

*Revista  
de Cine  
Iberoamericano*

Nº 26  
enero-junio 2023

ISSN 2007 4999



9 772007 499002

# EL OJO QUE PIENSA



*El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 14, Número 26, Enero-Junio 2023, 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](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx)  
[revistaelojoquepiensa@gmail.com](mailto: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

Fotografía de portada: **Los olvidados** (Luis Buñuel, 1950).  
Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

## Secciones académicas y científicas

### EDITORIAL

4

### PANORÁMICA

Cine comunitario de pueblos originarios en Abiyala en el siglo XX  
*Paul P. Schroeder Rodríguez*

9

Glauber Rocha: ontología y política del hambre  
*Javier Pavez*

27

Representaciones y sombras del proyecto tecnológico de urbanidad  
y desarrollo nacional mexicano a través de la cinematografía de  
Gabriel Figueroa, 1940-1950  
*Luis Armando Cortés E.*

44

Tipologías de los espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas  
a través de sus pautas de comportamiento, 1952-1963  
*María García Chávez*

60

### ÓPERA PRIMA

“Un atrevido experimento”: visión general de *Roy del Espacio* (1983)  
*Alejandro Vidal Charris*

81

## Editorial

**E**s un placer presentar el número más reciente de *El ojo que piensa*, que contiene una colección de textos que abogan por la diversidad de temas y enfoques que los investigadores del cine latinoamericano abordan en la actualidad. Los lectores podrán encontrar temáticas variadas, pero que sitúan al cine como centro para estudiar la producción de video de comunidades originarias, la “política del hambre” desde una perspectiva filosófica, transformaciones visuales que reconocen la urbanidad y modernización, así como una plataforma ideal para la identificación de públicos y de condiciones atípicas de realización de proyectos de animación.

Al ser un número que se concentra en la sección académica de la revista se proponen artículos muy interesantes. Se abre el número con la investigación de Paul A. Schroeder Rodríguez, quien presenta un recorrido histórico del cine comunitario de los pueblos originarios en Abya Yala a lo largo del siglo XX. Explora la evolución de ese cine entre los años sesenta y ochenta, filmado en cinta, además de los cambios del video análogo en los noventa. Todo eso partiendo de las representaciones indigenistas e indianistas que el cine occidentalizado ha hecho de los pueblos originarios.

Consiguientemente, Javier Pavez habla de la “política del hambre” desde Glauber Rocha. Esclarece que el recurso jurídico, como concepto de derecho, es en realidad un recurso para la violencia al servir como pretexto para la exclusión y el uso de fuerza. Como en el caso de *Tierra en trance* (*Terra em Transe*, 1967), el hambre es una estructura de la precarización que Rocha presenta en su cine a través del montaje, edición y narrativa, como una parte constitutiva del dispositivo político donde existe una ontología de administración del hambre para el poder vivir.

El artículo de Luis Armando Cortés E. también se enfoca en una figura del cine en específico: Gabriel Figueroa, director de fotografía que tuvo un importante papel en los inicios visuales entre lo rural y urbano. En el texto se registra el periodo en donde

Figueroa muestra las movilizaciones migratorias que surgen de los proyectos de nación implementados durante los años cuarenta. Se registran los cambios estilísticos del cine fotógrafo, su contexto y rasgos artísticos para identificar las características visuales y discursivas que enmarcan un proceso de cambio en un periodo clave de Ciudad de México. Para ello analiza **Salón México** (1948) y **Los olvidados** (1950).

Por otro lado, María García Chávez explora las audiencias de los públicos en los cines de Zacatecas en el siglo XX. Para ello da a conocer las caracterizaciones iniciales de los públicos dentro de las salas por medio de documentos novedosos, como los archivos judiciales de la época. La autora explica cómo el desarrollo cinematográfico en esa zona implementó nuevas clasificaciones y diversas variables, siendo el comportamiento dentro de los recintos de exhibición de lo más relevante y enfatizando el resultado que se tuvo en tipologías específicas.

Como parte de la sección de Ópera Prima, Alejandro Vidal Charris examina la historia de **Roy del Espacio** (1983) dentro del cine mexicano de animación. El artículo se presenta como un esfuerzo por recabar lo que se conoce de esa película, la cual fue un fracaso comercial por el contexto atípico en que se filma y ha caído al olvido. Su contexto lleva a entenderla como una cinta sumamente particular y convirtiéndola en una especie de eslabón perdido.

Por último, como cada nueva edición, sólo queda por expresar nuestro agradecimiento a los autores, lectores y dictaminadores, así como a todo el equipo editorial, en toda su extensión, por hacer posible que *El ojo que piensa* sea un espacio para la reflexión cinematográfica. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*



# **SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS**

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





# Cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala en el siglo XX

*Community-based Cinema  
by First Nations Communities  
in Abya Yala in the XX Century*

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ

pschroeder@amherst.edu

<http://orcid.org/0009-0007-6445-9434>

*Amherst College, EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
septiembre 5, 2022

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 16, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2023

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i26.400](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.400)

**RESUMEN** / Este ensayo ofrece una breve historia del cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala durante el siglo XX, un cine hecho por, sobre y para las comunidades que lo producen. Como trasfondo, primero repaso las representaciones indianistas e indigenistas que el cine occidentalizado de las Américas hace de los pueblos originarios. Luego trazo la evolución del cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala en dos periodos: uno en 16mm y Súper 8 entre los años 1960 y 1980, y otra en formato de video análogo en los años 90. Un próximo artículo se encargará del periodo digital en el siglo XXI.

**PALABRAS CLAVE** / Cine comunitario, pueblos originarios, Abya Yala, siglo XX.

**ABSTRACT** / This essay offers a brief history of community-based filmmaking by first nations communities in Abya Yala during the 20th century, a cinema made by, about, and for the communities that produce it. As context, I first review indianist and indigenist representations of First Nations communities in the Europeanized cinemas of the Americas. I then trace the evolution of community-based filmmaking by First Nations communities in Abya Yala, from a first period in 16mm and Super-8 formats between the 1960s and the 1980s, to a second period in analog video in the 1990s. A future article will consider a third digital period in the 21st century.

**KEYWORDS** / Community-based filmmaking, First Nations, Abya Yala, 20th Century.

FIGURA 1. *Susurros de muerte*  
(*Qati qati*, Reynaldo Yujra, 1999).



**E**n su influyente manifiesto “Por un cine imperfecto”, Julio García Espinosa (1970) planteó la siguiente pregunta: “¿Qué sucede... si la evolución de la técnica cinematográfica hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos?”. Hoy día la pregunta ya no es hipotética. Gracias a la revolución digital, el cine ha dejado de ser privilegio exclusivo de unos pocos para convertirse en posibilidad de muchos, incluyendo comunidades autogobernadas que se autorepresentan a través de un cine comunitario hecho desde la perspectiva de la comunidad, con la participación de la comunidad, y para el disfrute y beneficio de la comunidad.

Esta definición resume varias definiciones que he venido aprendiendo recientemente, por ejemplo en un taller sobre cine de pueblos originarios con Alberto Cuevas Martínez (2021) de la UNAM; en libros y artículos académicos de investigadoras como Amalia Córdova (2017), Erica Cusi (2013) y Freya Schiwy (2009); y en conversaciones y conversatorios con comunicadores sociales y artistas como María Elena Benites (comunicación personal, 21 de junio de 2022) del Grupo Chaski en Perú (“desde la comunidad y para el disfrute de la comunidad”), y Hery Colón Zayas (2022) de la Casa Comunitaria de Medios en Puerto Rico (“desde, por y para la comunidad”). Paralelamente, he estado colaborando con Casa Pueblo, una organización comunitaria en Puerto Rico, y toda esta experiencia me ha llevado a valorizar el gran aporte que hacen las comunidades de pueblos originarios y no-originarios a las prácticas de

autogestión, autorepresentación y autodescolonización en Abya Yala.

La investigación responde directamente a los movimientos de liberación y democratización que han convergido en los últimos años, movimientos como el Black Lives Matter, #MeToo y #NiUnaMenos, movimientos LGTBQI, y movimientos de pueblos originarios. Me di cuenta de que mucho del cine comercial y de autor que privilegiamos en la academia forma parte directa o indirecta de lo que bell hooks (2015) llama “el patriarcado capitalista, imperialista y racista”.

Consciente de esta situación, decidí ofrecer un seminario sobre cine comunitario y también propuse un panel para la conferencia del Latin American Studies Association (LASA) de 2022. En el seminario me acompañaron Briana Cajamarca, Diego Duckenfield-López, Nichole Fernández, Maya Foster, Maddeline Heim y Liz Tran. En el panel de LASA, por su parte, todes éramos en ese momento miembros del comité editorial de Cinegogía, un proyecto de humanidades digitales que reúne materiales pedagógicos y de investigación sobre el cine de América Latina. Reighan Gillam (2022) presentó sobre circuitos de cine de comunidades afrodescendientes en Brasil; Michelle Farrell (2021) sobre la construcción de una comunidad diaspórica cubana a través de la producción de *Sueños al pairo* (José Luis Aparicio Ferrera y Fernando Fraguela Fosado, 2020); Bridget Franco sobre los más recientes recursos pedagógicos en Cinegogía, enfocados en las representaciones de afrodescendientes y de pueblos originarios en Abya Yala (Arteaga et. al., 2022); y yo sobre el cine comunitario de pueblos originarios, la base de este ensayo. Finalmente, Claudia Arteaga, experta en cine andino, formuló preguntas al concluir nuestras ponencias y facilitó el intercambio de ideas y conocimientos (Arteaga et. al., 2022).

Me considero un aliado de pueblos originarios, afrodescendientes y campesinos, y por eso prefiero utilizar “pueblos originarios” en lugar de “indígena”, porque no todos los pueblos originarios aceptan el término “indígena” debido a su asociación a los vocablos “indio” e “indigente”. Abya Yala,

por su parte, tiene varios significados. Según Emil’ Keme (2018), el concepto

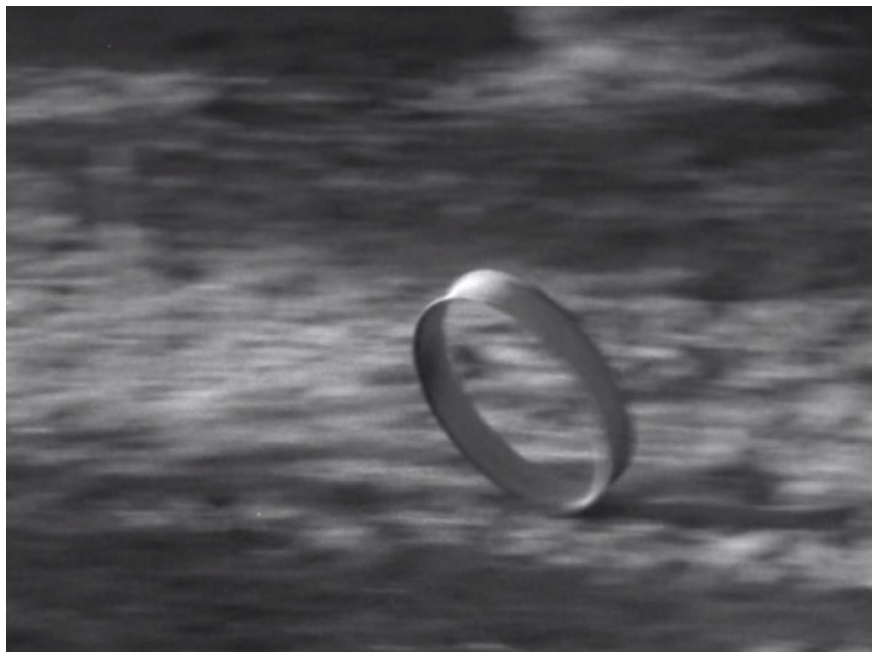
proviene de la cosmogonía de la población Guna, una nación indígena en la región de Guna Yala (o la tierra de los Guna), formalmente conocida como San Blas en lo que hoy es Panamá. Abiyala en el idioma Guna significa “tierra en plena madurez” o “territorio salvado” [...] Abiyala es, además, el nombre que los Guna emplean para referirse a lo que para otros es hoy día, el continente americano en su totalidad. El concepto llegó a tener una repercusión continental luego de que el líder aymara, Takir Mamani, uno de los fundadores del movimiento indígena Tupaj Katari en Bolivia, llegara a Panamá [...] Mamani se reunió con los “saylas” o autoridades Guna en la isla de Ustupu, [quienes] le encomendaron entonces a Mamani que difundiera este mensaje a líderes y representantes de otras naciones indígenas con el objetivo de emplear el “verdadero nombre” del continente (pp. 21-22).

Por lo tanto, cuando utilizo las categorías “Latinoamérica” y “las Américas” lo hago para referirme específicamente a las culturas nacionales europeizadas que predominan en el continente. Finalmente, utilizo “cine” como una categoría abierta que incluye formatos y géneros audiovisuales de todo tipo, desde el cine etnográfico de rescate (salvage ethnography) hasta el largometraje de ficción.

## CINE INDIANISTA E INDIGENISTA: 1900-1950

Antes de pasar al cine comunitario de pueblos originarios, conviene repasar los dos tipos de representaciones de pueblos originarios que han prevalecido en la historia del cine: la indianista y la indigenista. Ambas son posturas o miradas exógenas, en la tradición del doble discurso colonialista que cristaliza durante el debate entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda en la Junta de Valladolid de 1550 y 1551. En este primer debate moderno sobre los derechos humanos, Sepúlveda se basó en los Caribes para definir a todos los individuos y pueblos originarios como animales salvajes que requieren sometimiento. Por su parte, de las

FIGURA 2. *Sombras intrépidas*  
(*The Intrepid Shadows*, Al Clah, 1966).



Casas se basó en los Taínos para definir a todos los individuos y pueblos originarios como nobles inocentes e ingenuos que hay que asimilar al cristianismo para que sean plenamente adultos. Ambas son posturas exógenas —tanto la indianista de Sepúlveda como la indigenista de Bartolomé de las Casas— y ambas están lejos de las posturas endógenas de las producciones del cine comunitario de pueblos originarios de hoy día.

Durante el cine mudo (1890-1930), la representación de pueblos originarios es en su mayoría indianista, como en *Ao Redor do Brasil* (Thomaz Reis, 1932): personajes sin voz y sin mayor relevancia narrativa aparte de ser accesorios a la narrativa central de criollos, mestizos y europeos. Las películas indigenistas, en contraste, son una pequeña minoría. Son películas que *ventrilocuizan* la cultura de pueblos originarios con palabras, valores y cosmovisiones criollas, como por ejemplo *El último malón* (Alcides Greca, 1916), sobre la mayor sublevación de un pueblo originario en la historia de Argentina, ocurrida en 1904; *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1917), sobre la aparición de la Virgen María/Tonantzin a Juan Diego; y *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930), sobre

una princesa Aymara que se enamora de un capitán español (Schroeder Rodríguez, 2020).

En el otro extremo geográfico de Abya Yala, en los territorios Inuit del Ártico, el caso más pulido del indigenismo en el cine mudo es el famoso docudrama *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922) sobre la vida cotidiana de una familia Inuit en el Ártico. La película contó con la colaboración de la comunidad Inuit en el guion, la filmación, el revelado de la cinta, la edición y la promoción. Es por lo tanto una película hecha con la comunidad Inuit, pero para un público blanco. Encima, la colaboración con la comunidad Inuit no fue horizontal, sino que respondió a la visión que el director tenía de los Inuit como párvulos inocentes; por ejemplo, cuando el protagonista se sorprende por la novedad de un tocadiscos, a pesar de que en la realidad profilmica el actor no profesional Allakariallak conocía y sabía manejar esta tecnología (Raheja, 2007).

En el Hollywood de los años 30 y 40, el indianismo perdura principalmente a través del género Western. En América Latina, en cambio, el indianismo cede al indigenismo tras el éxito de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935), y culmina en los años 40 en melodramas que privilegian narrativas de sacrificio y sufrimiento, como en *María Candalaria*

(Emilio Fernández, 1943) y **Río Escondido** (Emilio Fernández, 1947).

A partir de los años 50, el cine de autor matizará el tono melodramático de este indigenismo de estudios. **Kukuli** (Luis Figueroa Yábar, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, 1961), por ejemplo, es el primer largometraje en usar diálogos en kichwa. Sin embargo, **La nación clandestina** (Jorge Sanjinés, 1989) es la película que representa lo mejor del cine criollo de autor sobre pueblos originarios, en gran medida porque su director adoptó la perspectiva Aymara y porque adoptó metodologías de trabajo comunitario, aprendidas de las mismas comunidades Aymaras con las que trabajó. Aunque, hasta el día de hoy, gran parte del cine de autor criollo perpetúa la mirada colonialista del indigenismo, como lo evidencia **Roma** (Alfonso Cuarón, 2018), una película por lo demás excelente (Schroeder Rodríguez, 2020).

## CINE COMUNITARIO EN 16MM Y SÚPER 8 (1960-1980)

Como bien lo ha señalado Alfonso Gumucio Dagron (2014), el cine comunitario alienta “un proceso de participación que generalmente es más importante que los productos” (p. 19). Es concretamente un proceso de participación colaborativo y horizontal, a diferencia del cine comercial y de autor donde la participación y colaboración se dan a través de relaciones verticales de poder, usualmente mediadas por capital. Dicho de otra manera, el cine comunitario es aquel que se produce desde la perspectiva de la comunidad, con la participación de la comunidad, y para el disfrute y beneficio de la comunidad, todo a través de un proceso democrático de diálogo y colaboración horizontal que busca el consenso.

La ruptura con el cine indianista e indigenista en Abya Yala comienza en 1966, con un proyecto de transferencia de tecnología de 16mm a una comunidad Diné (Navajo). El proyecto fue ideado por John Adair y Sol Worth, pero los siete cortos que salieron del proyecto fueron concebidos, escritos, filmados, revelados y editados de forma colaborativa

por los propios Dinés. Entre los cortos destacan: **Sombras intrépidas** (*The Intrepid Shadows*, Al Clah, 1966) [FIGURA 2], **Una tejedora navajo** (*A Navajo Weaver*, Susie Benally, 1966) y **El espíritu de los navajos** (*The Spirit of Navajos*, Maxine y Mary Jane Tsosie, 1966). El primero es sobre el mundo metafísico, y utiliza formas experimentales en la cinematografía y en la edición para crear una atmósfera onírica apropiada para el tema explorado. El segundo cortometraje es sobre la cultura material, en concreto los pasos necesarios para tejer una alfombra: la cría de ovejas, la producción de pigmentos, y el tejer mismo, todo a un ritmo pausado que valoriza el proceso y el tiempo invertido en la creación de una obra de arte. El tercer y último documental es sobre las prácticas de reciprocidad en lo que Cardona-Arias (2012) llama “las relaciones médico-paciente-naturaleza” (p. 640).

Veinte años más tarde, algo muy parecido ocurre en Oaxaca cuando Luis Lupone, María Eugenia Tamés y otros empleados del Instituto Nacional Indigenista organizaron el Primer Taller de Cine Indígena en México con la comunidad Ikoots; en particular con las hermanas Elvira y Teófila Palafox Herranz. De ese proyecto de transferencia de tecnología audiovisual surgieron tres cortos, todos ellos concebidos, escritos, filmados y editados de forma colaborativa por las propias mujeres Ikoots. Para ellos se utilizaron Súper-8, lo que les otorga una distintiva paleta de colores saturados y el característico sonido de la cámara grabando su propio funcionamiento. Un corto, **El cuento del Dios del rayo** (*Teat Monteok*, Elvira Palafox Heranz, Guadalupe Escandón y Timotea Michelín, 1985), entreteje la historia del Dios del rayo que una abuela le narra a su nieta, con escenas paralelas de la rutina de los pescadores del pueblo, anclando así el trabajo diario al mundo metafísico [FIGURA 3]. Otro corto es **La vida de una familia Ikoots** (*Leaw amangoch tinden nop Ikoots*, Teófila Palafox Herranz, Justina Escandón y Juana Canseco, 1985), sobre la economía autosostenible de una familia Ikoot, filmada con un estilo realista apropiado para el tema. Finalmente, **Una boda antigua** (*Angoch tonomb*,

Elvira Palafox Heranz, Guadalupe Escandón y Timotea Michelín, 1985) explora las tradiciones de emparejamiento entre jóvenes y el rol central de las familias en ese proceso. Es decir, son los mismos tres temas de los cortometrajes Dinés: el mundo metafísico, la cultura material, y las prácticas de reciprocidad (o en el caso concreto de *Una boda antigua*, lo que puede ocurrir cuando se deja de practicar una forma de reciprocidad entre familias). En su conjunto, estos primeros experimentos en Dinétah y en Oaxaca construyen personajes reales con agencia propia y profundidad psicológica, y rompen con dos tropos indigenistas recurrentes: el sacrificio y el sufrimiento. De esta experiencia en Oaxaca surgirá el Proyecto de Transferencia de Medios del Instituto Nacional Indigenista (INI) de México, el cual discuto más adelante.

