juicio.

Sin duda, la película de Jayro Bustamante plantea nuevas líneas de investigación en el género del horror, el cual, desde la mirada poscolonial, se había catalogado como servicial al sistema, en tanto que reproduce las ansiedades de una sociedad. Sin embargo, en este caso, Bustamante construye una pieza donde es posible cuestionar las posibilidades del cine para crear espacios de reivindicación y justicia poética. La película inicia con un rezo pronunciado repetidamente por Carmen: “cuidanos, protégenos, ampáranos”, a propósito del juicio que habrá de atravesar la familia. No obstante, una vez que ocurre la renovación del modelo argumental y Enrique Monteverde es evidenciado como el monstruo moral frente a su familia, las mujeres se ven orilladas a hacer un conjuro para protegerse de la justicia que quiere llevar a cabo el cuerpo social de las ánimas. Este gesto resignifica el rezo de la madre: “cuidanos, protégenos, ampáranos”. Al finalizar el filme surgen los cuestionamientos: ¿cuidarnos de quién? ¿Quién es el verdadero monstruo? 🧛

Bibliografía

- AGUILAR Tamayo, F., Noyola Piña, L. e Iñigo Dehud, L. S. (2021). Lo numinoso en la leyenda popular: Imagen, mito y relato en el personaje de La Llorona. *Prometeica Revista de filosofía y ciencias*, (23), 36-59. <https://doi.org/10.34024/prometeica.2021.23.11705>
- CÁRDENAS Méndez, E. (2018). Estados nacionales y víctimas sacrificiales: Consideraciones sobre el genocidio Maya-Ixil en Guatemala. *European Scientific Journal ESI*, 14(20), 121-143. <https://doi.org/10.19044/esj.2018.v14n20p121>
- CUÉLLAR Barona, M.L. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, 2, 227-246. <https://doi.org/10.18046/recs.i2.419>
- FOUCAULT, M. (2001). *Los anormales*. Madrid, España: Akal Ediciones.
- FUNDACIÓN ACCIÓN PRO DERECHOS HUMANOS. (1994). *Informe 'Guatemala: Memoria del silencio'*. <https://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeCEH.htm#:~:text=La%20Comisi%C3%B3n%20para%20el%20Esclarecimiento,poblaci%C3%B3n%20guatemalteca%2C%20vinculados%20con%20el>
- GAUDREAULT, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona, España: Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- GÓMEZ Tarín, F. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual*. Santander, España: Shangrila Ediciones.
- NÁJAR, A. (27 de enero de 2012). Ríos Montt va a juicio por genocidio 30 años después. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/01/120127_rios_montt_juicio_guatemala_an
- STAM, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- WOOD, R. (2002). The American Nightmare: Horror in the 70's. En M. Jancovich (Ed.), *Horror. The Film Reader*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Filmografía

- BUSTAMANTE, J. (Director & Productor) & Matheu, G., Renard, G. y Peralta, M. (Productores). (2019). *La Llorona*. Guatemala; Francia: La Casa de Producción, Les Films du Volcan.

KARINA MONSERRAT ACUÑA MURILLO es estudiante del Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Maestra en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) en la línea de estudios sobre literatura indígena, oralidad y etnicidad. Licenciada en Estudios Literarios con Línea Terminal en Escritura Creativa. En 2021, ganó el premio a la Mejor tesis de Humanidades de la Universidad Autónoma de Querétaro con el trabajo titulado: *Mujer con ropaje nube de tormenta. La construcción estética de la intersección entre género y etnia en la obra poética de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob*. Ese mismo año editó los libros bilingües *Cuentos totonacos de Pantepec, Puebla* y *Cuentos nahuas de Zoquiapan, Puebla* como colaboradora en el proyecto beneficiario de FONCA “Retoños de las palabras de nuestros abuelos”. Formó parte del DITACINE en la generación 2021-2022. En 2022, recibió la Medalla al Mérito Académico 2021 por la Universidad Autónoma de Querétaro.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques



Roma
(Alfonso Cuarón, 2018).

Entre el recuerdo personal y la historia nacional. Reseña de *Roma*, de Alfonso Cuarón

OCTAVIO RÍOS ÁLVAREZ
octavio_riosalv@hotmail.com

*Universidad de Guadalajara,
México*

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i25.404](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i25.404)

Tras consolidarse como uno de los cineastas más sobresalientes de su generación gracias al éxito crítico de producciones tanto nacionales como extranjeras, el director Alfonso Cuarón (Ciudad de México, 1961-) regresó a su tierra natal para finalmente realizar un proyecto que llevaba más de una década en gestación: *Roma* (2018). Con este filme semi autobiográfico, Cuarón le rinde homenaje a sus recuerdos, a la ciudad que lo vio crecer y a las mujeres que lo criaron, especialmente a Liboria “Libo” Rodríguez, su nana de origen mixteco.

La historia nos presenta a Cleo (interpretada por Yalitza Aparicio), la empleada doméstica de una familia de clase media que reside en la colonia Roma del entonces Distrito Federal a principios de la década de los 70. A través de ellos, la película retrata conflictos domésticos, el contexto sociopolítico nacional, las acentuadas jerarquías de clase, y algunos de los acontecimientos históricos más importantes que se vivieron en México durante aquel agitado periodo.