## CINE COMUNITARIO EN VIDEO ANÁLOGO (1980-1990)

A mediados de los años 80, irrumpen en el mercado nuevas cámaras de video análogo con sonido integrado, una tecnología aún más económica que la del Súper-8. Desde 1985 (fecha en que debutan las cámaras VHS-C de JVC y Handicam de Sony), y hasta más o menos 2007 (fecha en que debuta el iPhone), casi toda la producción de cine comunitario en Abya Yala se hizo en video análogo. Gracias a esta revolución análoga de acceso (la próxima será la digital) se pudieron gestar proyectos más ambiciosos de transferencia de tecnología audiovisual que con la tecnología de 16mm y Súper-8. Justamente de esta era de video análogo (1980-1990) nos llega la categoría ‘video indígena’, una categoría que todavía circula a pesar de sus limitaciones y de los prejuicios que encierra.

Durante este periodo de video análogo, y en respuesta a un auge de ataques colonialistas a pueblos originarios en todo el continente, surge un cuarto tema recurrente en el cine comunitario de pueblos originarios: la denuncia de atropellos al buen convivir, y muy en particular los atropellos al derecho a la vida, a la salud, a la paz y a la comunicación.

Los proyectos más conocidos de este periodo son el Video nas Aldeias en Brasil, el Centro de Formación y Realización Cinematográfica en Bolivia (CEFREC), y el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas del Instituto Nacional Indígena en México (TMA). Todos comienzan a finales de los años 80 como proyectos exógenos de transferencia de tecnología audiovisual, y transitan en pocos años a ser proyectos endógenos de capacitación audiovisual controlados por las propias comunidades originarias.

## VÍDEO NAS ALDEIAS (VNA, 1987-, BRASIL)

La ONG Centro de Trabajo Indigenista (CTI), fundada en 1979, inauguró en 1987 el proyecto Video nas Aldeias con la comunidad Nambiquara en Mato Grosso, y muy pronto el Proyecto se amplió a otras comunidades de la Amazonía. La producción de VNA sobrepasa cien títulos y se puede dividir en dos partes. La primera ocupa los años 90, cuando los cofundadores del proyecto, Vincent Carelli y Dominique Gallois, buscaron filtrar la realidad de las comunidades originarias a través de un lente estético occidental con “una buena dosis de ingredientes del cine clásico” (Queiroz, 2013, p. 45). Un ejemplo de esta fase es la primera producción de VNA, *La fiesta de la niña* (*A Festa da Moça*, Vincent Carelli, 1987), sobre una ceremonia de iniciación de una adolescente en la comunidad Nambiquara [FIGURA 4]. Efectivamente, hay mucha voz en off omnisciente y algunas tomas tradicionales del paisaje. Sin embargo, lo más interesante es lo que ocurrió después de filmar la ceremonia, pues revela que desde el comienzo de estos proyectos de transferencia de tecnologías audiovisuales, los pueblos originarios han buscado autorrepresentarse. Cuando la comunidad se reunió para ver la grabación de la ceremonia, se decidió que estaba mal que los cuerpos no estuvieran debidamente pintados. Entonces decidieron volver a hacer la ceremonia con los cuerpos debidamente pintados, pero también con más comunidades

FIGURA 3.  
*El cuento del Dios del rayo* (*Teat Monteok*, Elvira Palafox Heranz, Guadalupe Escandón y Timotea Michelin 1985).



invitadas, más variedad musical, juegos y una buena dosis de humor ausente de las producciones indigenistas.

Una segunda fase comienza aproximadamente en el año 2000, cuando VNA se independiza del CTI y las comunidades originarias asumen el control pleno de su autorepresentación. En esta nueva fase, “filmar el tiempo de espera y el espacio vacío se vuelve tan, o más importante, que filmar la acción” (Queiroz, 2013, p. 45). Un buen ejemplo de ello es *En el tiempo de las lluvias* (*No Tempo das Chuvas*, Isaac Pinhanta y Wewito Piyãko, 2000), sobre la vida cotidiana en la comunidad Ashaninka de Rio Amônia durante la temporada de lluvias. El film comienza con el equipo de filmación reflexionando sobre su trabajo audiovisual anterior y presente, y lo mismo harán los demás personajes reales, describiendo y reflexionando sobre una variedad de trabajos: la construcción de canoas, el recogimiento y procesamiento de semillas de murumuru para vender, la recopilación de materiales para hacer cestas, la forma de pescar, y en general, la vida sostenible que llevan en armonía con los ciclos de la naturaleza, todo enmarcado por momentos de alegría y despreocupación que son más importantes que las faenas en sí.

## CENTRO DE FORMACIÓN Y REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA (CEFREC, 1989-, BOLIVIA)

El CEFREC tiene, como muchos proyectos de cine comunitario, antecedentes en la radio comunitaria, y en el caso de CEFREC en particular, en proyectos audiovisuales con comunidades de mineros y de mujeres Aymaras. Es un equipo que ha tenido un impacto por encima de su tamaño gracias a sus alianzas desde 1992 con la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), algo que discuto más adelante; y desde 1996, con la CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia). Como lo explica Iván Sanjinés Saavedra, fundador de CEFREC,

Nuestro trabajo no es solo como CEFREC. Si bien tenemos una parte institucional propia, todas las decisiones se hacen de forma conjunta con el directorio de CAIB y siguiendo los lineamientos desde las organizaciones indígenas en el marco de lo que es actualmente el Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural de Bolivia. El CEFREC está formado por indígenas y no indígenas, es un equipo intercultural; y CAIB está formado por comunicadores y

comunicadoras indígenas originarios y campesinos. La gestión de todo se hace de manera conjunta, puede ser que no estemos 100 % de acuerdo en todo, pero tratamos de negociarlo (Sanjinés Saavedra, 2013, p. 34).

Una obra conocida de la alianza CEFREC-CAIB es **Susurros de muerte** (*Qati qati*, Reynaldo Yujra, 1999), un mediometraje de ficción que contrapone la cosmovisión occidentalizada de Fulo (Pedro Gutiérrez) a la cosmovisión Aymara de su esposa Valentina (Ofelia Condori) [FIGURAS 1 y 6]. Freya Schiwy (2009) sitúa la película en un momento histórico en que muchas feministas de pueblos originarios estaban criticando la complementariedad vertical de géneros que la película construye, y pedían reemplazarla con una complementariedad horizontal. Este cambio ya se vislumbra en **Quererse en las sombras** (*Llanthupi munakuy*, Marcelina Cárdenas, 2001) y **Venciendo el miedo** (María Morales, 2004), y crecerá con fuerza durante las próximas décadas.

## **TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES A COMUNIDADES Y ORGANIZACIONES INDÍGENAS (TMA), INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA, MÉXICO, 1989-1994**

A diferencia de lo ocurrido en Brasil y en Bolivia, en México fue el Estado quien primero impulsó la transferencia de tecnologías audiovisuales a comunidades de pueblos originarios. El objetivo expreso del TMA era “ampliar las perspectivas de comunicación y formación de mensajes entre las poblaciones indígenas [a través] del video... con el fin de que sean ellos mismos quienes plasmen su realidad a través de su propia mirada” (Cuevas Martínez, 2020, p. 161). Así, entre 1991 y 1994 “se organizaron cuatro talleres nacionales sobre producción videográfica con lo cual se produjeron 120 programas... sobre diversos temas: agricultura, derechos humanos, rituales y medicina tradicional” (Cuevas Martínez, 2020, p. 161). Esto quiere decir que las producciones del TMA exploraron muchos de los mismos temas del cine

comunitario de Vídeo nas Aldeias en Brasil y de CEFREC-CAIB en Bolivia, y de los mismos temas de los primeros filmes de la fase de 16mm y Súper-8, a decir: las prácticas de reciprocidad, el mundo metafísico y la cultura material.

El levantamiento zapatista en 1994 aceleró la apropiación de las tecnologías audiovisuales por parte de las mismas comunidades originarias que participaron en el TMA, sobre todo en Oaxaca, donde se fundó el Centro de Video Indígena (CVI) ese mismo año. Desde entonces, el CVI se ha convertido en una importante sede de encuentros recurrentes para intercambiar experiencias y conocimientos y para archivar y exhibir los materiales producidos. El TMA continuó realizando talleres en otras partes del país por unos años más, pero lo cierto es que desde 1994 se ha impuesto un nuevo modelo participativo y endógeno donde las decisiones se toman desde organizaciones de comunidades originarias como Ojo de Agua Comunicación en Oaxaca y Tseltal Bachajón Comunicación en Chiapas.

## **COORDINADORA LATINOAMERICANA DE CINE Y COMUNICACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CLACPI)**

Otros proyectos importantes y originalmente exógenos de transferencia de tecnologías audiovisuales son el Proyecto de Video Kayapo (Brasil, 1985), Chiapas Media Project/Promedios de Comunicación (México, 1998), y sobre todo CLACPI (transnacional, 1985). CLACPI ofrece un excelente ejemplo de cómo los pueblos originarios impulsaron, a nivel continental, la transición de proyectos exógenos hacia proyectos endógenos de audiovisual comunitario. CLACPI comenzó en 1985 con el I Festival Internacional de Cine y Comunicación de Pueblos Originarios. Antes de esta fecha, otros festivales ya se habían enfocado en pueblos originarios: el American Indian Film Festival (Seattle, 1975), el Margaret Mead Film and Video Festival (Nueva York, 1976), el ImagiNative Film + Media Arts Festival (Toronto, 1979), y el Native American Film + Video Festival (Nueva York, 1979). La diferencia principal entre estos primeros festivales y los que siguen el



modelo de CLACPI es que CLACPI y sus análogos promueven el cine comunitario como una estrategia y un proceso de comunicación audiovisual que incluye la producción, la exhibición y la distribución de materiales audiovisuales, así como la formación de nuevos comunicadores y espectadores. Es un ecosistema alternativo del audiovisual, centrado en y controlado por comunidades de pueblos originarios, algo inédito en la historia del audiovisual y esperanzador para el futuro de la humanidad.

Además del festival que organiza aproximadamente cada dos años desde 1985, CLACPI desde 1996 también coordina talleres de formación para realizadores de pueblos originarios, y desde el año 2000 auspicia el Premio Internacional Anaconda, el más importante premio de cine de pueblos originarios en América Latina. Hoy día CLACPI agrupa a 28 organizaciones “activas” (es decir, que participan activamente en las asambleas de CLACPI), 21 organizaciones “fraternas” que con el tiempo pueden pasar a ser activas, y seis “colaboradores”.

Desde sus inicios en 1985, la idea de los fundadores criollos de CLACPI fue transferir el festival a las mismas comunidades originarias, lo que comenzó a ocurrir durante el festival de 1992 en Perú, según lo explica Sanjinés Saavedra (2018):

En el '92 vamos como CEFREC invitados al Festival de CLACPI en Cuzco y Lima. Allí se da una crisis interna en CLACPI [porque] no había mucha presencia indígena. Se da una tensión fuerte: CLACPI debía cambiar. Se inician muchos reajustes, y varios miembros que estaban se van, otros se quedan y otros entran, como nosotros, con mucha fuerza... [A]l calor del contacto con CLACPI, empezamos a relacionarnos con todo lo que era el movimiento de talleres de formación a nivel internacional (p. 233).

El contexto histórico de esta crisis interna del CLACPI incluye el Levantamiento del Inti Raymi de 1990 en Ecuador, así como el intenso debate en torno a la conmemoración de los 500 años de la llegada de europeos a Abya Yala. El cineasta Kichwa Alberto Muenala, con el apoyo de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), convocó un festival paralelo controlado por las mismas comunidades

originarias. Ese festival —el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya Yala, también conocido como el Festival La Serpiente— tuvo lugar en 1994 en Quito, y llegó a más de 40 comunidades en todo el país. La Declaración de Quito resume sus objetivos:

Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (que comprenden tanto la cultura espiritual como la material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes que sean captadas en nuestras comunidades, regresen a éstas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambio, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación (Citado en León, 2017, p. 63).

“Hasta ese año [1994]”, explica Diego Cazar Baquero (2016), las participaciones indígenas en los encuentros cinematográficos estaban supeditadas a la presencia de un mestizo. Los indígenas estaban ahí y eso era un logro, pero un logro a medias, pues siempre desempeñaban un rol secundario, dependiente de las decisiones de los mestizos.

Uno de los principales cambios que surgió de esta crisis fue que el modelo de gestión del festival de CLACPI cambió de ser un modelo vertical, con una directora general, a ser un modelo asambleísta. Al finalizar cada festival, por ejemplo, las organizaciones miembros se reúnen en asamblea y deciden colectivamente dónde se hará el próximo festival y cuál de las organizaciones miembros de CLACPI estará a cargo de realizarlo. Y desde 1997, año en que la antropóloga venezolana Beatriz Bermúdez concluye una década como directora general de CLACPI, la labor de coordinación general ha rotado entre líderes y realizadores comunitarios como Juan José García (Zapoteca, Ojo de Agua Comunicación, 2004-2006), Alberto Muenala (Kichwa, 2006-2008), Jeannette Paillán, (Mapuche, Centro Cultural Lulul Mawidha, 2009-2015), Mariano Estrada (Tseltal, Tseltal Bachajón Comunicación, 2018-2022)



FIGURA 4. *La fiesta de la niña*  
(*A Festa da Moça*, Vincent Carelli, 1987).

y Nelly Kuiru (Murui-Murina, Escuela de Comunicación Indígena de la Macro Amazonía Nimaira, 2022-presente).

## UNA MIRADA RÁPIDA AL SIGLO XXI

El festival de CLACPI es hoy día el más importante encuentro de realizadores y comunicadores originales en todo el planeta, y sigue evolucionando hacia una mayor inclusividad. Ojo de Agua Comunicación (Oaxaca, 1998) es parte de la nueva generación de organizaciones comunitarias que han relevado a organizaciones exógenas (en este caso al TMA), en la formación de realizadores. En el proceso han estado creando una práctica de comunicación endógena alineada con valores comunitarios y originarios, como lo explica su página web:

Somos un proyecto de comunicación que busca contribuir a la defensa de los derechos colectivos de los pueblos indígenas, que promueve la equidad y la igualdad entre mujeres y varones, la eliminación de toda forma de violencia en nuestras sociedades y la construcción colectiva de una Sociedad más democrática, justa e igualitaria.

Cada una de las más de cincuenta organizaciones miembro de CLACPI es diferente, pero todas comparten los ideales de Ojo de Comunicación y la visión crítica y comprometida de Bashé Nuhem Charole, comunicadora de la comunidad Qom y afiliada a la Asociación Comunitaria Indígena de Comunicación en el Chaco argentino:

En el año 2008, cuando empezamos a hacer cine y a descubrir estas nuevas herramientas audiovisuales, lo pudimos concretar gracias a los compañeros de CEFREC de Bolivia. Ellos nos han empujado también a hacer los trabajos a terreno para poder compartir esas mingas de saberes en el marco de los medios de comunicación audiovisual... Entonces nos llegó la invitación por parte de la gente de CLACPI y así fue como nos invitaron a participar en la organización de manera activa.

La comunicación —y en eso estoy muy convencida— es una herramienta de transformación social y al mismo tiempo de educación también. Así como la educación, la comunicación también educa. En ese sentido nos debemos este debate, es necesario buscar otras formas de comunicación que no sean convencionales. Los medios de comunicación convencionales muchas veces distorsionan o manipulan los hechos. Por dar un ejemplo, ayer salió en las noticias el caso de una nena que fue abusada por parte del padrastro en una comunidad Wichí. Hoy

la nena tiene 11 años, y está embarazada. ¿Qué fue lo que hicieron los medios de comunicación? Por la urgencia de la nota, por la urgencia de tener la primicia, largaron una nota donde se menciona que la menor había dado a luz y que la menor estaba en muy mal estado. Nosotres como comunicadores indígenas nos hemos preocupado por esa nota y le llamamos a la redacción del portal digital que había divulgado la información. Dijimos “bajen esa nota”, porque hay información que está mal, por ejemplo, la niña no dio a luz, primero y principal, y al mismo tiempo la niña está bien. Lo que se debe cuestionar es el tema del abuso, del abuso por parte del padrastro, y al mismo tiempo se debe de respetar el tema de cuidar a la niña, no mencionar el nombre, ni el apellido, ni cosas por el estilo. Los medios, muchísimas veces, tienen esa irresponsabilidad a la hora de tocar estos temas tan delicados. En este sentido los medios convencionales deben detenerse. Debemos reflexionar más acerca de qué tipos de información queremos dar, bajo qué responsabilidad (Nuhem Charole, 2019).

La cita de Nuhem Charole resalta lo que para mí son los dos aportes principales de CLACPI al desarrollo sostenible de un cine comunitario de pueblos originarios: la formación de mujeres realizadoras como Bashee Nuhem Charole a través de talleres (lo que está impulsando una evaluación crítica de los roles de género sexual en muchas comunidades originarias), y la oportunidad de compartir logros y experiencias a nivel continental durante los festivales de cine. La evidencia es clara: en el siglo XXI, los pueblos originarios utilizan el cine comunitario como “una estrategia no violenta de resistencia política... [que incluye] la revitalización de la lengua, la participación de mujeres en estrategias de cohesión y empoderamiento, y la defensa y conservación del territorio” (Lara Orozco, 2022, p. 12).

Paralelamente al festival de CLACPI y a los festivales centrados en pueblos originarios, festivales de cine de todo tipo incorporan cada vez más producciones comunitarias de pueblos originarios en sus programaciones; por ejemplo, el festival de cine de la Latin American Studies Association (LASA), que además ha comenzado a utilizar la categoría “Producción comunitaria”. Gracias a estos festivales y al público que ha cultivado, existen hoy realizadores de pueblos originarios

que han logrado forjar carreras profesionales como cineastas. Un próximo ensayo se encargará de este y otros fenómenos del siglo XXI, cuando el cine comunitario de pueblos originarios evoluciona y se expande de forma netamente endógena y en nuevas direcciones, como lo sugiere esta cita del director Kichwa Alberto Muenala:

No podemos encajonarnos en lo comunitario porque una ficción, por ejemplo, es creada por un autor. En los talleres hemos creado un laboratorio que se llama Laboratorio Runa Cinema, en este momento hay tres o cuatro guiones de largometrajes que ya están elaborando algunos jóvenes, y es su propuesta. Colectivamente vamos apoyando y aportando a estos guiones, pero de alguna manera es una persona la que está proponiendo esto. El trabajo es colectivo, pero hay que valorizar al creador, es importante que se le dé un reconocimiento. No siempre el trabajo es comunitario, aunque sí colectivo (Citado en León Mantilla, 2015, p. 32).

## CONCLUSIONES PROVISIONALES

Con su mirada endógena, el cine comunitario de pueblos originarios ha logrado romper con una larga tradición de representaciones indianistas e indigenistas de los pueblos originarios en Abya Yala. Todavía se produce mucho cine indianista e indigenista, sobre todo indigenista, pero lo cierto es que desde al menos los años 60 existe un cine comunitario de pueblos originarios con una mirada endógena y una postura claramente autodescolonizadora. Desde sus inicios en Dinétah y en Oaxaca, el cine comunitario de pueblos originarios se ha distanciado del cine comercial (primer cine), del cine de autor (segundo cine) y del cine militante (tercer cine), aunque sin descartar ninguno de ellos en principio, siempre y cuando su adopción y adaptación no implique traicionar los valores comunitarios. El cine comunitario de pueblos originarios es, como lo ha descrito el director Maori Barry Barclay, un cuarto cine que se define en gran medida en contraste con los cines dominantes y sus prejuicios racistas, clasistas o patriarcales (Gleghorn, 2017, p. 170). La apertura estética a diferentes modos de representación explica la cre-



FIGURA 5. Afiche digital de la 9na versión del Premio Internacional Anaconda (2019-2020).

ciente heterogeneidad del cine comunitario, mientras que su fuerte compromiso ético con valores descolonizadores y despatriarcalizadores explica su modo de producción democrático, colaborativo y horizontal.

El cine comunitario también se da en comunidades de pueblos no-originarios, algo que CLACPI ha comenzado a promover a través de su Premio Anaconda. Entre el año 2000 y el 2019, por ejemplo, se le llamó el “Premio Anaconda al Vídeo Indígena Amazónico, del Chaco y Bosques Tropicales de América Latina y el Caribe”. En 2019, por el golpe de estado en Bolivia (donde iba a celebrarse el festival en 2020), el Festival se trasladó a Cuba y se añadió “afrodescendientes” al Premio, abierto ahora “a los diferentes géneros de producción y a todas las temáticas referentes a la realidad, derechos y culturas de los pueblos indígenas y afrodescendientes” (CEFREC, 2020) [FIGURA 5]. Esta diversificación seguramente continuará, y se irán incorporando más organizaciones comunitarias de pueblos no-originarios, organizaciones como Casa Pueblo, en Puerto Rico, que apenas está comenzando a capacitar a jóvenes a crear y distribuir

sus propias historias audiovisuales. Alexis Massol González, co-fundador con Tinti Deyá de Casa Pueblo, resume así la situación que siguen enfrentando muchas comunidades autogobernadas en todo el continente:

Somos seres humanos que hemos nacido, vivido y estudiado bajo el sistema colonialista patriarcal impuesto desde la metrópoli a Puerto Rico por más de 520 años, primero bajo el imperio español y desde 1898 bajo el imperio norteamericano. Han formado un ser que piensa y actúa con miedo e inseguridad... un ser colonial que llevamos en nuestro interior. El autogobierno comunitario construye proyectos con soberanía educativa, cultural, ecológica y energética iniciando un proceso de autodescolonización que va desde adentro hacia afuera y desde abajo hacia arriba (A. Massol González, comunicación personal, 1 de julio de 2022).

La historia del cine comunitario de pueblos originarios es también la historia de un proceso de descolonización, el de la esfera audiovisual. Hemos visto que es un cine hecho por o con la comunidad, sobre temas de interés a la comunidad, y para el beneficio de la comunidad. Hoy en día puede ser comercial, la expresión de una visión individual, o un arma

en contra de injusticias, pero no es principalmente ninguno de estos tipos de cine. Más bien, el cine comunitario de pueblos originarios ha sido y sigue siendo, desde sus comienzos en los años 60 hasta hoy en día, una práctica descolonizadora anclada en conceptos ancestrales como el *suma qamaña* (Aymara para ‘buen convivir’) y el *ubuntu* (Nguni para ‘soy porque somos’). Por esta razón, es un cine que privilegia la

reciprocidad, el respeto y el cariño en todas las fases del ciclo de vida de las películas, desde las primeras consultas a nivel local y comunitario hasta las múltiples proyecciones y diálogos en comunidades y festivales a lo largo y ancho de Abya Yala. Es un cine, a fin de cuentas, que rompe con todas las reglas del cine comercial y de autor para lograr sus objetivos de autorrepresentación, autogestión y autodescolonización. 🗣️

FIGURA 6. *Susurros de muerte*  
(*Qati qati*, Reynaldo Yujra, 1999).



# Bibliografía

- ARTEAGA, C., Franco, B., Leigh Farrell, M., Gillam, R. y Schroeder Rodríguez, P. (2022, mayo). *Cine comunitario en América Latina: baluarte de la democracia y guardián del buen vivir*. Panel en la conferencia del Latin American Studies Association, virtual.
- ARTEAGA, C. y Gleghorn, C. (2019, 13 de mayo). Entrevista con Bashe Nuhem. *Mediático*. <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2019/05/13/serie-tematica-de-cine-de-abya-yala-entrevista-con-bashe-nuhem/>
- CARDONA-ARIAS, J. A. (2012). Sistema médico tradicional de comunidades indígenas Emberá-Chamí del Departamento de Caldas-Colombia. *Revista de salud pública*, 14(4), 630-643.
- CAZAR Baquero, D. (2016) Alberto Muenala y el tejido del tiempo. *la barra espaciadora*. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/alberto-muenala-y-el-tejido-del-tiempo/>
- CEFREC. (2020). *Novena versión del Premio Anaconda*. Recuperado el 5 de septiembre de 2022, de <https://cefrec.apcbolivia.org/novena-edicion-del-premio-anaconda/>
- CINEGOGÍA. (2022). *Indigenous Representation in Latin American Cinema*. Recuperado el 4 de septiembre de 2022, de <https://cinegogia.omeka.net/indigenous>
- CINEGOGÍA. (2022). *Afro-Latin American Film Resources*. Recuperado el 4 de septiembre de 2022, de <https://cinegogia.omeka.net/afrolatinamerican>
- COLÓN Zayas, H. (2022, mayo). Desde la Isla 1. Caribbean Film Forum. <https://www.facebook.com/watch/?v=743002086885035>
- CÓRDOVA, A. (2017). Following the Path of the Serpent: Indigenous Film Festivals in Abya Yala. En Gilbert, H., Phillipson, J.D., and Raheja, M. H. (Eds.) *In the Balance: Indigeneity, Performance, Globalization* (pp. 163-182.) Liverpool: Liverpool University Press.
- CUEVAS Martínez, A. (2020). Transferencia de medios audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas en México: un enfoque intercultural de la formación video-gráfica. En MusicoGuia (Ed.), *Conference Proceedings CIVAE 2020* (pp. 160-165). Madrid: MusicoGuia.
- CUEVAS Martínez, A. (2021, julio). Breve historia del cine y el audiovisual indígena. Curso impartido a través de Casa Negra Cine. <https://www.facebook.com/CasaNegraCineMx/>.
- CUSI, E. (2013). *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community and the State*. Durham, NC: Duke University Press.
- QUEIROZ, R. C. d. (2013). Política, estética y ética en el proyecto Vídeo nas Aldeias. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 10(12).
- FARRELL, M. L. (2021). Sueños al paio (Dreams Adrift 2020): On censorship, archival footage, and independent Cuban film. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(7). <http://dx.doi.org/10.5070/T49755853>.
- GARCÍA Espinosa, J. (1970). *Por un cine imperfecto. Hablemos de cine*. 55/56, 37-42.

- GILLAM, R. (2022). *Visualizing Black Lives: Ownership and Control in Afro-Brazilian Media*. Champaign, IL: University of Illinois Press.
- GLEGHORN, C. (2017). Indigenous Filmmaking in Latin America. En Delgado, M., Johnson, R., y Hart, S. (Eds.) *A Companion to Latin American Cinema*. (pp. 167-186) Chichester, RU: John Wiley & Sons.
- KEME, E. (2018). Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigenidad transhemisférica. *Native American and Indigenous Studies*, 5(1). <https://www.jstor.org/stable/10.5749/natiindistudj.5.1.0021>.
- La situación del derecho a la comunicación con énfasis en las y los comunicadores indígenas y afrodescendientes de América Latina*. 2020. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: CLACPI, PVIFS, alterNativa, Cesmeca-Unicach, Cooperativa Editorial Retos, Clasco (Colección Conocimientos y Prácticas Políticas, tomo VI).
- LARA OROZCO, O. A. (2022) Cine documental indígena: de Isla Tortuga a Abiyala. *Boletín informativo, Red de Norteamericanistas*, (8), 12-13. <http://redan.cisan.unam.mx/pdf/08BoletinJunio2022.pdf>
- LEÓN, C. (2017) Hacia una reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas. En P. Restrepo, J.C. Valencia y C. Maldonado Rivera (Coords.), *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo* (pp. 61-87). Quito: CIESPAL. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6413>
- LEÓN Mantilla, C. (2015). *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador. Informe de investigación, Comité de Investigaciones*. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://core.ac.uk/download/pdf/159773517.pdf>
- MASSOL González, A. (2022). *Casa Pueblo: A Puerto Rican Model of Self-Governance*, trad. Ashwin Ravikumar y Paul A. Schroeder Rodríguez. Mountain View, CA: Lever Press.
- Ojo de Agua Comunicación. (2022). *Quiénes somos*. <https://ojodeaguacomunicacion.org/quienes-somos/>
- RAHEJA, M. H. (2007). Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and "Atanarjuat (The Fast Runner)". *American Quarterly*, 59(4), 1159-1185. <http://www.jstor.org/stable/40068484>
- SANJINÉS Saavedra, I. (2018). Memoria, identidad, dignificación y soberanía en el espacio audiovisual boliviano: el CEFREC, o esa realidad que muchos soñaron. Entrevista por María Aimaretti. *Cine documental*. 18, 220-244.
- SCHIWY, F. (2009). *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick, EE.UU.: Rutgers University Press.
- SCHROEDER Rodríguez, P. A. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- YANCY, G. (2015, 10 de diciembre). bell hooks: Buddhism, the Beatles, and loving Blackness. *New York Times*. <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/author/bell-hooks/>

# Filmografía

- APARICIO Ferrera, J. L. y Fraguela Fosado, F. (Directores). (2020). *Sueños al páiro*. Cuba y EE.UU.: Estudios ST Producciones Audiovisuales y Juan Primito Productions.
- BENALLY, S. (Directora) & Adair, J. y Worth, S. (Productores). (1966). *Una tejedora navajo* [*A Navajo Weaver*]. EE.UU.: Universidad de Pennsylvania.
- CÁRDENAS, M. (Directora). (2001). *Quererse en las sombras* [*Llanthupi munakuy*] Bolivia: CEFREC-CAIB.
- CARELLI, V. (Director). (1987). *La fiesta de la niña* [*A Festa da Moça*]. Brasil: Vídeo nas Aldeias.
- CLAH, A. (Director) & Adair, J. y Worth, S. (Productores). (1966). *Sombras intrépidas* [*The Intrepid Shadows*]. EE.UU.: Universidad de Pennsylvania.
- CUARÓN, A. (Director) (2018). *Roma*. México: Esperanto Filmoj, Participant y Pimienta Films.
- FERNÁNDEZ, E. (Director). (1943). *María Candelaria*. México: Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director). (1947). *Río Escondido*. México: Azteca Films.
- FLAHERTY, R. J. (Director). (1922). *Nanook, el esquimal* [*Nanook of the North*]. Canadá: Les Frères Revillon.
- GRECA, A. (Director). (1916). *El último malón*. Argentina: Greca Films.
- MORALES, M. (Directora). (2004). *Venciendo el miedo*. Bolivia: CEFREC-CAIB.
- NAVARRO, C. (Director). (1935). *Janitzio*. México: Compañía Cinematográfica Mexicana.
- PALAFox Heranz, E., Escandón, G. y Michelín, T. (Directoras). (1985). *El cuento del Dios del rayo* [*Teat Monteok*]. México: Instituto Nacional Indigenista.
- PALAFox Heranz, E., Escandón, G. y Michelín, T. (Directoras). (1985). *Una boda antigua* [*Angoch tonomb*]. México: Instituto Nacional Indigenista.
- PALAFox Herranz, T., Escandón, J. y Canseco, J. (Directoras). (1985). *La vida de una familia ikoots* [*Leaw amangoch tinden nop Ikoods*]. México: Instituto Nacional Indigenista.
- PINHANTA I. y Piyãko, W. (Directores). (2000). *En el tiempo de las lluvias* [*No Tempo das Chuvas*]. Brasil: Vídeo nas Aldeias.
- RAMOS, J. M., González, C.E. y Sáyago, F. (Directores). (1917). *Tepeyac*. México: Films Colonial.
- REIS, T. (Director). (1932). *Alrededor de Brasil* [*Ao Redor do Brasil*]. Brasil: Ejército Nacional.
- SANJINÉS, J. (Director). (1989). *La nación clandestina*. Bolivia: Ukamau Films, Televisión Española (TVE) y Channel Four Films.
- TSOSIE, M. y Tsosie, M.J. (Directoras) & Adair, J. y Worth, S. (Productores). (1966). *El espíritu de los navajos* [*The Spirit of Navajos*]. EE.UU.: Universidad de Pennsylvania.
- VELASCO Maidana, J.M. (Director). (1930). *Wara Wara*. Bolivia: Urania Films.



YÁBAR, L., Nishiyama, E. y Villanueva, C. (Directores). (1961). *Kukuli*. Bolivia: Keru Films.

YUJRA, R. (Responsable). (1999). *Susurros de la muerte [Qati qati]*. Bolivia: CEFREC-CAIB.

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Stanford y profesor de Estudios Latinoamericanos en Amherst College, Massachusetts. Entre sus publicaciones destacan *Tomás Gutiérrez Alea: Dialectics of a Filmmaker* (2002); y *Latin American Cinema: A Comparative History* (2016) / *Una historia comparada del cine latinoamericano* (2020), premiada por la Modern Language Association en 2018.



# Glauber Rocha: ontología y política del hambre

Glauber Rocha:  
*Ontology and Politics of Hunger*

JAVIER PAVEZ

pavez@usc.edu

<http://orcid.org/0000-0003-3025-1823>

*University of Southern  
California, EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
octubre 20, 2022

FECHA DE APROBACIÓN  
junio 29, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2023

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i26.401](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.401)

RESUMEN / El artículo propone que la política del hambre en Glauber Rocha radica en exponer que el orden o el ordenamiento del estado de cosas —así como el recurso jurídico al concepto mismo de derecho— implica *a priori* el recurso a la violencia. De este modo, en la medida en que se visibiliza que el exhorto a la ley coincide con el pretexto otorgado a la fuerza, a las exclusiones, y que el hambre no es un síntoma secundario de la precarización de la vida sino su estructura misma, el cuestionamiento de Rocha atañe a la ontología como producción obliterada de lo hambriento. Si tradicionalmente se ha pretendido delimitar, separar y jerarquizar lo racional respecto de lo deseante y lo apetitivo, Rocha muestra que el hambre es constitutiva del dispositivo político y gnoseológico, que la ontología implica la administración de lo viviente, y que el hambre es su efecto anterior. Con todo, exhibiendo los recursos del corte, edición, montaje, la interrupción de secuencias narrativas, el rendimiento de la cita, Rocha digiere y vomita el aparato del positivismo teleológico moderno, la matriz ontológica, estética y técnica del cine occidental.

PALABRAS CLAVE / Glauber Rocha, ontología, política, hambre.

ABSTRACT / The article proposes that the politics of hunger in Glauber Rocha lies in exposing that the order or ordering of the state of things —as well as the juridical recourse to the very concept of law— implies *a priori* the recourse to violence. Thus, insofar as it becomes visible that the call to law coincides with the pretext given to force, to exclusions, and that hunger is not a secondary symptom of the precariousness of life but its very structure, Rocha's questioning concerns ontology as an obliterated production of the hungry. If traditionally there has been an attempt to delimit, separate and hierarchize the rational with respect to the desiring and the appetitive, Rocha shows that hunger is constitutive of the political and gnoseological device, that ontology implies the administration of the living, and that hunger is its prior effect. All in all, exhibiting the resources of cutting, editing, montage, the interruption of narrative sequences, the performance of the quotation, Rocha digests and vomits the apparatus of modern teleological positivism, the ontological, aesthetic and technical matrix of Western cinema.

KEYWORDS / Glauber Rocha, Ontology, Politics, Hunger.



*Tierra en trance* (*Terra em Transe*, Glauber Rocha, 1967).

*En los últimos años ha remitido mucho  
el interés por los artistas del hambre.*

Franz Kafka

*J'ai faim et soif et, tout à coup,  
je découvre que je ne suis pas seule. Non!  
Avec la bête qui respire à côté, il semble que  
d'autres choses respirent; et bientôt,  
Je vois grouiller à mes pieds tout  
un peuple de choses immondes.  
Et ce peuple est lui aussi affamé<sup>1</sup>.*

Antonin Artaud

**P**odríamos establecer cierta vinculación constitutiva entre vida y hambre a partir de un pasaje de *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer. Este principio de un irrestricto vínculo implica, pues, que dolor y tormento no podrían dejarse separar limpiamente del régimen de lo viviente. De este modo, y más allá de cualquier optimismo, el “hambre” da a pensar que la vida está expuesta —y habrá que detenerse en el carácter de esta exposición— a su finitud originaria. Escribe Schopenhauer (2009):

Si quisiéramos presentar a la vista de cada cual los terribles dolores y tormentos a los que está continuamente expuesta su vida, el horror se apoderaría de él: y si condujéramos al optimista más obstinado por los hospitales, los lazaretos y las salas de martirio quirúrgico, por las prisiones, las cámaras de tortura y los chamizos de esclavos, por los campos de batalla y las cortes de justicia, si luego se le abrieran todas las tenebrosas moradas de la miseria donde esta se esconde de las miradas de la fría curiosidad y finalmente se le dejara mirar en la torre del hambre de Ugolino, entonces es seguro que al final comprendería de qué clase es este *meilleur des mondes possible* (p. 383).

<sup>1</sup>“Tengo hambre y sed y, de repente, descubro que no estoy sola. ¡No! Con la bestia que respira a mi lado, pareciera que otras cosas respiran; y de pronto, veo bullir a mis pies todo un pueblo de cosas inmundas. Y este pueblo está también hambriento” [Traducción del autor].

El pasaje da lugar a lo que podría denominarse la exigencia de una suerte de doble exposición, un registro según el cual habría que “presentar a la vista” que la vida está estructuralmente “expuesta” al tormento del hambre. Así, este doble registro —exponer la exposición— implica mostrar lo que desaparece por claridad, es decir, hacer visible aquello que, desde ya expuesto, demasiado claro y considerado bajo el raso de la evidencia, oculta sus medios de producción. Esta originaria finitud, entonces, exige exponer la exposición, y así, demanda manifestar el constitutivo recurso a la violencia que se oculta a la mirada del optimista —violencia toda vez obliterada al y por el aparato del positivismo teleológico moderno—. Los sanatorios coinciden con las salas de martirio, así como las cortes de justicia coinciden con los campos de batalla, las cámaras de tortura, las prisiones y las barracas de esclavos. La teología del mejor de los mundos posibles y la noción misma del “mundo” —es decir, de orden y de ordenamiento— coincide, pues, con lo inmundo cuando se abren las moradas de la miseria y se exponen los recursos de la Torre del hambre.

Al respecto, no sería descaminado recordar que en el canto XXXIII del *Inferno* de la *Divina comedia* de Dante, Ugolino de Prisa —en una narración que vuelve indecible la ficción y la historia, y que por tanto trabaja en su incondicionalidad—, narra cómo vio morir a sus hijos en la Torre Mida también llamada Torre del hambre. Luego de narrar que sus propios hijos dijéronle que sería menos doloroso si él comía de sus carnes, se afirma que finalmente el hambre pudo más que el dolor<sup>2</sup>. Respecto de este célebre e indecible verso, cuya

<sup>2</sup>El Conde Ugolino della Gherardesca, tristemente célebre por sus traiciones motivadas por ambición política, a su vez fue traicionado por el arzobispo Ruggieri degli Ubaldini y condenado al encierro en la Torre Mida junto con sus hijos, donde murió de hambre. En *Inferno*, Ugolino roe la cabeza de Ruggieri. El carácter ficticio no deja de contaminarse con el carácter histórico. Cito según la traducción de D. Cayetano Rosell: “«Estaban ya despiertos: iba pasando la hora en que solía traérsenos la comida, y cada cual pensábamos en el sueño que habíamos tenido; cuando sentí clavar la puerta de la horrible torre. Miré al rostro á mis hijos, sin hablar palabra. Yo no lloraba, que tenía empedernido el corazón; pero lloraban ellos, y mi Anselmito dijo «¿Qué modo de mirar, padre ¿Qué tienes?» No derramé

equivocidad no permite decir o afirmar que Ugolino murió de desfallecimiento o comió de sus propios hijos muertos, escribe Jorge Luis Borges (1989):

¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Inferno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio [...] En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa Incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones (pp. 252-253).

La ficción histórica de Dante, nos parece, podría figurar la apuesta de Glauber Rocha (1997) como un trabajo que hace lugar al extrañamiento del hambre y que pone en cuestión la conformación del mundo y de lo in-mundo. La política *del* hambre en Rocha radica, así, en exponer las huellas de la inmundicia constitutiva del mundo, es decir, en mostrar que el orden o el ordenamiento del estado de cosas —así como el recurso jurídico al concepto mismo de derecho— implica *a priori* el recurso a la violencia (Confr., Rocha, 1988c). De otra suerte dicho, en el trabajo de Rocha se visibiliza que el exhorto a la ley coincide con el pretexto otorgado a la fuerza, con las exclusiones (refugiados, deportados, marginales, explotados, excluidos, enloquecidos, hambrientos), con el control de las fronteras, y que las pretendidas aperturas, por

una lágrima, ni respondí en todo aquel día, ni la siguiente noche, hasta que otra vez salió el sol para el mundo. Y como entrase una ráfaga de luz en la dolorosa cárcel, y juzgase yo de mi aspecto por aquellos cuatro semblantes, de pena comencé á mordirme ambas manos; y creyendo ellos que lo hacía por sentir gana de comer, levantáronse de pronto, y me dijeron: «Padre, será mucho ménos nuestro dolor, si comes de nosotros: tú nos vestiste de estas miserables carnes; aprovéchate tú de ellas.» Me calmé entónces por no entristecerlos más; y aquel día y el siguiente permanecimos mudos. ¡Ah dura tierra! ¿Porque no te abriste?

«Así llegamos al cuarto día, pasado el cual cayó Gaddo tendido á mis pies, diciendo: «Padre mio ¿porqué no me ayudas?» Allí mismo murió, y como tú me ves á mí; los ví yo á los tres ir falleciendo uno tras otro entre el quinto y sexto día; y despues, ciego ya, iba buscando á tientas á cada cual, y dos días estuve llamándolos despues de muertos... y por fin pudo en mí más que el dolor, el hambre!» (Alighieri, 1870, pp. 228-229).

tanto, pueden —posibilidad que desde ahora no puede ser pensada como simplemente exterior o secundaria— abrirse para encerrar y determinar lo heterogéneo. En **Tierra en trance** (*Terra em Transe*, 1967), por caso, el hambre no es un síntoma secundario de la precarización de la vida sino su estructura misma<sup>3</sup>. En el espaciamento del hambre, Rocha, para retomar las palabras de Borges, devora y no devora el aparato del positivismo teleológico moderno, digiere y vomita la matriz ontológica, estética y técnica del cine occidental.