Antes de indagar más a fondo las temáticas que ofrece la cinta, vale la pena reconocer primero, aunque sea de manera breve, su excepcional tecnoestética. *Roma* despliega una hermosa paleta

de tonos blancos, grises y negros (producto de la fotografía del propio Cuarón con el apoyo del cinematógrafo Galo Olivares) aplicada sobre un masivo y detallado diseño de producción (fruto de la investigación y recuerdos mismos del director de arte Eugenio Caballero) combinada con la sobria pero poderosa dirección de Alfonso Cuarón para crear una emocional pieza filmica que evoca la remembranza de un pasado tan común como lejano, y cuyo impacto aun resuena en nuestro presente.

Todos estos elementos juntos ya hacían de **Roma** una de las mejores películas de la década pasada, sin lugar a duda; pero más allá de todo lo espectacular que ofrece de manera visual y sonora, es en el guion y en la narrativa que plantea donde se encuentra el verdadero corazón de la historia.

A diferencia de las películas que realizó en el extranjero, con **Roma** Cuarón busca retratar de la manera más fiel posible la realidad del pasado vivido en México. Con un punto de vista objetivo, el filme captura de manera auténtica el ambiente y el desarrollo social que vivieron los capitalinos en aquella época: la creciente y cambiante vida metropolitana de un D.F. posTlatelolco, con la llegada del secretario de Gobernación Luis Echeverría a la presidencia de la República tras la turbulenta administración del expresidente Gustavo Díaz Ordaz; donde el autoritarismo gubernamental, siempre presente en las calles por medio de la propaganda política en forma de afiches y bardas pintadas, era respondido con las movilizaciones masivas de estudiantes, productos de un palpable descontento social acumulado por varios años.

Fuera de cualquier cuestión política que se pueda sugerir en el transcurso de la película, **Roma** funciona principalmente como un tributo a la fortaleza de las mujeres. La historia decide mostrar, en gran medida, una perspectiva femenina en las diferentes situaciones narrativas que presenta.

Uno de los puntos más importantes se encuentra presente en la dinámica entre Cleo y Sofía (interpretada por Marina de Tavira), su patrona y madre de la familia, y en quienes se llega dar una profunda revelación de reconocimiento mutuo entre ambos personajes. Por parte de Cleo, notamos cómo permanece estoica y digna ante las adversidades que sufre a lo largo de la cinta: racismo y disparidad

Alfonso Cuarón (director)
y Yalitza Aparicio (actriz)
en la filmación de **Roma** (2018).



social por ser una “criada” indígena, pérdidas profundamente emocionales, humillaciones y maltratos por parte de su amante, y demás infortunios esparcidos en la historia; y a pesar de esto, es ella quien con devoción se encarga de cuidar la casa y a todos los miembros que la integran. Cleo ejerce una especie de maternidad que es correspondida por la familia, aunque la división de clase permanezca presente hasta el último minuto de la película.

En cuanto a Sofía, su dilema personal radica en su tenso matrimonio. Llama mucho la atención aquella escena en la que, en estado de ebriedad, choca el Galaxie de su marido (del cual se está separando) al intentar estacionarlo en la estrecha cochera de su casa; al bajarse, toma a Cleo de los costados y le dice: “*Estamos solas. No importa lo que te digan. Siempre estamos solas*”. Una frase impactante. No solamente es sombría en el contexto de la historia, sino que trasciende a la película misma, resonando con el violento ambiente que sufren las mujeres de nuestro país cotidianamente; agreguemos a esto el constante desamparo por parte un gobierno y de instituciones que, muchas veces, han fallado en su obligación de proteger las vidas de sus ciudadanas, sin importar la clase social. Al final de la película, Sofía adopta el estatus de matriarca para hacerse cargo de su familia ya que, en un caso que emula la situación de Cleo, la figura paterna decide permanecer ausente.

Al tratar de seleccionar una secuencia que logre capturar la madurez narrativa y destreza filmica que Cuarón ha desarrollado a lo largo

de las décadas, una destaca sencillamente por encima de las demás: la matanza del Jueves de Corpus. Una desconcertante escena que deja cicatriz tanto en la memoria individual de los personajes como en la memoria colectiva de la nación.

El Halconazo es una tragedia anunciada en el transcurso de la historia, cuyas pistas (la propaganda priísta, el campo de entrenamiento de los Halcones, las manifestaciones, etcétera) son tan sutiles que obligan al espectador a prestar atención a cada detalle en pantalla una vez que ve la película por segunda ocasión. Se trata de una escena presentada de forma bastante contenida, pero no por ello menos impactante. Cuarón nunca hace un espectáculo de la masacre, ni recurre a lo gráfico o al morbo para generar un *shock* en la audiencia; simplemente nos coloca desde el punto de vista de los personajes principales: a distancia para ser testigos del suceso y de cerca para presenciar la brutalidad de ello. La puesta en cámara y escena es la herramienta más importante que se utiliza para crear esta escena magistral llena de suspenso y horror.