El hambre, entonces, aparece como la resistencia a la formalización o gubernamentalización de lo viviente en la medida en que sobra el reparto de lo humano / no humano<sup>4</sup>. En este sentido, el pensamiento de Rocha, sea su escritura como ensayo o como escritura de luz, exige la puesta en cuestión de la tradición misma del pensamiento occidental acerca de la forma de la vida. En palabras de Blanchot (2005), “siempre estamos expuestos a lo absoluto de un sentido, de la misma manera que estamos expuestos a lo absoluto del hambre” (p. 112). Así, en Rocha incluso

<sup>3</sup>“Au guévarisme latino-américain, comme au blackpowérisme afro-américain, encore fondés sur le présupposé classique de l’existence d’un peuple susceptible d’accéder à la conscience sous le guidage de l’intellectuel révolutionnaire et de renverser l’ordre établi, c’est-à-dire encore fondés sur des possibilités, le cinéma politique moderne oppose des impossibilités. Le point mérite qu’on s’y attarde : l’idée révolutionnaire classique, et révolue, selon laquelle « tout est possible » ou « oui, nous pouvons » [...] est contraire à la « prise de conscience » politique moderne telle qu’elle a été, selon Deleuze, portée par le cinéma du Tiers Monde. Cette prise de conscience est, en effet, celle du manque de peuple, de son éclatement définitif en minorités, en une multiplicité, une infinité de peuples à jamais dispersés et impossibles à unir. L’existence du peuple, c’est-à-dire son unité, étant à la fois la condition et l’horizon d’une politique du possible, de la politique du *yes, we can*, son manque, son inexistence —ne subsistent ainsi chez Rocha que des bandes défaites, presque entièrement décimées, errantes dans l’immensité du Sertão (*Le Dieu noir et le Diable blond*)— aboutit à faire de l’impossibilité, de l’inacceptable, de la misère, de la guerre ou de l’ignorance, la condition même du politique” (Goddard, 2009, pp. 87-96).

<sup>4</sup>Como escribe Nietzsche: “Llamar a la doma de un animal su «mejoramiento» es algo que a nuestros oídos les suena casi como una broma. Quien sabe lo que ocurre en las casas de fieras pone en duda que en ellas la bestia sea «mejorada». Es debilitada, es hecha menos dañina, es convertida, mediante el afecto depresivo del miedo, mediante el dolor, mediante las heridas, mediante el hambre, en una bestia *enfermiza*. Lo mismo ocurre con el hombre domado que el sacerdote ha «mejorado»” (Nietzsche, 2002, p. 78).

la atención al montaje —el montaje que aparece como tal, por ejemplo, en **Dios y el diablo en la tierra del sol** (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964)— compone una política fragmentaria cuyo estatuto es el desplazamiento de la ontología de la vida, una puesta en cuestión que haría horrorizar, podríamos decir, al optimista más obstinado así como haría descomponer, por doble exposición, el ordenamiento ontológico de lo vivo. Más aún, Rocha muestra que la ontología no es sino tecnología.

Tradicionalmente se ha entendido la vida —la forma de la vida, la vida pura o más propia— como independiente de la esfera apetitiva. En Platón (1988), por ejemplo, hay una relación irrestricta entre la cuestión de la “verdad”, el “conocimiento” y el “gobierno”. El mundo inteligible, se recordará, es anterior al mundo sensible, así como la verdad es anterior a la apariencia. En esta lógica, lógica teórica que oblitera una analógica sensible, la virtud es anterior a las virtudes o la justicia es anterior a los actos justos. Siguiendo esta conexión entre “verdad”, “conocimiento” y “gobierno”, en Platón se propone que el alma pertenece propiamente al orden inteligible, al mundo incontaminado de las formas puras. De este modo el alma conoce en el mundo sensible solo porque recuerda (*anámnēsis*) las formas inteligibles, es decir, las ideas, entes en sí o formas puras que, como tal, están separadas del mundo sensible. Las formas puras son puras de experiencia y su aprehensión intelectual no depende de los datos que se puedan recoger de este mundo cambiante. Si las ideas o formas puras, más allá del encadenamiento físico de lo sensible, son por sí misma y para sí misma, las cosas de este mundo sensible serán, en buena lógica, sólo *mimesis* (imitación) de las ideas. Las imitaciones sólo participan (*métexis*) de las ideas. Por lo tanto, este esquema da cuenta de una diferenciación jerarquizante, de la diferencia entre la verdad/imagen, modelo/copia.

Esta configuración teórica, sin embargo, no es tal sin efectos, es decir, no carece de implicancias. A contrapelo, podríamos de decir que no hay verdad sino efectos de verdad. De

hecho, el *theorein* de Platón no es simplemente descriptivo sino prescriptivo. La alegoría de la caverna, por tanto, no solo describe sino que prescribe la liberación de la caverna, del encadenamiento sensible, y, así, formula y formaliza la disposición del alma para salir de ese estado y alcanzar el conocimiento de lo real en sí. Todo el asunto que salvaguarda el conocimiento, por tanto, tendrá una contraparte en la disposición del gobierno o la *Politeia* —“La república”, que bien puede traducirse como “La constitución”—. Aquí aparece con fuerza —y por tanto con cierta violencia— lo que denominábamos vínculo irrestricto entre la cuestión de la “verdad”, el “conocimiento” y el “gobierno”: La facultad teórica del alma tiene efectos en la manera en que, a su vez, se prescribe el ordenamiento de lo político.

Dicho resumidamente, para Platón el alma se constituye de tres partes —constitución del alma que tendrá su correspondencia en la constitución de la *polis*—: 1) Una “parte inmortal y divina” (cuya ubicación estaría entre la cabeza y el tórax) que corresponde al principio formal y se denomina “*alma racional*” (*to logistikón*). Es gracias a esta parte que el hombre puede contemplar las ideas o formas puras, pues, conocer es recordar. Adicionalmente, es la parte deliberante que decide lo que es bueno para las demás. Es mediante el alma racional que el hombre puede alzarse a la contemplación de las Ideas y a la contemplación del *Bien en sí* y vivir, entonces, noblemente en este mundo. Posee la virtud de la sabiduría (*sophia*) y la prudencia (*fronesis*), y por tanto debe tener su correspondencia en la clase de los Gobernantes que deben ser los filósofos. 2) La otra parte, que podría denominarse la parte “mortal” en la medida que está relacionada a los cuidados y apetitos del cuerpo, se divide, a su vez, en dos funciones: 2a) *El alma irascible* (*tó thimoeides*): participa del valor y de la ira, y en este sentido es la parte belicosa y ejecutiva. Su virtud es la fortaleza (*andreia*) y se ubicaría entre el diafragma y el cuello. Su función radica en estar subordinada a la parte racional y, de acuerdo o conforme a ella, en ser capaz de someter *por la fuerza* los apetitos del cuerpo, en ser capaz de someterlos

si los deseos sensibles no quieren obedecer a las palabras de la acrópolis de la razón. 2b) Alma concupiscible: parte irracional (*alogiston*) y apetitiva (*epithemētikón*), la parte mortal que estaría ubicada entre el diafragma y el ombligo. Es la parte más baja, la parte apetitiva, ligada a los apetitos y deseos del cuerpo, la que, en virtud de la convivencia y conveniencia del cuerpo, apetece los alimentos, por ejemplo, o todo aquello que es menester para la vida del cuerpo. Se corresponde, así, con la clase trabajadora y de los artesanos. Como tal, es la parte que puede y debe, fuerza mediante, ser dominada por la parte irascible y ejecutiva.

La configuración teórica, como decíamos, no es tal sin efectos. Hay una implicación entre la cuestión de la verdad, del conocimiento y del gobierno. Dicho de otro modo, la epistemología ontológica coincide con la prescripción de un ordenamiento adecuado al principio del ser. De este modo, Platón levanta su Política no sólo a condición de expulsar la mimesis, la copia, el arte, el poema, sino también a condición de someter la parte apetitiva o hambrienta de los hombres. Platón propone, así, que la parte racional y deliberante (filósofos) domine a la parte “concupiscible” o “apetitiva” (pueblo) a través de la función “irascible” (parte guerrera o militares, diríase). El hambre, por tanto, que por alcance se vincula tanto con la animalidad como con la imitación, aparece como una función secundaria, degradada, inferior, *alogiston*, respecto a la parte racional, *logistikón*, inteligible, formal, inmortal, puramente viviente. De este modo, la ontología delimita el aparecer político de lo apetitivo, es decir, se restringe el acaecimiento de las apetencias del pueblo artesano y se lo determina, no sin violencia irascible, a un principio formal encarnado —ya decíamos que la lógica oblitera una analógica sensible, es decir, de la encarnación— por una estirpe que, en supuesta concordancia con el principio formal, delibera y decide el gobierno de lo sensible.

Tradicionalmente, entonces, se ha pretendido delimitar, separar y jerarquizar lo racional respecto de lo deseante y lo apetitivo y, así, ocultar la intrínseca relación entre el aparato

gubernamental y la producción de lo hambriento. De modo similar, Aristóteles, en la *Política*, define al hombre como “animal político” o “un animal racional”, definición que implica que el hombre es el único —es decir, lo que lo diferencia de su género próximo— que posee el *Logos* (*palabra, razón*) y que, en cuanto tal, puede saber lo que es la justicia. Esta diferencia, según Aristóteles, es por naturaleza: fin y, en cuanto fin, principio. La posición del *Logos*, por tanto, no sólo retira la justicia de lo animal, sino que adjudica cierta animalidad a lo que no merece la justicia<sup>5</sup>. La diferencia específica, entonces, es

<sup>5</sup>La diferencia entre el hombre y el animal, sin embargo, no puede ser determinada absolutamente. La determinación no es absoluta. Aristóteles plantea que el hombre que no participa de la comunidad política puede ser comprendido como bestia, pero también dice que un dios es capaz de estar fuera de la comunidad política. De este modo, como si los extremos se plegasen, Dios y bestia nombran lo que no participa de lo político y, por tanto, denominan lo que está fuera del bien que es la finalidad de la política y, así, lo que está fuera de la ley y de la justicia: “La justicia, en cambio, es cosa de la ciudad, ya que la Justicia es el orden de la comunidad civil, y consiste en el discernimiento de lo que es justo” (Aristóteles, 1988, p. 53). Por contraparte, pero al mismo tiempo, el hombre, como animal racional y/o animal político, está por encima de la bestia y por debajo de Dios. Esto implica que la despolitización del hombre (lo que significa su indiferenciación respecto de su género) es, pues, su animalización. Dicho de otra manera, la despolitización es animalización —posibilidad cuya ocurrencia no podría rechazarse en el esquema Aristotélico—. En este sentido cobra importancia la figura del esclavo. El esclavo es una especie de *parte animada*, pero, podría decirse, des-animada, sin alma o sin espíritu. En todo caso, no racional, puesto que *no se diferencia específicamente* del animal. Por decirlo así, coincide con su género próximo. En este sentido, Aristóteles determina al “esclavo” como “una posesión animal [...]” (Aristóteles, 1988, p. 54). Esto se inscribe en la idea general según la cual, “[...] el que es capaz de prever con la mente es naturalmente jefe y señor por naturaleza, y el que puede ejecutar con su cuerpo esas previsiones es súbdito y esclavo por naturaleza; por eso el señor y el esclavo tienen los mismos intereses” (Aristóteles, 1988, p. 62). En este sentido, para Aristóteles “el amo no lo es por adquirir esclavos, sino por saber servirse de ellos [...] el amo debe sólo saber mandar lo que el esclavo debe saber hacer” (Aristóteles, 1988, p. 62). Aristóteles, de esta manera, no solo justifica la esclavitud, sino que plantea que los esclavos lo son “por naturaleza”, pues se trataría de hombres en que prima el instinto y la sensibilidad por sobre la razón y la palabra. Administrativamente —agregan necesarios, al igual que ciertos animales (animales domésticos), pues son indispensables para los servicios relacionados con las necesidades del cuerpo, de las que el hombre libre no debe ocuparse. Así, el hombre, por naturaleza, es un “ser vivo político” es un “animal político” puesto que, más que la voz, *posee la palabra*: “La razón por la cual el hombre es un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que

una diferencia por naturaleza. Es decir, la naturaleza que “no hace nada con mezquindad [...] sino cada cosa para un solo fin” (Aristóteles, 1988, p. 47), “que no hace nada en vano” (Aristóteles, 1988, p. 51), que “no hace nada imperfecto ni en vano” (Aristóteles, 1988, p. 67), es la que define “lo que dirige y lo dirigido”, los “elementos regentes y [los] elementos regidos” (Aristóteles, 1988, p. 81). Incluso modernamente la violencia de la mismidad o de la autoafirmación del sujeto radica en la auto-posición que afirma su unilateralidad como lo absoluto. El sujeto abstracto que se pone como base o fundamento —intocado, incólume— se pretende ajeno a la explotación y el hambre de los sujetos concretos. En Glauber Rocha, sin embargo, esta igualdad vacía es vaciada: se expone su impotencia, es decir, se exhibe el desvanecimiento de su aspiración fundante. Rocha muestra que el hambre —la animalización, incluso— es constitutiva del dispositivo ontológico, político y gnoseológico. Así, Rocha exhibe que la ontología implica la administración de lo viviente y que el hambre es su efecto anterior. La ontología es una tecnología de producción de lo viviente como producción de lo hambriento, de modo que el hambre es la huella traductiva de la violencia verdad-conocimiento-gobierno. Rocha pone en escena, entonces, cierta inversión del platonismo (Deleuze, 1969), cuya puesta en escena radica en que la ficción de la razón económica —que no se funda sino a partir de ocultar su desvanecimiento— no se oculta ya al dispositivo técnico del cine. La política del hambre en Rocha estriba, pues, en un desplazamiento expositivo.

Rocha, así, en *La estética del hambre* comienza por dejar de lado la introducción informativa que se transformó en la característica general de las discusiones con respecto a

tiene palabra. Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad” (Aristóteles, 1988, p. 51).



América Latina. Rechazando, pues, la “*introdução informativa*” resiste la puesta-en-forma, la formalización del devenir deseante. De este modo Rocha (1981a), desplaza y sitúa al decir: “*prefiro situar [...] em termos menos reduzidos*” (p. 28), impugnando a la reducción de la forma que reduce lo situado como un momento degradado o secundario. Rocha (1989), pues, resiste a la reducción formativa y apuesta por *situar* lo que, siguiendo a Deleuze, podríamos denominar “todas esas pequeñas hambres particulares” (p. 113)<sup>6</sup>, es decir, apuesta por el *caso*, el *casus*, el acaecimiento o acontecimiento de la vida: el hambre *de* la vida.

Eis —fundamentalmente— a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os extismos farmais que vulgarizam problemas sociais*) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista (Rocha, 1981a, pp. 28-29).

Rocha resiste al aparato observador (europeo) que elabora y erotiza su objeto con ánimo de transparencia. De este modo, monta un desmantelamiento respecto del dispositivo

<sup>6</sup>En otro texto sobre Leibniz, Deleuze (2006) refiere al libro de Ramón Turró *Orígenes del conocimiento: el hambre*. Señala: “A principios del siglo XX, un gran biólogo español caído en el olvido, Turró, hizo un libro intitulado en francés *Les origines de la connaissance* (1914). Ese libro es extraordinario, Turró tiene una formación puramente biológica, pero uno se dice que se trata de Leibniz que se ha reanimado. Turró afirmaba que cuando decimos: ‘Tengo hambre’, se trata realmente de un resultado global, de lo que él llama una sensación global. El hambre global y las pequeñas hambres específicos son los conceptos que emplea. Dice que el hambre como fenómeno global es un efecto estadístico. ¿De qué está compuesto el hambre como sustancia global? De mil pequeños hambres: hambre de sales, hambre de sustancias proteicas, hambre de grasas, hambre de sales minerales, etc. Cuando digo: ‘Tengo hambre’, dice Turró, hago literalmente la integral o la integración de esos mil pequeños hambres específicas. La percepción. Los pequeños diferenciales son los diferenciales de la percepción consciente. La percepción consciente es la integración de pequeñas percepciones. Muy bien. Ven ustedes que las mil pequeñas apeticiones son las mil hambres específicas” (p. 85).

de observación del exotismo formal que se satisface reduciendo la plural singularidad de una experiencia que no se deja obturar limpiamente, no sin trastocar el ojo técnico que la captura. No se trata, pues, solamente de la concatenación de escenas formando un argumento, sino de la construcción de un diagrama que sugiere cómo, al mismo tiempo, el film se expone a sí mismo como film. El cine ya no responde a la diferenciación entre modelo y copia, sino que aparece como modulación<sup>7</sup>. En este registro, así como en *Riverão Sussuarana* el romance no pasa sino por una reconfiguración semántica y sintáctica (Rocha, 1978), en el trabajo cinematográfico de Rocha el film se expone a sí mismo como film, exhibiendo, por ejemplo, los recursos del corte, edición, montaje, la interrupción de secuencias narrativas, o el rendimiento de la cita (como en *La edad de la Tierra, A Idade da Terra*, 1980), etc., al mismo tiempo que muestra la precariedad de su producción.

En *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze (1987) escribe que Renais y los Straub son innegablemente los más grandes cineastas políticos justo en la medida en que saben mostrar que “el pueblo es lo que falta”. En el cine clásico “el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente”. En “el cine americano, en el cine soviético, el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser

<sup>7</sup>Apunta Gilles Deleuze (1995): “Uno de los textos más bellos de Bazin es aquel en el que explica que la fotografía es un molde, un moldeado (podría decirse, en otro sentido, que también el lenguaje es un molde), mientras que el cine es por entero modulación. No solamente las voces, sino también los sonidos, las luces y los movimientos están en constante modulación. Ciertos parámetros de las imágenes se someten a variaciones, repeticiones, parpadeos, bucles, etc. Si puede hablarse de una evolución del cine actual con respecto al que llamamos clásico (que ya había ido muy lejos en este sentido), tal evolución se estaría produciendo desde dos puntos de vista, como vemos en las imágenes electrónicas: por una parte, la multiplicación de los parámetros, la constitución de series divergentes, mientras que la imagen clásica tendía a las series convergentes. Ésta es la razón por la que la imagen pasa de ser visible a ser legible [...] Pero hay otro aspecto, que tiene que ver con una de sus anteriores observaciones, la referente a la cuestión de la verticalidad. Nuestro mundo óptico está condicionado en parte por la posición vertical [...] Es posible que en el cine la persistencia de la verticalidad de la pantalla sea sólo aparente, funcionando más bien como un plano” (p. 88).

abstracto”. Y, por otro lado, el cine moderno se estructura sobre la base de que “el pueblo ya no existe, o no existe todavía... «el pueblo falta»” (pp. 286-287). Para Deleuze, dado que esta verdad estaba oculta bajo los mecanismos de poder y los sistemas de mayoría, la intensidad de este cine estalla en el Tercer mundo “donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis. Tercer Mundo y minorías hacían surgir autores que estarían en condiciones de decir, respecto de su nación y de su situación personal en ella: el pueblo es lo que falta” (p 287)<sup>8</sup>. En este contexto, Deleuze (1987) lee a Rocha como un caso ejemplar del cine moderno:

[...] en la obra de Glauber Rocha, los mitos del pueblo, profetismo y bandidismo, son el envés arcaico de la violencia capitalista, como si el pueblo volviera y redoblara contra sí mismo, en una necesidad de adoración, la violencia que él sufre por otra parte (*Dios y el diablo en la tierra del sol*). La toma de conciencia está descalificada, bien sea porque se cumple en el aire como entre los intelectuales, bien sea porque está comprimida en un hueco como en *Antonio das Mortes*, apta únicamente para captar la yuxtaposición de las dos violencias y la continuación de una por la otra.

¿Qué queda entonces? El más grande cine «de agitación» que se haya hecho nunca: la agitación ya no emana de una toma de conciencia, sino que consiste en «poner todo en trance», el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la abe-

<sup>8</sup>Agrega Deleuze (1987): “Unas veces, el cineasta del Tercer Mundo se halla ante un público frecuentemente analfabeto, cebado por las series americanas, egipcias o hindúes, films de karate, y por aquí hay que pasar, ésta es la materia que se debe trabajar. para extraer de ella los elementos de un pueblo que falta todavía [...] Otras veces, el cineasta de minoría se halla en el callejón sin salida descrito por Kafka: imposibilidad de no «escribir», imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera [...] y hay que pasar por este estado de crisis, este estado es lo que hay que resolver. Esta comprobación de la falta de un pueblo no es un renunciamiento al cine político sino, por el contrario, la nueva base sobre la cual éste se funda a partir de ahora, en el Tercer Mundo y en las minorías. Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo. En el momento en que el amo, el colonizador proclaman «nunca hubo pueblo aquí», el pueblo que falta es un devenir, se inventa. En los suburbios y los campos de concentración. o bien en los *ghettos* con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir” (pp. 287-288).

rración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado (*Tierra en trance*). De ahí el singular aspecto que asume en Rocha la crítica del mito: no se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaicos, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la potencia, la muerte, la adoración (pp. 289-290)<sup>9</sup>.

Para Deleuze (1987), ahí donde el pueblo no existe, el cine del tercer mundo implica un devenir minoritario, un cine de minorías, de una infinidad de pueblos<sup>10</sup>. Historias y no la historia, diríase. En palabras de Didi-Huberman (2014): “Lejos, pues, de cualquier ‘unanimismo’ —cuyas versiones dominantes se encuentran, no por casualidad, de un lado en Rusia y de otro en América del Norte—, la exposición de los pueblos se realiza en el deseo, es decir, en la expresión patética, intensificada, agonística, de algo que falta. Cosa que Deleuze

<sup>9</sup>Como escribe Jean-Cristophe Goddard (2009): “Si Deleuze est intéressé par cette «étrange positivité» que le cinéma de Rocha confère à la misère, aux conditions d’existence invivables et intolérables des minorités du Sertão, c’est bien parce que, pour le philosophe radicalement critique du modèle d’une pensée qui exerce son pouvoir en unifiant le réel sous ses propres conditions de possibilités, seul l’impossible, l’impouvoir de la pensée unificatrice, possède une authentique puissance de genèse” (p. 88).

<sup>10</sup>“Así pues, el autor no debe creerse el etnólogo de su pueblo, como tampoco inventar él una ficción que seguiría siendo una historia privada: pues toda ficción personal, como todo mito impersonal, está del lado de los «amos». Vemos así a Rocha destruir los mitos desde dentro [...] Al autor le queda la posibilidad de procurarse «intercesores», es decir, tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de «ficcional», de «leyendar», de «fabular». El autor da un paso hacia sus personajes, pero los personajes dan un paso hacia el autor: doble devenir [...] Su crítica interna [la crítica de Rocha] primero revelaría bajo el mito un actual vivido que sería como lo intolérable, lo invivible, la imposibilidad de vivir ahora en «esta» sociedad (*Dios y el diablo en la tierra del sol, Tierra en trance*); se trataba después de arrancar a lo invivible un acto de habla que no se podría hacer callar, un acto de fabulación que no sería un retorno al mito sino una producción de enunciados colectivos capaz de elevar la miseria a una extraña positividad, la invención de un pueblo (*Antonio das Mortes, El león de las siete cabezas, Cabezas cortadas*). El trance, la puesta en trances es una transición, un pasaje o un devenir: es la que hace posible el acto de habla, a través de la ideología del colonizador, de los mitos del colonizado, de los discursos del intelectual. El autor pone a las partes en trance para contribuir a la invención de su pueblo, que es el único que puede formar el conjunto. Además, en Rocha las partes no son exactamente reales, sino que están recompuestas” (Deleuze, 1987, pp. 293-294).

ve bien plasmada en los cines del Tercer Mundo, por ejemplo en Glauber Rocha” (p. 220)<sup>11</sup>. Al mismo tiempo, cuestión de tono, la escritura (de luz) de Rocha aparece como una alegoría de las condiciones de producción y recepción de la obra (Xavier, 1997).

El cine de Rocha se espacia, así, como alegoría de la desfeticización: en “La estética del hambre” cierta risa nietzschiana de Rocha se hace lugar desde dentro del frustrado sueño de la universalización, exponiendo los desechos de la historia (Xavier, 2001), las ruinas del cortejo de “*centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes*” mantienen una relación intrínseca (pero obliterada) con las “*exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em varias partes do mundo*”, con los “*acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais*” y “*as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos*” (Rocha, 1981a, p. 29). Aquí, anarquismo, sectarismo o voluntad de sistematización *podrían* hacer sistema con la violencia paternalista<sup>12</sup>. Dicho de otro modo, Rocha pone en cuestión la pretendida transparencia u objetividad de la superficie de recepción como una suerte de subversión interna al propio aparato. Rocha asume las condiciones de producción como matriz intensiva: acoge, reconfigura y expone la precariedad que condiciona la obra como ruina. Las películas de Rocha podrían denominarse documentales de ficción no tanto por ficcionalizar la realidad sino por mostrar que el orden del mundo está configurado según una

ficción que se borra como tal. De este modo, como alegoría de la desfeticización, muestra la trama y la urdimbre según la cual la producción, la recepción y la circulación no se separan ya, limpiamente, de la producción del hambre que implica la violenta estética del digerimiento absoluto. La ontología del espíritu, dicho de otra manera, es una tecnología devorante que produce los restos que excluye para constituirse como tal. De este modo, las bienales, las fórmulas fáciles, los *cocktails*, las delegaciones, la academia o la producción crítica, son parte productiva del mercado del digerimiento<sup>13</sup>. Rocha expone – ahí la cuestión de la modulación – el hambre como condición de la política, y de este modo desnaturaliza sus intersticios asumiendo la precariedad como mecanismo de producción.

El circuito de la crítica (la teoría), en este sentido, no es independiente de la dietética que produce una obra como gran Obra: “*A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida*” (Rocha, 1981a, p. 30). Rocha, pues, al exponer los recursos

<sup>11</sup>Didi-Huberman (2014) agrega: “Si los Straub nos muestran bien, sobre todo en *Nicht versohnt [No reconciliados]*, la ausencia de los pueblos, podemos decir que los cines de Rouch, Rocha o Pasolini nos muestran su deseo, en sus hechos de sobrevida y sus formas de supervivencia. Una manera de no olvidar el valor “explosivo”, como decía Walter Benjamin, de tales hechos y tales formas” (p. 220).

<sup>12</sup>“As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir. A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída” (Rocha, 2013).

<sup>13</sup>En “Revisión crítica del cine Brasileño” (1963), ante la ausencia de revistas de importancia informativa crítica o teórica, y considerando la casi nula bibliografía en el campo, Glauber Rocha plantea que la cultura cinematográfica brasileña es marginal y da cuenta de que el esfuerzo para una autoformación teórica es muy duro: “el crítico se inicia generalmente en las columnas de los periódicos estudiantiles y asciende gradualmente a los suplementos literarios de los grandes diarios o a las páginas especializadas de algunas revistas. Es muy poco lo que gana, aun si consigue una columna profesional. El salario no es suficiente para pagarse las suscripciones de revistas indispensables como *Cahiers du Cinéma, Teleciné, Cinema Nuovo, Films and Filming, o Sight and Sound*. Así, crítico, cineasta y aficionado viven en constante atraso en relación con el núcleo de los acontecimientos cinematográficos. Las ideas llegan envejecidas o superadas” (Rocha, 1988a, p. 115). Rocha da cuenta, pues, de los mecanismos del cine comercial por los cuales los críticos se vinculan a distribuidoras extranjeras transformándose en un “corredor publicitario entre su periódico y determinada distribuidora” (Rocha, 1988a, p. 115). La crítica, pues, “justifica el cine comercial y da al público un falso concepto de cultura” (Rocha, 1988a, p. 119). Del mismo modo, en un contexto donde se desprecia la inteligencia, la cultura y la sensibilidad en el director-autor, los realizadores terminan por rendirse ante los “argumentos de efectos narrativos” pero sin interesarse por el “sentido ideológico de una película o por la significación cultural del cine” (Rocha, 1988a, p. 116).

del cine y la irrestricta vinculación entre teoría y práctica, desobra la ontología de la vida o la vida como ontología.

Al respecto, podríamos seguir a Levinas (2007), quien cuestiona la captura, la puesta en reserva, el apoderamiento, la adquisición, la consumición y la codicia en “*Sécularization et faim*”, y se pregunta: “¿No es la *empíria animal del humano también el estallido del “gesto” del ser* que conduce a todos los seres? [...] ¿se han medido las profundidades del hambre?” ([trad. del autor] párr. 17). En efecto, para Levinas (2007) el hambre como “la necesidad o la privación constitutiva” implica

no poder consolarse con un mundo ‘espiritualmente ordenado’ en el que los historiadores —de pasados reales o utópicos— encuentran a los miserables saciados con el olor de la carne asada, pagados con el sonido de las monedas y consolados por la conciencia que tenían de la armonía del conjunto del cuerpo social y de la perfecta definición de su estatus ([trad. del autor] párr. 17).

En este registro, para Levinas (2007) el hambre es una suerte de exigencia o llamada sin oración, “ni visión, ni siquiera objetivo, ni tematización, ni interpelación” ([trad. de autor] párr. 17). Hambre, pues, nombra, llama o exige una “plegaria, petición o ruego anterior a la oración”; es una suerte de *acogida* en la medida de que es “extrañamente sensible [...] al hambre del otro hombre” ([trad. del autor] párr. 18).

En *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, incluso, Levinas (2003) escribe que “dar”, como “ser-para-el-otro” que interrumpe el para sí, “es arrancar el pan de la propia boca, alimentar el hambre del otro con mi propio ayuno” (p. 111)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup>No sería descaminado proponer que la cuestión del hambre está en el corazón del pensamiento de Levinas. En un diálogo con Françoise Poirié, Levinas se refiere a *De La existencia al existente* y explica que el libro, en su composición, gira alrededor del sujeto y que hacia el final aparece el *otro*: “Yo soy siempre Yo, preocupándome de mí, el conocido ser persistiendo en el ser. Comer, complacerse en comer, complacerse de sí, es asqueroso; pero *el hambre del otro es algo Sagrado* [cursivas del autor]” (Levinas y Poirié, 2009, p. 75). Más aún, en *Humanismo del otro hombre*, Levinas (2009) apunta que la relación con el Otro “me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos”. Se trata, pues, de que lo deseable “no llena mi Deseo, sino que lo ahonda, nutriéndome, de alguna manera, de nuevas hambres” (p. 56). El hambre nombra, pues, aquello que nutre más

El hambre, así, es el nombre de otra trascendencia, la trascendencia del otro que desborda la ontología como una exterioridad interna. En este sentido, para Rocha (1988a) “el cine no es un instrumento, el cine es una ontología”, pero ahí donde “la política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente” (p. 118)<sup>15</sup>. En la apuesta de

allá de toda saturación y que acrecienta, por tanto, esta hambre al infinito. En este registro, se recordará, por ejemplo, que en *Totalidad e infinito*, Levinas (2002) pone en cuestión que para Heidegger el *Dasein* no tenga hambre: “El *Dasein*, según Heidegger, jamás tiene hambre. El alimento sólo puede interpretarse como utensilio en un mundo de explotación” (p. 153). La cuestión no es simplemente secundaria. Para Levinas (2002) la ética de la alteridad “exige para su constitución un sujeto independiente y feliz cuestionado por el hambre del Otro” (p. 27). Tal exigencia, tal cuestionamiento, implica a la vez la desnudez y el reconocimiento de lo que es radicalmente otro, totalmente otro, que se abre como lo infinito en lo finito: “La desnudez del rostro es indignidad. Reconocer a otro es reconocer un hambre” (p. 98). Si reconocer a otro es reconocer un hambre, como lo otro infinito de lo finito, es porque lo infinito se da como una suerte “resistencia ética que paraliza mis poderes” (p. 213), suspenso cuya comprensión es la proximidad misma de lo infinito, por tanto, in-finito: “La comprensión de esta miseria y de este hambre insta la proximidad misma del Otro” (p. 213). De esta manera, la cuestión el hambre implica una exterioridad que rompe la interioridad o bien que la muestra como insuficiente, de un hambre que anterior a la satisfacción. Tal exterioridad revela pues la insuficiencia del ser separado, pero se trata de una insuficiencia sin satisfacción posible. No solamente sin satisfacción *de hecho*, sino fuera de toda perspectiva de satisfacción o de insatisfacción” (p. 196). Esta exterioridad, por tanto, que no es simplemente exterior o secundaria, que se ubica más allá y más acá de la satisfacción y de la insatisfacción, nombra “una no-poseción más preciosa que la posesión, un hambre que se nutre no de pan, sino del hambre misma” (p. 197). Así, sin satisfacción, sin posesión, trasciende lo sensible en otra trascendencia, “una trascendencia no ontológica que comienza *en* la corporeidad de los hombres” (Levinas, 2005, p. 203). Tiene, pues, el registro de la *caricia* que, sin apoderamiento, sin apresar nada y que solicita lo que se le escapa como si no fuese aún, que nutre de su propia hambre (Levinas, 2002, pp. 267-268). En este sentido es que en *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Levinas (2003) insiste en que el “vacío del hambre es más vacío que cualquier curiosidad y no se puede pagar con el sonido de la moneda que el hambre exige” (p. 130). Para Levinas (2003) el sujeto es desde ya “hombre que tiene hambre y que come, entrañas en una piel y, por ello, susceptible de *dar* el pan de su boca o de dar su piel” (p. 136). Tal es, pues, también la cuestión del arte. De este modo, en un texto sobre Maurice Blanchot, Levinas (2000) afirma la falta, afirma al hombre como hombre constitutivamente presa del hambre: “la autenticidad del arte ha de anunciar un orden de justicia, la moral de los esclavos ausente de la ciudad heideggeriana. El hombre como ente, como este hombre ahí, presa del hambre, de la sed, del frío” (p. 44).

<sup>15</sup>En “No al populismo”, Rocha (1988b) escribe: “El *cine novo* en cada filme vuelve a empezar desde cero, como Lumière. Cuando los cineastas se disponen a comenzar desde cero, a crear un cine con nuevos tipos de trama, de

Rocha, entonces, el hambre marca el reparto interno entre la boca que habla (que tiene la palabra, la razón, la medida: *zoon logón échon* como *zoon politikón*) y la boca que dice su hambre: “la miseria me saca por entre mis propios dientes”, escribe César Vallejo (1985, p. 161)<sup>16</sup>. Podríamos, pues, desprender que en Rocha esto implica que no hay dictamen ni procedimiento del derecho sin relación con la violencia. Benjamin (2009) escribe: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (p. 43), y agrega en el “Convolutio N” de su *Obra de los pasajes* que la catástrofe es que las cosas “sigan así” (Benjamin, 2009, p. 146)<sup>17</sup>. El hambre, entonces, es la interioridad de la exclusión, la huella de que la economía del digerimiento occidental incluye en la exclusión.

[...] el buen funcionamiento de dicha sociedad no resulta en absoluto perturbado —como tampoco el ronroneo de su discurso sobre la moral, la política y el derecho, ni el ejercicio mismo de su derecho (público, privado, nacional o internacional)— por el hecho de que —debido a la estructura y a las leyes del mercado tal y como la sociedad lo ha instituido y lo regula [...]— esa misma «sociedad» haga morir o, diferencia secundaria en el caso de la no-asistencia a personas en peligro,

interpretación, de ritmo y con otra poesía se lanzan a la peligrosa aventura revolucionaria de aprender mientras se realiza, de sostener paralelamente la teoría y la práctica, de formular cada teoría de cada práctica [...] El público se siente empujado a las salas de proyección, obligado a leer un nuevo tipo de cine: técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como imprecisa es la misma sociología oficial brasileña, agresivo e inseguro políticamente de Brasil, violento y triste, aún más triste que violento, como nuestro carnaval, que es mucho más triste que alegre. Entre nosotros, nuevo no significa perfecto, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado un concepto suyo de perfección siguiendo los intereses de un ideal político. El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador” (p. 127).

<sup>16</sup>Le agradezco a Sara Oportus este poema de César Vallejo. Sigo también a Derrida: “Pues el rostro se da ahí simultáneamente como expresión y palabra. No solamente mirada, sino unidad original de la mirada y de la palabra, de los ojos y de la boca -que habla, pero que dice también su hambre-.” (Derrida, 1989, pp. 135-136).

<sup>17</sup>“El concepto del progreso ha de ser fundado en la idea de la catástrofe. El que [las cosas] “sigan así”, [eso] es la catástrofe. Esta no es lo que en cada momento está por delante, sino lo que en cada momento está dado. Así, Strindberg —¿en *Hacia Damasco*?—: el infierno no es algo que tengamos por delante —sino esta vida, aquí” (Benjamin, 2009, p.146).

*deje* morir de hambre y de enfermedad a centenares de millones de niños (Derrida, 2000, p. 85)<sup>18</sup>.

De este modo, el “hambre” existe antes de cualquier oposición (ontología/hambre) como un sin-fondo o un abismo informe (hambre de ser) sin el cual nada llega a la existencia. El régimen de la ontología, su dietética voraz, radica en engullir el hambre misma y en afirmar la consumación como trascendencia. Más aún, la veracidad de la ontología jerarquiza, rechaza, subsume, consume la diferencia que al mismo tiempo produce. Ahí donde lo trascendental oculta su consumición devorante hasta el hartazgo, Rocha, como una suerte de interna exterioridad, pone en escena el ocultamiento o la denegación de la historia del hambre. El hambre, pues, muestra la falta constitutiva en la voracidad del saber de la ontología metafísica. En medio de la voragine del hartazgo lógico y ontológico (“voragine”, como se sabe, proviene de *vorare*: “tragar”, “devorar”, “engullir”), la política del hambre de Rocha insiste en lo indigesto, en la conformación informe de aquello que no podría consumirse sin restos. Más allá o más acá de las pasiones del alma, el hambre es la inoperancia o el desobramiento de la ontología (Nancy, 1999). La vida, el hambre *de* la vida, por tanto, no sólo desborda el ser sino que expone que la ontología misma implica un programa acerca de lo viviente. En Rocha, el hambre expone que la ontología es también economía y que, en cuanto tal, programa los cuerpos en virtud de una pretendida transparencia: “*A fome latina [...] não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade*” (Rocha, 1981a, p. 30).

Así, la ontología *aparece* como el mecanismo administrativo de lo viviente y su despliegue. Como escribe Nietzsche (2001): “El hambre no prueba que *haya* un alimento para saciarla, pero [sino que] se desea el alimento” (p. 108). Dicho de otra manera, el hambre no prueba que haya alimento para saciar el hambre, pero da a pensar que el hambre no

<sup>18</sup> En el *Seminario La bestia y el soberano*, pregunta Derrida (2011): “(¿qué diferencia hay entre matar y dejar morir, por ejemplo a escala mundial de la hambruna, de la desnutrición y del sida, etc.?)” (p. 214).

es exterior sino que forma parte de la producción de la formalización de lo vivo. La política *del* hambre —doble genitivo— en Rocha expone, así, que incluso los cuerpos están en la línea de producción. Como escribe Jean-Luc Nancy (2003): “Capital quiere decir: cuerpo traficado, transportado, desplazado, recolocado, reemplazado, en posta y en postura, hasta la usura; hasta el paro, hasta el hambre [...]” (p. 76)<sup>19</sup>. De este modo, a un tiempo —pues se trata de modulaciones temporales múltiples, diseminadas y diseminantes—, Rocha (1988a) cuestiona tanto al ojo que no soporta la propia miseria como al ojo que la produce, es decir, al cine producido en las industrias que “se caracteriza justamente por el esteticismo neoexpresionista y por la ideología contemplativa de la burguesía” (p. 119). Parafraseando el pasaje de Schopenhauer, diríase que Rocha nos embriaga de espanto poniéndonos a la vista cada uno de los dolores, los sufrimientos horribles a los que nos expone la vida; nos hace pasear a través de los hospitales, los lazaretos, los gabinetes en que los cirujanos hacen mártires; a través de las prisiones, las camas de tortura, los hangares de esclavos; sobre los campos de batalla y sobre los sitios de ejecución; nos abre todos los negros asilos en que se oculta la miseria evitando las miradas de los curiosos indiferentes; nos hace echar un vistazo a las prisiones de Ugolino, en la Torre del Hambre.

El texto y la textura cinematográfica de Rocha, de este modo, establece una suerte de relación parasitaria que está atravesada por cierta infamiliaridad o extrañamiento. Si bien el anfitrión alimenta al parásito a condición de ser aniquilado, a veces el anfitrión parásita del parásito en una suerte de transvaloración deconstructiva<sup>20</sup>. Escribe Haroldo de Campos (1992):

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmo-

<sup>19</sup>Por su parte, en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (2002) señalan que “la axiomática capitalista no cesa de producir y de reproducir aquello que la máquina de guerra intenta exterminar. Incluso la organización del hambre multiplica los hambrientos en la misma medida en que los mata” (p. 475).

<sup>20</sup>“Para’ is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something inside a

visão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*) tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A ‘Antropofagia’ oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (pp. 234-235).