Pocos minutos después, contemplamos, posiblemente, la escena más desgarradora que haya filmado Alfonso Cuarón en toda su carrera como director hasta la fecha: el parto de Cleo. Una escena sobriamente minimalista: con iluminación austera, sin música de fondo, sin cortes ni trucos de cámara, apoyándose completamente en la interpretación de los actores. Cuarón cambia su característica dirección enérgica en favor de un estilo más discreto para que, como si fuéramos fantasmas, presenciemos este doloroso momento a distancia, inmóviles, en silencio. A lo largo de la cinta, la cámara permanece estática, posicionándose en un solo lugar y moviéndose silenciosamente de lado a lado; con esto, el director nos fuerza a no apartar la vista del momento puesto en pantalla, “atrapándonos” en el sentimiento del recuerdo mostrado.

De esta manera, Alfonso Cuarón nos lleva al pasado a través de **Roma**, donde las líneas entre ficción y realidad se difuminan para honrar el tiempo y el espacio de un periodo integral en la vida del cineasta. Es también un tributo para los marginados e invisibilizados, para aquellos que siempre vemos pero raramente reconocemos.

En conclusión, **Roma** es, sin duda alguna, otra obra maestra incorporada a la impecable filmografía de Alfonso Cuarón. La profunda

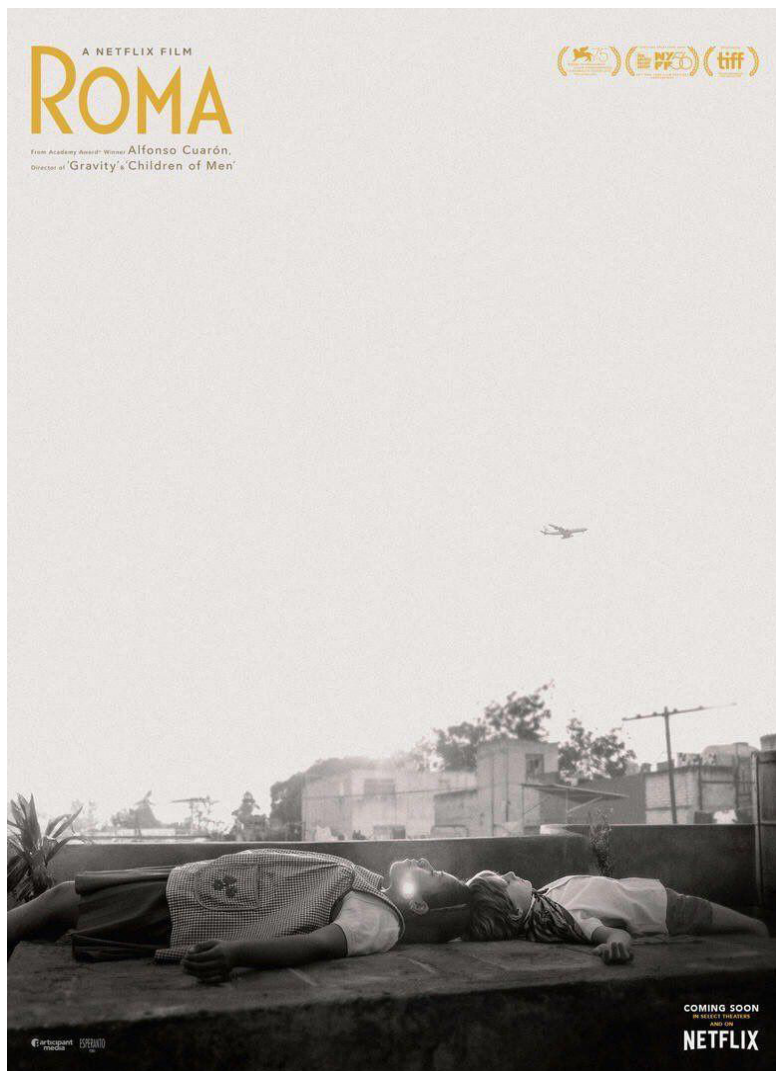
sensibilidad narrativa combinada con la maestría técnica puesta en pantalla hace de este trabajo no sólo una de las mejores películas mexicanas de nuestro tiempo sino de la historia cinematográfica contemporánea.

Roma nos permite ver nuestra identidad nacional reflejada en un recuerdo: dónde y cuándo estuvimos, lo que hicimos y quiénes fuimos. Donde la memoria de uno es la memoria de todos. 🍷



Roma
(Alfonso Cuarón, 2018).

Ficha técnica



ROMA

Dirección

Alfonso Cuarón

Producción

Gabriela Rodríguez

Alfonso Cuarón

Nicolás Celis

Guion

Alfonso Cuarón

Fotografía

Alfonso Cuarón

Montaje

Eduardo Caballero

Intérpretes

Yalitza Aparicio

Marina de Tavira

Fernando Grediaga

José Antonio Guerrero

Verónica García

Latin Lover

México, Estados Unidos (2018)

135 minutos.

OCTAVIO RÍOS ÁLVAREZ actualmente estudia la licenciatura en Comunicación Pública en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara (México).