La antropofagia pone en escena una alteridad alterante, cierto principio transculturador que traduce desmontando y que, descentrado, excéntrico, instala la posibilidad de devorar siendo comido, o de nutrirse resistiendo a la asimilación como una suerte de vómito extrínseco. La devoración crítica (devoración y vómito, pues) elaborada según el punto de vista irredento del mal salvaje, tiene en Rocha un punto intensivo en la figura de San Sebastián. Respecto de esto sería preciso apuntar que Borges (en el contexto de una clase acerca del poeta William Morris, 1834-1896, quien siendo galés escribió en un inglés sajón introduciendo voces escandinavas) recuerda que Morris escribió *The Defence of Guenevere*, y que Ginebra o Genoveva es la mujer del rey

domestic economy and at the same time outside it, something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in ‘para,’ moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and outside. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them. It also forms an ambiguous transition between one and the other. Though a given word in ‘para’ may seem to choose univocally one of these possibilities, the other meanings are always there as a shimmering in the word which makes it refuse to stay still in a sentence. The word is like a slightly alien guest within the syntactical closure where all the words are family friends together [...] ‘Parasite’ comes from the Greek *parasitos*. ‘beside the grain,’ *para*, beside (in this case) plus *sitos*, grain, food. ‘Sitology’ is the science of foods, nutrition, and diet. A parasite was originally something positive, a fellow guest, someone sharing the food with you, there with you beside the grain” (Miller, 1979, pp. 219-220).

Arturo. Apunta Borges (2013) que según un poeta francés que ha olvidado, “there are three subjects worthy of poetry, and those subjects are: *la matière de France* [...] Then, *la matière de Bretagne* [...] Also forming part of the legend of *la matière de Bretagne* are the stories about the Holy Grail”. Y en cuanto al rey Arturo:

[...] he is said to have fought twelve battles against the Saxons, and he was defeated in the last one. This inevitably led in the nineteenth century to King Arthur being identified with a sun myth: twelve is the number of months. And in the last battle he was defeated, wounded, and taken by three women in mourning in a black skiff to the magical island of Avalon; and for a long time it was believed that he would return to rescue his people. The same was said in Norway about Olaf, who was called *Rex perpetuus Norvegiae*. The same belief about a king returning can be found in Portugal. There the personage is King Don Sebastian, defeated by the Moors in the Battle of Alcácer Quibir, and who will one day return. And it is curious that this mystical belief, the *sebastianismo*, the idea that a king will return, can also be found in Brazil: at the end of the nineteenth century there was someone named Antônio Conselheiro among the “*jagunços*,” the cowboys of the north of Brazil, who also said that Sebastian would return (pp. 213-214)<sup>21</sup>.

Borges muestra que la creencia de San Sebastián se inscribe en una traducción que alcanza —como una suerte de tradición infiel— las leyendas de Olaf y del rey Arturo. Doble

<sup>21</sup>Los editores, Martín Arias y Martín Hadis, añaden la siguiente nota al pie: “Antônio Conselheiro (1830-1897) was a peasant from the northeast of Brazil who led a group of about two hundred people in a failed rebellion against the government. Apparently Conselheiro believed he was of divine lineage and proposed the reinstatement of the monarchy in Brazil. He confronted the army, in which fought the poet Euclides da Cunha (1866–1909). Euclides da Cunha was at first against the revolutionaries, but he soon understood that the rebellion was the result of poverty, and he felt compassion for their fate. He wrote about his experiences in his work *Rebellion in the Backlands*. With difficulty, the army managed to defeat the peasants of Conselheiro in the battle of Canudos. Conselheiro and his companions who survived the battle were beheaded by the government forces and their heads were hung from posts” (Borges, 2013, p. 304).

traducción infiel de Rocha: “*Sou um sebastianista. Nós dizemos, no Nordeste do Brasil, que Dom Sebastião desapareceu em Alcácer-Quibir. É como se o rei tivesse desaparecido nas entranhas do povo para renascer, vomitado, da comunidade do Terceiro Mundo e tropicalista*” (citado en Martinelli, 2006, pp. 192-193)<sup>22</sup>. Más que un proceso de asimilación o de la incorporación digestiva se trata de la política del hambre como insumisión, como traducción de la traducción. Doble exposición, *double bind*, doble traducción infiel.

Rocha digiere y no digiere, digiere y vomita el digerimento que produce lo hambriento. Ya afirmábamos que Rocha expone el hambre como condición de la política y desnaturaliza sus intersticios asumiendo la precariedad como mecanismo de producción. Dicho de otra manera, Rocha expone al *film* como *film* y, en este registro, expone las condiciones de imposibilidad del cine. *Rumiar* nietzscheano: marcando la huella del hambre, la intensidad de aquello que se pierde en las entrañas del pueblo para renacer vomitado, el cine ya no depende de la diferencia entre modelo y copia sino que dibuja un diagrama político de modulación intensiva, de modo que la política del hambre implica, pues, temática y performativamente, vomitar la matriz ontológica, estética y técnica del cine occidental. 🍴

<sup>22</sup>Considérese que Viveiros de Castro no sólo apunta que “A cultura xinguana elaborou em profundidade o simbolismo do vomito como antidigestão”, sino que también escribe: “Interessa-me apenas elucidar o que era isso que os jesuítas e demais observadores chamavam de ‘inconstância’ dos Tupinambá. Tratase sem dúvida de alguma coisa bem real, mesmo que se lhe queira dar outro nome; se não um modo de ser, era um modo de aparecer da sociedade tupinambá aos olhos dos missionários. É preciso situá-la no quadro mais amplo da bulimia ideológica dos índios, daquele intenso interesse com que escutavam e assimilavam a mensagem cristã sobre Deus, a alma e o mundo. Pois, repita-se, o que exasperava os padres não era nenhuma resistência ativa que os ‘brasis’ oferecessem ao Evangelho em nome de uma outra crença, mas sim o fato de que sua relação com a crença era intrigante: dispostos a tudo engolir, quando se os tinha por ganhos, eis que recalçitravam, voltando ao ‘vômito dos antigos costumes’” (Anchieta citado en Viveiros de Castro, 2002, pp. 17-19).

# Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2009). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALIGHIERI, D. (1870). *La divina comedia*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez y C.
- ARISTÓTELES. (1988). *Política*. Madrid: Gredos.
- ARTAUD, A. (2004). *Les cenci*. En *Oeuvres*. París: Gallimard.
- BENJAMIN, W. (2007). El origen del 'Trauerspiel' alemán. En *Obras. Libro I / Vol. 1* (pp. 217-459). Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago: Lom.
- BLANCHOT, M. (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- BORGES, J. L. (1989). El falso problema de Ugolino. En *Obras completas II. 1975-1985* (pp. 351-353). Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, J. L. (2013). *Professor Borges. A course on English Literature*. New York: New Directions Books.
- CAMPOS, H. de (1992). Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. En *Metalinguagem & Outras Metas. Ensaios de teoria e crítica literária* (pp. 234-235). São Paulo: Editora Perspectiva.
- DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudio sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, G. (2006). *Exasperación de la filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, J. (1989) Violencia y metafísica. En *La escritura y la diferencia* (pp. 107-210). Barcelona: Editorial Anthropos.
- DERRIDA, J. (2000). *Dar (la) muerte*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (2011). *Seminario La bestia y el soberano. Volumen II (2002-2003)*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- GODDARD, J. C. (2009). Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha. Violence révolutionnaire et violence nomade. *Cités*, 4(40), 87-96.
- KAFKA, F. (2003). Un artista del hambre. En *Obras completas III. Narraciones y otros escritos* (pp. 240-250). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LEVINAS, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta.
- LEVINAS, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la alteridad*. Salamanca: Sígueme.



- LEVINAS, E. (2003). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme.
- LEVINAS, E. (2005). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra.
- LEVINAS, E. (2007). Sécularisation et faim. *Kainos*, (7), <http://www.kainos.it/numero7/emergenze/Levinasfr.html>
- LEVINAS, E. (2009). *Humanismo del otro hombre*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- LEVINAS, E. y Poirié, F. (2009). *Ensayo y conversaciones*. Madrid: Arena Libros.
- MARTINELLI, M. (2006). *Antonio Callado, um sermão à brasileira*. Sao Paulo: Annablume.
- MILLER, J. H. (1979). The Critic as Host. En H. Bloom, et. al., *Deconstruction and Criticism* (pp. 217-244). London: Routledge & Kegan Paul.
- NANCY, J. L. (1999). *La Communauté Désœuvrée*. París: Christian Bourgois éditeur.
- NANCY, J. L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- NIETZSCHE, F. (2001). *Humano demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Vol I*. Madrid: Akal.
- NIETZSCHE, F. (2002). *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid. Alianza.
- PLATÓN. (1988). *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos.
- ROCHA, G. (1978). *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record.
- ROCHA, G. (1981a). *Revolução do Cinema Novo*. Rio: Alhambra/Embrafilme.
- ROCHA, G. (1981b). Manifiesto do Catarro. *Revista Cereta*, 2740. Brasil: Três.
- ROCHA, G. (1988a). Revisión crítica del cine brasileño. En VV.AA., *Hojas de Cine. Testimonios del nuevo cine latinoamericano. Vol. I*. (pp. 115-120). Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, A.C.
- ROCHA, G. (1988b) No al populismo (1969). En VV.AA., *Hojas de Cine. Testimonios del nuevo cine latinoamericano. Vol. I*. (pp. 125-128). Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, A. C.
- ROCHA, G. (1988c). Estética de la violencia (1971). En VV.AA., *Hojas de Cine. Testimonios del nuevo cine latinoamericano. Vol. I*. (pp. 130-132). Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, A.C.
- ROCHA, G. (1997). *Cartas ao mundo*. Sao Paulo: Companhia das letras.
- ROCHA, G. (2011). *La revolución es una estetyka*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ROCHA, G. (2013). Eztetyka do sonho (1971). En *Hambre/Espacio cine experimental*. Disponible en <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>
- SCHOPENHAUER, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación. Vol. I*. Madrid: Trotta.
- VALLEJO, C. (1985). La rueda del hambriento. En *Obra poética completa*. Caracas: Ayacucho.
- VIVEIROS de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropología*. São Paulo: Cosac & Naify.

XAVIER, I. (1997). *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.

Xavier, I. (2001). Glauber Rocha: o desejo da história. En *O cinema brasileiro moderno* (pp. 127-155). São Paulo: Paz e Terra.

Xavier, I. (2007). *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.

## Filmografía

ROCHA, G. (Director). (1964). ***Dios y el diablo en la tierra del sol*** [*Deus e o Diabo na Terra do Sol*]. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais / Copacabana Filmes / Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.

ROCHA, G. (Director). (1967). ***Tierra en trance*** [*Terra em Transe*]. Brasil: Mapa Filmes.

ROCHA, G. (Director). (1980). ***La edad de la Tierra*** [*A Idade da Terra*]. Brasil: Glauber Rocha Comunicações Artísticas / C.P.C. Cinematografica / Filmes 3, Embrafilme.

JAVIER PAVEZ es Profesor de Filosofía por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Ex-pedagógico, de Santiago de Chile. Magíster en Filosofía Política por la Universidad de Chile (Conicyt). Master of Arts en Comparative Studies in Literature and Culture por University of Southern California, Estados Unidos. Actualmente es candidato a doctor en Comparative Studies in Literature and Culture en esta misma casa de estudios. Sus intereses se concentran alrededor de la filosofía contemporánea, estética, teoría de la traducción, filosofía política y literatura. Ha publicado diversos artículos y traducido textos de Alain Badiou, Jacques Derrida, Catherine Malabou, Paola Marrati y Aukje Van Rooden. Es co-editor (junto a Cristóbal Thayer) del libro de Jacques Derrida *Psyché. Invenciones del otro* (Adrogué: La Cebra, 2017), y traductor de *Limited inc.* (Santiago: Pólvora, 2018) del mismo autor.

Agradezco la lectura y los comentarios tanto de Brenno Kenji Kaneyasu como de los evaluadores de esta revista.



# Representaciones y sombras del proyecto tecnoló- gico de urbanidad y desarrollo nacio- nal mexicano a través de la cine- matografía de Gabriel Figueroa, 1940 - 1950

*Depictions and Shadows  
of the Technological Project of Urbanity  
and Mexican National Development  
through the Cinematography  
of Gabriel Figueroa, 1940s - 1950s*

LUIS ARMANDO CORTÉS E.

a2141409@correo.uia.mx

<http://orcid.org/0000-0002-8058-053X>

*Escuela de Artes del Instituto  
Cultural Cabañas, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
enero 17, 2022

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 16, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2023

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i26.407](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.407)

RESUMEN / El trabajo del cinefotógrafo Gabriel Figueroa Mateos atraviesa parte del siglo XX con la posibilidad de participar en la representación del éxodo migratorio que ocurre entre la ruralidad y urbanidad, principalmente en las afueras y dentro de Ciudad de México, y el cual se ve representado en las cintas cinematográficas del periodo que muestran las dinámicas de las movilizaciones migratorias surgidas a partir de los proyectos de nación implementados por los gobiernos de la década de los años cuarenta. Para analizar tanto el contexto histórico del trabajo de Figueroa junto al cambio de sus estilos técnicos y rasgos artísticos se revisaron las diferentes características visuales y de discurso que enmarcan este proceso de cambio que quedó capturado en la representación cinematográfica del periodo, la cual construyeron Figueroa y sus contemporáneos.

PALABRAS CLAVE / Cine y tecnología, Gabriel Figueroa, Historia del cine mexicano, movilizaciones migratorias, cine fotografía.

ABSTRACT / The work of the cinematographer Gabriel Figueroa Mateos goes through the twentieth century with the possibility to participate in the representation of the migratory exodus that occurs between rural and urban areas, mainly in the outskirts and inside Mexico City, and which is depicted in the cinematographic tapes of the period that show the dynamics of the migratory mobilizations arising from the national projects implemented by the governments of the 40s. To analyze both the historical context of Figueroa's work and the change of his technical styles and artistic features, we reviewed different visual and discourse characteristics that frame this process of change that was captured in the cinematographic representation of the period, which was constructed by Figueroa and his contemporaries.

KEYWORDS / Technology and Cinema, Gabriel Figueroa, Mexican Cinema History, Migratory Mobilizations, Cinematography.



*Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).

La idea de desarrollo urbano fue un concepto que, durante el final de la primera mitad del siglo XX, se popularizó en México a través de diversos medios y políticas públicas que impactaron principalmente a la población que habitaba en la capital, la cual, curiosamente se vinculó al ideal de progreso en una mancuerna establecida entre sociedad y gobierno, una relación que impactó en diversas áreas de atención pública durante varias administraciones gubernamentales. Sin embargo, durante la década de los cuarenta y particularmente durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, el cine fue testigo y proyector de esta idea de urbanidad. Dicha idea tomó lugar y constructo principal en las películas mexicanas al mostrar inherentemente una serie de cambios en la proyección de la sociedad nacional, y por supuesto, de la morfología de la ciudad capitalina.

Estas producciones visuales se diferenciaron de las cintas producidas años antes, las cuales se relacionaban profundamente con los tópicos cardenistas del desarrollo agrario, correspondientes a una visión diferente de ideas revolucionarias nacionales posterior a los años 20<sup>1</sup>. Una figura que vivió este cambio de perspectiva visual

<sup>1</sup>Esta perspectiva de cambio en las representaciones cinematográficas, fue trabajada durante la Tesis de Licenciatura titulada “De la ruralidad a la urbanidad: Proyección del éxodo migratorio nacional a través de la cine fotografía de Gabriel Figueroa en tres cintas de 1936 a 1950”. Realizada bajo la tutoría del Dr. Miguel Ángel Isais Contreras a quien agradezco la asesoría y reflexiones para el desarrollo de este tema.

fue Gabriel Figueroa Mateos, un cinefotógrafo y director de fotografía que participó en una gran cantidad de películas del cine mexicano, un artista que durante gran parte de su carrera tuvo una recurrencia de capturar espacios abiertos que mostraban el paisaje idílico campirano y rural. Estas tomas están presentes en cintas como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y aún en *La perla* (Emilio Fernández, 1947).

Sin embargo, debido a la continua modificación de los temas cinematográficos por el cambiante entorno citadino, también llevó a Figueroa retratar las nacientes estructuras de metal y panorámicas urbanas de una urbe emergente, generándole un cambio de estilo creativo que es visible definitivamente junto a Luis Buñuel en la cinta *Los olvidados* (1950), película donde juntos crearon una proyección de la población mexicana que se entremezcló a través de la marginación y violencia con la urbe, y que por supuesto, se encuentra en vísperas del fin de la representación bucólica de la ruralidad nacional.

Este registro visual de cambios radicales particularmente en Ciudad de México, proviene de un cambio modernizador paulatino que parte de los avances tecnológicos reflejados principalmente en la industria, la economía, la movilidad urbana y la salud nacional. Estos cambios son detectables a través de las políticas públicas del periodo que abrieron una brecha social profunda entre los habitantes de la urbe, mismas que fueron clave para que el cine ligado a los valores revolucionarios, poco a poco entre tensiones y desigualdades, se fuera transformando en un actor cinematográfico nacional constructor de realidades plurales, es decir un cine proyector de éxodos de migración nacional.

Las producciones de este periodo en su conjunto representan este cambio paulatino en muchos de sus aspectos, por ejemplo en la cinta *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) [FIGURA 1], cuando se escucha decir al personaje del Pintor (Alberto Galán): “Pero que desconfiados son ustedes”; haciendo referencia a José María el personaje

del indio<sup>2</sup>, quien es vendedor de ollas en el mercado y se niega a abandonar su puesto para seguir a María Candelaria (Dolores del Río), saber en dónde vive y lograr pintarla. Un diálogo que más allá de hacer explícita la pasión del pintor por María, es a su vez expresión simbólica de una relación hostil y condescendiente que existió entre habitantes de la urbe y la ruralidad durante este periodo; y que pesar de que la historia se desarrolla en el periodo porfirista de 1909, según se indica al principio de la cinta, esta es realizada y narrada desde 1943, fecha desde donde la ficción se basó para mostrar este tipo de intercambios sociales.

Esta película escrita y dirigida por Emilio “El indio Fernández” no dudó en mostrar desde el estereotipo de inocencia, el abuso y agresiones dirigidas hacia la población rural asentada a orillas de Ciudad de México, una población que se encontraba conflictuada frente al cambio de comportamientos y dinámicas que se ejercen desde los avances en pro del desarrollo nacional. Y que con el paso del tiempo, en la representación cinematográfica por lo menos, dicha población fue olvidando las buenas costumbres y la ingenuidad para adentrarse en una lucha constante con la marginación de la urbe (De Lomnitz, 1975).

Se hace alusión a este fenómeno de transición durante toda la película *María Candelaria*, pues la historia relata la vida de la madre de la protagonista a quien se le atribuye dedicarse a la prostitución, algo que atrajo la vergüenza al pueblo y una serie de infortunios para los personajes principales, las cuales van desde la discriminación de toda la comunidad rural hacía ella, el desamor y la generación de problemáticas económicas a través de deudas en tiendas o últimas casas de raya, de las cuales la protagonista, busca resolver con la migración laboral de un espacio rural a un espacio de mayor interacción monetaria como la urbe.

<sup>2</sup>El personaje del pintor se expresa de los habitantes como indios durante la cinta, reafirmando que su papel es ajeno al entorno rural y que se vincula con ellos a través de la empatía que ofrece a través de los modales y civilizaciones de la urbe frente a los campesinos.

FIGURA 1. *María Candelaria*  
(Emilio Fernández, 1944).



Estos desplazamientos, intercambios sociales y problemáticas de ambas sociedades conviviendo, se proyectan a partir de esta representación del éxodo rural nacional a través del cine, las cintas de Figueroa y Emilio Fernández atribuyen a este fenómeno constantemente, ya sea desde el meta relato de un encuentro campo-ciudad donde plasma a lo largo de muchas de sus cintas, representaciones y alegorías de dinámicas de comunicación y movilizaciones adversas. La urbanidad visualmente se relaciona dominante sobre los espacios rurales y desde luego, comienza a desplazar la proyección del campo idílico característico de Figueroa, dirigiéndolo hacia una sociedad rural conflictuada por los cambios que ocurren a su alrededor, los cuales afectan su espacio de vivienda social y relaciones interpersonales, y que por supuesto, no tienen posibilidad de controlar.

Fuera de la cinematografía este proceso de cambio paulatino entre las sociedades rural-urbana, comenzó al igual que el relato de *María Candelaria* durante el periodo porfirista, donde los ciudadanos capitalinos, fueron testigos de un proyecto de nación dirigido a la transformación urbana de Ciudad de México basado en una construcción histórica nacional unificadora que se socializó a través de los diversos

niveles de educación<sup>3</sup>. En ella se basaron para modificar todos los aspectos de la vida pública, lo que afectó desde las construcciones de edificios que fueron orientados hacia una arquitectura parisina ostentosa hasta el comportamiento de los habitantes en sus actividades en la vida diaria. A su vez, esto fue determinado por los diversos recintos sociales y del espacio público; por ejemplo, la implementación e importancia de los buenos modales en la sociedad mexicana, los cuales se convirtieron posteriormente incluso en parte fundamental de las relaciones políticas<sup>4</sup>.

Este cambio en la sociedad de Ciudad de México durante principios de siglo XX, comenzó a provocar una bifurcación entre la población residente en la capital nacional y sus periferias. En la cinta *María Candelaria*, esta diferencia fue considerada y representada ampliamente, al desarrollar la

<sup>3</sup>A mediados de la década de 1880 encontramos al régimen de Díaz apostando por el surgimiento de una historia nacional integradora y conciliadora y por la instauración de un gobierno de resultados concretos. Dentro de estos resultados concretos se contempla la integración de la historia patria a los currículos de primaria, secundaria y de enseñanza superior y el desarrollo de un programa que supuso la transformación urbana de Ciudad de México (Moya Gutiérrez, 2007).

<sup>4</sup>El papel fundamental de los modales y normas sociales lo trabajaron profundamente en la recopilación bibliográfica que realizan Agostoni y Speckman (2001), en la cual evidencian los buenos modales como un vínculo de comunicación e interacción entre sociedades.

trama principal a partir del choque de costumbres e ideales del entorno rural frente a las dinámicas de intercambio social con la urbanización, pero también aparece en otros detalles del discurso, por ejemplo, en esta cinta no aparece la proyección de la figura masculina del charro como eje central del nacionalismo, como ocurría en cintas anteriores del periodo (De la Mora, 2006). En su lugar los principales personajes masculinos que desarrollan los hombres pasan a representar los causantes principales del conflicto.

Se encuentra el enamorado que se obstina en los valores como las buenas costumbres y la religión (ruralidad), frente a la figura del pintor (ciudad) a quien se le atribuyeron otras cualidades relacionadas con el conocimiento y las artes. En medio de ambos y mediando el eje dramático entre ambas partes se encuentra el personaje de María Candelaria. Estas diferencias arquetípicas comienzan a ser aún más evidentes en el discurso principal en las cintas como *Salón México* (Emilio Fernández, 1949) [FIGURA 2], donde las dificultades de las relaciones entre los grupos poblacionales, se volvieron incluso el motor del meta relato cinematográfico.

Las características técnicas del manejo de la cámara de Figueroa también se fueron modificando, pues, así como a través de la tecnología modificó sus lentes para obtener panorámicas curvilíneas que permitieran resaltar las nubes y paisajes en el campo, en estos nuevos interiores y paisajes citadinos, perfeccionó el uso de lentes infrarrojos para grabar escenas nocturnas de la ciudad y fundir con mayor efectividad los claro oscuros citadinos, estableciendo una nueva relación visual con los negros y grises, colores de las torres y de los espacios interiores de los nuevos edificios de Ciudad de México. Además, tuvo que adaptar su manejo de cámara dedicado al paisaje idílico a través de grandes planos generales, con lo cual realizaba una captura enfocada en las relaciones proporcionales del paisaje urbano y el cuerpo humano. Figueroa se concentró en aprovechar la profundidad del primer plano descriptivo, y por supuesto, en continuar de forma diferente con los contrapicados dirigidos

hacia el cielo, continuando así con una versión diferente de la utilización de un elemento que le caracterizó hasta el final de sus días. Estos cambios comienzan a ser detectables en las capturas cinematográficas que ocurren en los interiores de la cinta *María Candelaria*, los cuales poco a poco se van modificando en el quehacer artístico del autor, y varían con mayor profundidad con el paso del tiempo.

La película *María Candelaria* se estrena en cines durante el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho que se extiende de 1940 a 1946. Tal periodo se distinguió por tener un acercamiento a las masas y dirigir al estado con mayor actividad en la economía nacional (Medina Peña, 1974). Sin embargo, el país aún contaba con ciertas diferencias políticas que se generaron por conflictos ideológicos de derecha e izquierda, representados principalmente por la Unión Nacional Sinarquista, creada en 1937, y el Partido Acción Nacional, en 1939; actores que junto a otros partidos y actores políticos buscaron directamente brindar una oposición directa a la no reelección de Lázaro Cárdenas. A pesar de esto, se hizo presente el relevo presidencial una práctica que continuó posteriormente durante décadas. Lázaro Cárdenas seleccionó a Ávila Camacho como su sucesor y candidato oficial, puesto que consideró que podría tender puentes entre las diversas corrientes políticas y por supuesto, continuar con el proyecto cardenista (Cruz García, 2011).

Ávila Camacho ocupó la silla presidencial y se pronunció a favor de la apertura económica, pero de una forma controlada por el Estado, pues buscó representar los intereses de los campesinos y obreros con la intención de brindar seguridad a las instituciones, los pequeños inversionistas y la población general —esto lo deja muy claro en su discurso emitido en la plaza de Toreo el 16 de abril de 1939—<sup>5</sup>. Ávila Cama-

<sup>5</sup>El presidente Manuel Ávila Camacho declaró: “Puesto que las masas trabajadoras han afirmado sus garantías deben abrirse los grandes recursos del país a las inversiones legítimas y al estímulo de la iniciativa privada, rodeándolas de una justa seguridad, siempre que garantice el respeto a la libertad económica de México y a las conquistas del proletariado (Medina Peña, 1974, p. 286).





FIGURA 2. *Salón México*  
(Emilio Fernández, 1949).

cho, consciente de la situación inestable tanto en política interior como exterior en la que se encuentra al arribo de su gobierno, dirige sus esfuerzos hacia la unión nacional de diversas formas. Ya que la apertura del mercado mexicano al mercado global, el inicio de la estrecha relación con Estados Unidos de América y el ingreso bajo la presión mediática al panorama global de la Segunda Guerra Mundial (Flores y Salazar, 1999) generaron nuevas tensiones entre los diversos actores de las urbes consolidadas y la población campesina mexicana. Esto puede detallarse como la intención del estado mexicano de asumir un lugar activo en la reconfiguración política de Norteamérica<sup>6</sup>.

Esto trajo en consecuencia conflictos de interés e ideales, y por ende, una serie de desacuerdos, mismos que Camacho buscó solventar bajo un discurso de unión nacional progresista muy diferente al del periodo cardenista. En dicho discurso se centra en la producción manufacturera con intenciones de conservar los valores nacionales que se generaron

desde la revolución. Ávila Camacho, el presidente en turno, lo mencionó de la siguiente manera:

Hay algo que está más alto que nuestras luchas transitorias y es el sentimiento de la patria mexicana. Todo un pasado cargado de sacrificios y todo un porvenir de legítimas esperanzas, debe elevar, en un movimiento de unión, el sentimiento genuino de la patria. Que nuestro patriotismo prepondere, ante todo. Inspirándose en estas ideas todos los mexicanos unidos, formando un solo frente, consolidando nuestras riquezas materiales y espirituales que la Revolución nos ha entregado, debemos imponernos el mayor esfuerzo por engrandecer al país, acallando en nuestro espíritu todo sentimiento contrario a la verdadera justicia (Citado en Medina Peña, 1939, p. 287).

Por supuesto este proceso de reforma social orientado a la modernidad industrial y económica tuvo repercusiones en la población rural mexicana, pues se modificaron varios aspectos económicos claves que generaron grandes migraciones en este estrato de población que tenía la intención principal de encontrar salarios y trabajos manufactureros. Se desarrollaron en consecuencia nuevos espacios habitacionales dentro de la ciudad como las vecindades, próximos escenarios de las cintas cinematográficas venideras y las cuales, en este movimiento poblacional se comenzaron a habitar de

<sup>6</sup>Una revisión histórica sumamente valiosa que confirma y analiza el ingreso del gobierno en este proceso de modificación político social son detallados por Loaeza (2013), quien realiza un análisis de la reforma política de Ávila Camacho y su contexto.

forma rápida. En el peor de los casos los migrantes internos, al no poder acceder a este tipo de viviendas, se instalaban en las periferias dentro de chozas improvisadas de materiales como madera y cartón.

Se generó entonces una diferencia aún más marcada entre diversos grupos sociales, que tenía como variables el poder económico, la educación y el tipo de origen de localidad poblacional del ciudadano. Esta diferencia fue aún más evidente en el periodo siguiente con su sucesor el presidente Miguel Alemán Valdés, quien inició la expansión tecnológica y el aprovechamiento de los medios de comunicación masiva, quienes formaron parte clave para la presencia de la imagen presidencial con la prensa. Dueños de televisoras y medios de comunicación como Rómulo O'Farril (1917-2006), Jorge Pasquel (1907-1955) y por supuesto Emilio Azcárraga Vidaurreta (1895-1972), se encargaron de estrechar fuertes lazos con el Estado que siguieron vigentes durante muchos años posteriores (Servín, 2002).

Aproximadamente durante este periodo (1940-1950), la población nacional en zonas urbanas se duplica pasando de 5,541,000 a 10,983,000 habitantes, siendo particularmente la zona metropolitana de Ciudad de México la entidad federativa que tiene la tasa media de crecimiento poblacional más alta, pues presenta un aumento del 142.62% en tasa poblacional (Martínez Piedra, 2002) como consecuencia a las características económico sociales de estas políticas implementadas. Esto hizo que la industria constructora sea uno de los principales negocios en la capital, expandiéndose y ocupando cada espacio disponible de ella, modificando por completo el paisaje dentro y fuera de Ciudad de México. Con lo que se introdujo en el imaginario visual un espacio en proceso de desarrollo social urbanizado, teniendo como protagonistas las construcciones de edificios y rascacielos.

Ciudad de México en un lapso corto de tiempo se encontró envuelta entonces entre estructuras de edificios y viviendas, que buscaban estar listas para ser terminadas y habitadas por los nuevos residentes capitalinos. Figueroa las capturó de

cierta manera obligado por los cambios que ocurrían en la ciudad, pues fue cada vez más difícil y costoso regresar a los paisajes idílicos campesinos. Sin embargo, no tarda junto a diversos creadores de cine en capturarlos con su mirada autoral, la cual comenzó a brindar una visión única de la ciudad, un registro y proyección de momentos únicos de transición para la consolidación de la urbe.

Figueroa consciente de estos cambios, capturó entonces con su cámara tanto a los beneficiados y afectados por este cambio social junto a Luis Buñuel en la cinta **Los olvidados** (1950) [FIGURA 3], una cinta que muestra una perspectiva de los cambios violentos que sufrió la población rural del país. En esta película capturó desde la cinefotografía las desigualdades evidentes de este cambio panorámico, donde utilizó el espacio urbano como una pieza fundamental para proyectar una nueva versión de la capital dirigida hacia la modernidad en desarrollo de tipo industrial. Cabe mencionar que parte importante de la representación visual de esta película surge compartida con Luis Buñuel, pues el director tuvo una serie de conflictos con Figueroa debido a que no le brindaba la libertad para el manejo de la cámara que Fernando de Fuentes o Emilio Fernández le dieron en cintas anteriores; ya que las intenciones de Buñuel no eran conseguir una imagen que proyectara la nacionalidad a partir de la belleza casi folclorista del paisaje estilizado, sino representar la crudeza de las poblaciones marginadas a las orillas de la ciudad.

Por tal motivo Figueroa se alejó de las nubes que tanto le caracterizaron y aprovechó su habilidad para implementar el sentido de la distancia en las tomas. Buñuel, por su parte, muchas veces no le permitió escoger el cuadro en su totalidad e incluso algunas veces tomaba la cámara y la giraba a la ciudad (Cota, 2017). A pesar de lo anterior, ambos ejercieron una dinámica que si bien complica la mirada autoral cinefotográfica de la cinta, al final fue parte de una negociación donde ambos formaron una mancuerna que muestra lo mejor de cada uno, quedando plasmada en una producción



que fue declarada como patrimonio cultural de la humanidad en 2003 (Calderón, 2015).

Sin embargo, Figueroa a pesar de esta relación con Buñuel buscó imponer su estilo, pues continúa con la toma tan característica de panorámicas amplias durante la cinta tanto en planos abiertos como compuestos. *Los olvidados* inicia de esta manera, pero de una forma muy distinta a los contrapicados rurales de los años treinta en donde el cielo fungía como eje característico; esta vez realiza tomas desde los rascacielos y azoteas de Ciudad de México con los que muestra la dinámica de la ciudad, ya no en planos fijos casi contemplativos, más bien en planos descriptivos y en movimiento, donde se muestra la movilidad de la sociedad y la

grandeza de las construcciones. Esta imagen coincide con las palabras que el narrador inicial expresa sobre Ciudad de México al mencionar “México, la gran ciudad moderna”, y que segundos más adelante la compara incluso con las ciudades de Londres o París, en las cuales, de acuerdo al narrador, los conflictos y dinámicas hostiles que se presentarán durante la película son consecuencia de la generación de las nuevas urbes y son problemáticas que se dan en todas las grandes ciudades, siendo esta una situación no exclusiva de la capital mexicana.

Este toque de realismo casi documental se intensifica al asegurar durante los primeros segundos de la película que todos los personajes son auténticos, algo que por supuesto

no gustó tanto a la clase política del periodo que buscaba un plan de desarrollo basado en la urbanidad, vinculado con una buena imagen de este proyecto soportado por las plataformas de comunicación masiva. Es por esto que la película no duró más de una semana en cartelera, e incluso personalidades como Jorge Negrete criticaron duramente la cinta al hacer énfasis en que no proyectaba lo que realmente era México (Castañón, 2012). La representación visual causó un disgusto general en la clase política y clases sociales altas al grado de que las protestas solicitaron la salida del país del director de la cinta.

Todo esto sucedió mientras que el panorama social proyectaba una realidad muy parecida a la de la película, pues se estima que durante 1950 el índice de pobreza alimentaria contaba con el 61.8% de la población nacional (Székely, 2005); es decir, más de la mitad del país tenía dificultades de obtener una buena alimentación —siendo este el índice más alto desde la segunda década del siglo XX—. Este indicador fue muy alto por supuesto en la población que se encontraba marginada a las afueras de Ciudad de México, y que estaba conformado por una población que emigraba de zonas rurales principalmente (De Lomnitz, 1975).

Respecto a la cinta, no todas fueron críticas malas y hubo quienes apoyaron la exhibición de la película como Efraín Huerta, Juan Rejano y otros compañeros de la orden de Toledo, quienes celebraron el estreno en el Hotel Majestic de Ciudad de México. Además, también tuvo muestras de apoyo del extranjero como por ejemplo del poeta Jacques Prévert (Paz, 1994). Asimismo, parece que no toda la clase política estuvo en contra de la filmación de **Los olvidados**, pues el Doctor José Luis Patiño —director de la clínica de Conducta de Ciudad de México—, María de Lourdes Ricaud —directora del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación y Armando List Arzubide —director de la Escuela de Granja de Tlalpan— fueron personas a las que Buñuel agradeció su apoyo al inicio de la cinta.

La proyección de la urbe de Figueroa y Buñuel en esta producción mostró radicalmente una reveladora versión citadina donde las nuevas urbes eran incapaces de brindar los servicios básicos necesarios a los habitantes de las orillas de las grandes ciudades, una versión urbana donde el cambio y desborde de los nuevos espacios de vivienda afectaban directamente a la población que no alcanzó el bienestar de la urbanidad. Esto se puede ver claramente en las formas habitacionales representadas, mismas que fueron desde las agrupaciones de viviendas colectivas, hasta las chozas de materiales reciclados a las afueras de la ciudad. Estos particularmente se convirtieron en los espacios marginados de encuentro de los grupos sociales rural-urbanos, los cuales se volvieron populares y comenzaron a utilizarse como escenario, desarrollo arquetípico e incluso tema principal en las artes visuales y cinematográficas. Evidencia de esto quedó en varias cintas y personajes dentro de ellas, parte de expresiones artísticas del periodo tal como lo hizo Oscar Lewis en su texto *Los Hijos de Sánchez* (1982), el mismo Figueroa en **Salón México** (1949) y, por supuesto, Ismael Rodríguez (1917-2004) en su trilogía **Nosotros los pobres** (1948).

Figueroa pasó entonces de proyectar en sus trabajos una ruralidad idílica campirana, a un espacio urbano de convergencia, pasando por diversas facetas que podrían tocar una urbanidad en vías de desarrollo, tal como lo hizo en **Salón México**, cinta que se ha descrito como un ejercicio visual que muestra “la ciudad de las luces y los centros nocturnos, que ostenta los primeros multifamiliares, los ríos entubados, los teléfonos públicos, los servicios de agua, luz, drenaje y las anchas avenidas” (Tuñón, 2006, p. 137). Sin embargo, en la cinta que realizó junto a Buñuel el cambio es drástico y definitivo, pues capturó a través de sus fotogramas la proyección de aquellos menos beneficiados de estas modificaciones dentro y fuera de la ciudad, permitiéndonos ver las sombras de quienes fueron olvidados o no fueron beneficiados durante los diferentes proyectos de nación.

Así pues, en este cambio de tema social en la proyección cinematográfica de este éxodo de migración física y simbólica, Gabriel Figueroa retrató las calles de Ciudad de México así como los llanos de Nonoalco desde su visión técnica y artística. Exhibió el lugar físico y conceptual donde las poblaciones menos favorecidas residían al mostrar su lugar en el espacio territorial, hogar de personas que migraron en su mayoría de la ruralidad a la marginación de la urbe, y al apropiarse visualmente de un cambio transitorio del nicho habitacional creado por ellos mismos y destinado a: “la llegada del campesino pobre, carente de medios y habilidades para desenvolverse en el ambiente urbano” (De Lomnitz, 1975, p. 16).

El uso de la iluminación funcional y naturalista de Figueroa en los interiores y exteriores de estos espacios habitacionales en pobreza y marginación, resultan en fotogramas que se acercan a un estilo expresionista (Galiana y Crespo, 1950), presente incluso en la representación de la gran estructura metálica de la construcción de un edificio en un amplio balcón a las afueras de la ciudad, la cual funge como escenario para la golpiza que le brindan el Jaibo (Roberto Cobo) y sus acompañantes a Don Carmelo “el Ciego” (Miguel Inclán). Este espacio, además es el escenario para el asesinato del personaje de Julián (Javier Amezcu), lugar que Figueroa aprovecha para mostrar su sentido de profundidad a través de planos panorámicos, y así intensificar sus contrapicados abiertos de las escenas de hostilidad que suceden frente a la estructura de la construcción, una función sumamente diferente en los contrapicados dirigidos a los cielos campiranos de cintas anteriores.

Con el paso de los años este edificio se convirtió en el Hospital Nacional de Neurología y Neurocirugía, una paradoja casi preparada en la cinta pues el asesinato del personaje de Julián sucede en medio de la clandestinidad con varios golpes directos a la cabeza. Algo que además se suma simbólicamente a la analogía de la proyección cinematográfica de este éxodo migratorio, pues la modernización y el proceso de

ampliar y cubrir los servicios básicos de salud en la población aún se encontraban políticamente y físicamente en proceso construcción. Mientras tanto la población marginada representada en la cinta no puede acceder a ellos a pesar de estar muy cerca de este elemento, siendo la distancia panorámica y de profundidad manejada en las tomas de Figueroa un elemento simbólico de relevancia.

En **Los olvidados** se puede percibir, más allá de la ficción, el registro y denuncia de esta transición de proyecto modernizador y tecnológico nacional que contrapone la pobreza y desolación de las clases marginales frente al proyecto de desarrollo de la urbe mexicana. Se evidenciaron y dramatizaron visualmente los avances tecnológicos de la época frente al descuido de la población menos privilegiada, mostrando a través del cine las disparidades de percepción sobre el progreso y los procesos violentos de adaptación a una nueva versión industrial de la capital. Esto lo podemos reafirmar a través de la serie de diálogos que se dan en el espacio urbano de la época, y con lo que Martínez Assad (1982) describió acertadamente como “lugar de sórdidos intercambios infrahumanos exhibiendo el país de las miserias económicas y morales donde se constata la pérdida de la institución familiar y el futuro de los jóvenes” (p. 60).

A partir de esta cinta se presenta la proyección de un México totalmente diferente a los trabajos anteriores cinematográficos de Figueroa. Se trata de una representación que buscó mostrar, bajo las intenciones de Buñuel, las vicisitudes dañinas que la conformación de las urbes atrajeron hacia ellos, el cambio que representó la migración de los trabajadores campesinos para convertirse en obreros, y la desfiguración de una serie de valores morales y familiares que anteriormente se pudieron conservar de manera ideal en lo hermético de las zonas rurales, y que se representaron en crisis desde **María Candelaria**.

El trabajo de Figueroa y Buñuel en **Los olvidados** [FIGURA 4] es la representación de un México que se enfrentó al cambio radical de la urbe que estableció una estética nueva

casi de denuncia del espacio urbano cinematográfico, el cual recreó imágenes con similitudes y contraposiciones de los proyectos de los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Ambos, fueron planes de desarrollo que dirigieron los esfuerzos de sus administraciones, y que generaron un éxodo de migración de imaginarios representados en el cine, los cuales afectaron los meta relatos, así como las cuestiones técnicas y simbólicas de los artistas de este periodo.

Esta serie de elementos, tanto técnicos como de discurso, fueron las herramientas con las cuales los autores como Gabriel Figueroa confrontaron su espacio y proyectaron la

metamorfosis de su nueva realidad citadina guiada bajo un proyecto de modernidad tecnológica e industrial que fue desmedido en muchos sentidos frente a la población campesina. A través de su trabajo artístico pudieron alzar una serie de voces víctimas de la marginación que fueron silenciadas bajo el signo del progreso. Así, por medio del arte cinematográfico lograron identificar, capturar, representar y dar un último homenaje a la ruralidad del país antes de desaparecer bajo el signo de la pobreza urbana, de desdibujarse de la mente de los artistas y de la memoria social, para permanecer solamente como sombra y brillante recuerdo de un sueño idílico nacional. 🍷



FIGURA 4. *Los olvidados*  
(Luis Buñuel, 1950).

# Bibliografía

- AGOSTONI, C. y Speckman, E. (Eds). (2001). *Modernidad, Tradición y Alteridad. La Ciudad de México en el cambio de Siglo (XIX-XX)*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ÁVILA, H. (2005). *Lo urbano-rural ¿Nuevas expresiones territoriales?* Ciudad de México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias UNAM-CRIM.
- CALDERÓN, L. (2015, 7 de noviembre). 'Los Olvidados', 65 años de un clásico. *Excélsior*. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/11/07/1055746>
- CAMARERO, L. (1993). *Del éxodo rural y del éxodo urbano Ocaso y renacimiento de los asentamientos rurales en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- CASTAÑÓN, A. (2012). "Los olvidados" de Jacques Prévert. *Revista de la Universidad de México*, (95), 94-95.
- CHARTIER, R. (1992). *El Mundo como representación estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CRUZ García, M. (2011). Gobierno y movimientos sociales mexicanos ante la segunda guerra mundial. *Foro Internacional*, 60(205), 458-504.
- DE LA MORA, S. (2006). *Cinemachismo, masculinities and sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- DE LOMNITZ, L. A. (1975). *Como sobreviven los marginados*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Diario de los debates de la cámara de diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. (1939). Ciudad de México: XXV Legislatura. Viernes 12 de mayo de 1911. Distrito Federal. *Excélsior*, IV- 17.
- ESCOBAR, A. y Butler, M. (2013). *México in transition: New Perspectives on Mexican Agrarian History Nineteenth and Twentieth Centuries*. Ciudad de México: CIESAS.
- FERNÁNDEZ, D. y Figueroa, G. (1995). *Dueño de la Luz*. Texas: Art Center College of Desing.
- FIGUEROA, G. (1988). *El arte de Gabriel Figueroa*. Ciudad de México: Editorial Artes de México.
- FLORES, E. y Salazar, D. (1999). El escuadrón 201 a través de la prensa. *Revista de la dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (43), 121-142.
- GALIANA, F. y Crespo, R. (2002). *Los Olvidados. Luis Buñuel (1950)*. Valencia: Editorial Octaedro.
- GONZÁLEZ Arellano, S. y Larralde Corona, A. (2013). Conceptualización y medición de lo rural. Una propuesta para clasificar el espacio rural en México. En *La situación demográfica de México, 2013* (pp. 141-157). Ciudad de México: Consejo Nacional de Población.

- GÓMEZ, V. B. (2013). Reflexiones en torno al discurso gubernamental del nacionalismo mexicano, a partir de los planteamientos de la producción social de la comunicación. *Multidisciplina. Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán*, (14), 49-73.
- HIGGINS, C. R. (2007). *Pulling Focus: New Perspectives on the Work of Gabriel Figueroa* [Tesis de doctorado]. University of Durham, Reino Unido.
- KNIGHT, A. (1998). El campo mexicano en el siglo XX, la dialéctica entre el desarrollo y el debate. En S. Zendejas y P. de Vries (Eds). *Las disputas por el México rural: transformaciones de prácticas, identidades y proyectos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- La estética y el lenguaje cinematográfico de Gabriel Figueroa llegan a Nueva York. (2010, 5 de marzo). *La Jornada*, 11.
- LEAL, R. (2014). *Cinefotografía. Cuaderno de estudios cine fotográficos 7*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOAEZA, S. (2013). La reforma política de Manuel Ávila Camacho. *Historia Mexicana*, 63(1), 251-358.
- MARTÍNEZ Assad, C. (1982). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. Ciudad de México: Océano.
- MARTÍNEZ Piedra, C. M. (2002). *Evaluación económica e inversión sobre un Condominio Horizontal en la Delegación de Álvaro Obregón* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- MATIJASEVIC, M. T. y Ruiz, A. (2013). La construcción social de lo rural. *Revista Latinoamericana de la Investigación Social*, (5), 24-41.
- MEDINA Peña, L. (1974). Origen y circunstancia de la idea de unidad nacional. *Foro Internacional*, 14(55), 265-290.
- MEYER, L. (1971). Los límites de la política cardenista: La presión externa. *Revista de la Universidad de México*, (9), 1-8.
- MONTFORT, R. (2007). La Noche Mexicana. Hacia la invención de lo “genuinamente nacional”: un México de inditos, tehuanas, chinas y charros, 1921. En Y. Padilla, L. Ramírez y F. Delgado (Coords.), *Revolución, cultura y religión nuevas perspectivas regionales, siglo XX*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- MORA, M. (2002). La teoría de las representaciones sociales de Sergei Moscovici. *Athenea Digital*, 1(2), 1-25. doi: 10.5565/rev/athenead/v1n2.55,1-25.
- MOYA Gutiérrez, A. (2007). Historia, arquitectura y nación bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México 1876-1910. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 3-4(117-118), 159-182. doi: 10.15517/rcs.v0i117-118.11023
- MRAZ, J. (2007). ¿Fotohistoria o Historia Gráfica? El pasado mexicano en Fotografía. *Cuicuilco*, (14), 11-42.



- PARANAGUÁ, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, O. (1994). *Obras completas. Tomo III. Fundación y disidencia*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- PEÑA Herborn, J. (2000). Perspectivas Acerca de la Influencia de los Medios de Comunicación de Masas en la Opinión Pública. *Revista Mad. Revista del magister en análisis sistemático aplicado a la sociedad*, (2), 47-60. doi: 10.5354/rmad.v0i2.14860
- SECRETARÍA DE LA ECONOMÍA NACIONAL [DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA]. (1930). *Población Clasificada según el Credo Religioso Cuadro LVIII. Quinto censo de población nacional*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- SERVÍN, E. (2002). Miguel Alemán o la desmesura del poder. *Revista de la Universidad de México*, (618-619), 11-14.
- SILVA, E. J. (2011). La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, (13), 7-30.
- SZÉKELY, M. (2005). *Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004. El Trimestre Económico*, 72(288), 913-931. doi: 10.20430/ete.v72i288.566
- TUÑÓN, J. (2006). Ciudad, tradición y modernidad en la película **Los Olvidados** de Luis Buñuel. En P. Krieger, *Megalópolis La modernidad de México en el siglo XX* (pp. 127-158). Ciudad de México: Instituto Goethe-Inter Naciones e Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- ZAVALA, A. (S.f). De Santa a India Bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921. En M. Fernández y C. Ramos (Eds). *Orden social e identidad de género México, siglos XIX y XX*. Ciudad de México: CIESAS, Universidad de Guadalajara.

## Filmografía

- BUÑUEL, L. (Director) & Dancigers, O., Kogan, S., Américo, F. y Menasce, J.A. (Productores). (1950). **Los olvidados**. México: Ultramar Films.
- COTA, T. P. (Director) & Quiroga, P. (Productor). (2017). **Gabriel Figueroa y la mística mexicana**. México: Canal 22.
- DE FUENTES, F. (Director) & Díaz, L., de Fuentes, F., Grovas, J. y Rivas, A. (Productores). (1936). **Allá en el Rancho Grande**. México: Producciones Grovas.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) & Fink, A. (Productor). (1944). **María Candelaria**. México: Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) & Fink, A. (Productor). (1943). **Flor silvestre**. México: Films Mundiales.

FERNÁNDEZ, E. (Director) & Dancigers, O. (Productor). (1947). ***La perla***. México: Águila Films/Film Asociados Mexico-Americanos.

FERNÁNDEZ, E. (Director) & Elizondo, S. (Productor). (1949). ***Salón México***. México: Casa Films Mundiales.

MOTTA, V. (Directora) & Vázquez, A. (Productor). (1939). “*EL INDIO*” *Fernández A Fondo*. España: RTVE/Ministerio de cultura.

LUIS ARMANDO CORTÉS E. es Maestro en Estudios del Arte en la Universidad Iberoamericana, Historiador del arte por la Universidad de Guadalajara, Curador en jefe Galería CM, miembro del programa Dinamizador Territorial SUS-TER-Erasmus 2020, Universidad de Florencia. Docente Invitado del Instituto de Cultura Contemporánea, Argentina. Docente de la Escuela de Artes del Instituto Cultural Cabañas.



# Tipologías de los espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas a través de sus pautas de comportamiento, 1952-1963

*Typologies of Moviegoers in Zacatecas City through their Behavioral Patterns, 1952-1963*

MARÍA GARCÍA CHÁVEZ

clionautadaliniana@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8983-0347>

*Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
octubre 25, 2022

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 23, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2023

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.402>

**RESUMEN** / Durante las primeras décadas del siglo XX, las caracterizaciones iniciales de los públicos de cine contenidas en la prensa de la ciudad de Zacatecas aludían a la división primigenia entre buenos y malos públicos. Conforme el hecho cinematográfico se desarrolló en la localidad, el espectro de clasificaciones se amplió en correlación con diversas variables. Sin duda, una de las más relevantes fue el comportamiento en el interior de los recintos de exhibición. Esta separación-conjunción de los espectadores devino en tipologías con rasgos concretos y definidos.

**PALABRAS CLAVE** / Tipologías, espectadores, comportamientos, cine.

**ABSTRACT** / During the first decades of the twentieth century, the initial characterizations of movie audiences contained in the press of the city of Zacatecas alluded to the original division between good and bad audiences. As the cinematographic event unfolded in the locality, the spectrum of classifications expanded in correlation with several variables. Undoubtedly, one of the most relevant classifications was the behavior inside the exhibition venues. This separation-conjunction of spectators resulted in typologies with specific and defined features.

**KEYWORDS** / Typologies, Spectators, Behaviors, Cinema.



Asientos del Teatro Calderón  
(Zacatecas, Zac.).

## PREÁMBULO

**E**n correspondencia con la variedad de productos culturales y los grupos que se reúnen a contemplarlos, consumirlos o a vivir las experiencias ligadas a los mismos (Abercrombie y Longhurst, 1998), la caracterización tipológica de las audiencias es una de las líneas de investigación que requiere mayor exploración. Las clasificaciones que se han realizado atienden a las relaciones que sus integrantes establecen con esos productos culturales. Sin embargo, dichos vínculos pueden estar más relacionados con los fenómenos culturales en un sentido amplio, puesto que su despliegue no sólo implica el consumo ni el sistema dialógico que se entabla entre el producto y el espectador.

Para audiencias específicas se encuentran categorizaciones concretas como las de los públicos de ópera (Moreno Zayas, 2022), cuya tipificación atiende a los paradigmas de las audiencias múltiples<sup>1</sup>. En el caso de los públicos de cine, se han propuesto algunas tipologías de carácter contemporáneo que atienden a divisiones realizadas por profesionales de la industria, la crítica joven, y de acuerdo con las salas frecuentadas

<sup>1</sup>Con el término audiencias múltiples se hace referencia a distintos tipos de públicos, cuyo estudio teórico se ha concentrado en el término: audiencias.

(físicas y virtuales). Los criterios alrededor de los cuales se establecen están vinculados con las características de los filmes y de los espacios en los que se exhiben (Morales Gaitán, 2019).

No obstante, en la investigación histórica de los públicos de cine, la concreción tipológica deviene de otras vertientes como los documentos en los que se especifican algunas de sus características y comportamientos. Las notas sobre cine publicadas en la prensa local dan cuenta de determinadas particularidades que, en contraste con las circunstancias del fenómeno cinematográfico, muestran el desenvolvimiento de los espectadores de cine. Dicha demostración también se encuentra expresada en otros documentos históricos como los partes diarios de detenidos que llevaba a cabo la Jefatura de Policía<sup>2</sup>.

En ese sentido, desde la perspectiva histórica, es relevante explicar la diversificación de los espectadores, ésta representa la pauta para comprender sus transformaciones, así como sus permanencias. Los rasgos de los públicos son simultáneos a los procesos que tienen lugar en un periodo y lugar concretos, por ende, establecer clasificaciones o tipologías de espectadores de lapsos pasados, permite la reconfiguración teórica sobre la composición intrínseca de las audiencias en el tiempo, en este caso, las cinematográficas.

## NOTAS INTRODUCTORIAS PARA TIPOLOGÍAS LOCALES

En el estudio histórico de las comunidades cinematográficas<sup>3</sup> es necesario profundizar en el conocimiento de quiénes

<sup>2</sup>Archivo Histórico Municipal (AHMZ), Fondo Ayuntamiento II (1930-1985), Inspección General de Policía. Los partes diarios de detenidos son las listas de personas que ingresaban a la cárcel por faltas a los distintos reglamentos que operaban en la ciudad. En este periodo los registros contenían datos como: nombre, edad, sexo, estado civil, lugar de nacimiento, domicilio, y la falta por la que se detenía a los infractores. Un número importante de detenciones tuvieron lugar en el interior de los cines debido a las más disímiles faltas, desde fumar hasta realizar escándalo mientras se desarrollaban las funciones.

<sup>3</sup>Término paralelo a los públicos de cine o audiencias cinematográficas que alude a la especificidad de los grupos de espectadores de cine, configurados

conformaron estos grupos y, de manera paralela, quiénes eran en lo individual (como espectadores de cine), cuáles eran sus motivaciones para asistir a los recintos de exhibición y las significaciones que este hecho ritual<sup>4</sup> tuvo en la cotidianeidad de las localidades a las que arribó el cinematógrafo. Estos conjuntos se transformaron conforme la experiencia filmica y los propios espectadores vivían sus procesos de metamorfosis.

En el periodo 1952-1963 hubo tres cines en la ciudad de Zacatecas ubicados en la zona central de la misma: el Teatro Calderón (que comenzó a dar funciones desde 1898), el Cine Ilusión (establecido en 1936) y el Cine Rex (inaugurado en 1962). La estructura del Ilusión conformado por dos plantas (galería y luneta) era de carácter teatral, similar a la morfología del Calderón, mientras que el Cine Rex sólo contaba con una planta con una pendiente diseñada para permitir la visibilidad. Desde 1951, la actividad empresarial local había sido absorbida por Cines de Aguascalientes S.A. que más tarde formaría parte del Circuito Cinematográfico Montes y Jury. Los precios de entrada correspondían al lugar que se seleccionaba para mirar la película, luneta costaba \$4.00 pesos y galería costaba \$3.00 pesos. Con el establecimiento del Rex los precios en este espacio se estandarizaron en \$5.00 pesos por función, aunque en algunas películas consideradas viejas o ya vistas, se cobraron \$4.00 pesos.

Mientras que, durante la primera mitad del siglo XX, la explicitación de los comportamientos dentro de los espacios de proyección se realizaba de manera global, como si todos los espectadores tuvieran las mismas reacciones y desenvolvimiento; a partir de 1952 encontramos una serie de notas en distintos periódicos y diarios de circulación local en los que

a partir de dos consideraciones: la asistencia comunitaria —ya analizada por Lazarsfeld (1947)— o en conjunto a los cines; y su integración/separación efímera en torno a un cine, una película, la oferta filmica de una empresa, el cumplimiento o no de los reglamentos, entre otras variables.

<sup>4</sup>En el sentido de la repetición y el valor simbólico que contuvo.

se narran las maneras de actuar durante el acto filmico<sup>5</sup>, de manera simultánea a la división de las audiencias (en el sentido amplio) en subgrupos con nombre y rasgos específicos.

Antes de este año, las pautas de comportamiento en el interior de los recintos de exhibición habían sido expresadas a través de algunas vertientes relacionadas con los espectadores de cine, entre las cuales podemos mencionar: los reglamentos de espectáculos públicos, en los que se especificaban las maneras aceptadas de portarse, incluso de vestir; las listas de detenidos durante las funciones cinematográficas<sup>6</sup> y; las notas sobre cine, donde de manera genérica, se da cuenta del incumplimiento de las normas establecidas.

La variación principal de estas prácticas se encuentra en el tipo de notas en las que se da a conocer parte del desarrollo espectral, de las sociabilidades y de los comportamientos dentro de las salas de cine. En estos textos también se refieren otros elementos que dan cuenta de las variables que concentraba el fenómeno cinematográfico, en particular la relación con los empresarios, las autoridades municipales, los reglamentos, la oferta filmica, la prensa, la especificidad de algunas comunidades cinematográficas o espectadores concretos y el proceso del arte-espectáculo cinematográfico a nivel local.

Aunque los documentos en los que se enuncian malos comportamientos en el interior de los recintos surgieron casi de manera simultánea a las primeras exhibiciones del aparato, los diversos tipos de registro en los que de forma tácita o explícita se da cuenta de estas prácticas se mantuvieron más

de medio siglo después. Entonces había un afán por comunicar lo acontecido durante la pantalla<sup>7</sup>.

El cine produjo algunas transformaciones o generó cambios en los espectadores, hecho que bien podría ser explicado por medio de las interconexiones entre las variables mencionadas. La mutación tuvo lugar debido a la relación estrecha entre públicos previos (provenientes de otras vertientes del espectáculo o diversiones públicas) y las nuevas comunidades cinematográficas, sobre todo si se considera el desarrollo primigenio del espectáculo cinematográfico en los teatros de las ciudades.

Al analizar la producción hemerográfica relacionada con el cine, debemos tener en cuenta la relación entre el tipo de información y la manera de presentarla. En algunos casos, como en la prensa de corte religioso, las aseveraciones vinculadas con consideraciones morales son más enfáticas. Una de las clasificaciones iniciales que la prensa hizo de manera explícita fue la separación entre buenos y malos públicos, mientras que en los reglamentos la división estaba relacionada con los espectadores que cumplían con la norma establecida y los que iban en contra de las pautas regulatorias.

Es posible distinguir la variedad de prácticas consideradas inapropiadas o en contravención de las disposiciones reglamentarias, ya fuese las específicas del cine, contenidas en el reglamento de diversiones públicas o, las generales, expresadas en el reglamento de policía. La disparidad normativa entre ambos estatutos no permitió el establecimiento de disposiciones privativas del cine acerca de determinados comportamientos así como las sanciones a las que los

<sup>5</sup>“El hecho filmico entendido como acto cinematográfico incluiría no sólo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencia múltiples y distintas” (Colaizzi, 2001, p. 7).

<sup>6</sup>Estas listas corresponden a los *partes diarios de detenidos* explicados en una nota previa.

<sup>7</sup>Momento que alude a la duración de la película o los programas, el tiempo transcurrido en la vida de los espectadores dentro de los recintos de exhibición. En algunas notas, además de ese lapso, también se da cuenta de lo que acontece después de la pantalla, cuando los espectadores acuden a otros espacios en los que manifiestan sus percepciones o necesidades cinematográficas.

espectadores, la empresa o las propias autoridades serían acreedoras, según se constata en la nota siguiente:

No hace mucho tiempo que nuestro señor presidente hizo alarde de que en los cines se procuraría obrar con toda energía en contra de los fumadores, parejas inmorales y demás gentuza que va a abusar de la decencia de los demás. Así mismo tengo noticias de que se giraron órdenes a los propietarios o encargados de los cines para que se procediera a evitar la entrada a las mujeres de mala nota, acto por cierto muy difícil para ellos. Todo había estado muy bien pero el pueblo coopera con sus contribuciones para pagar un cuerpo de guardianes, no para que se vayan a sentar tranquilamente en una butaca a presenciar el cine, sino porque vayan a vigilar el orden (*Voz del pueblo*, 1 de enero de 1952, p. 1-2).

A saber, los encargados de vigilar el desenvolvimiento adecuado de las funciones eran el Juez Privativo y el Inspector de Policía, el primero estaba encargado de los aspectos técnicos relacionados con el contenido filmico, de la contención de los discursos en torno a las temáticas permisibles y del correcto desarrollo de las proyecciones respecto a las programaciones que las empresas daban a conocer de forma previa a las autoridades del ayuntamiento, el buen estado del aparato y las películas; mientras que el segundo, cuidaba el orden. Sin embargo, su posición dentro de los recintos se especializó, de forma paulatina se constituyeron como espectadores, el vigilar se transformó en ver. La nota continúa:

En estos últimos días no habrán estado mujeres de mala nota, pero chamaquitas inmorales y faltas de todo pudor hay centenares que, acompañadas de jovencitos tan impúdicos como ellas se dedican a actos inenarrables y hasta ni siquiera dejan contemplar la película con toda tranquilidad. Por otra parte, una pandilla de escuincles que, con resortera en mano, arrojan sobre los espectadores endonadas de pedazos de cáscara de naranjas y mil porquerías. Quise poner coto a esas cosas, pero los indecentes se burlaron de mí y hasta me insultaron, busqué policías por la sala y no encontré ni uno (*Voz del pueblo*, 1 de enero de 1952, p. 1-2).

Las maneras de ver también pueden asociarse con las interacciones en el interior del recinto, mientras que

algunos concentran su asistencia en la observación de la película, otros sólo asisten y pueden incidir en la atención o en la distracción de espectadores simultáneos. Esto permite reafirmar el carácter individual y a la vez social del cine, como un “intenso acto público y privado” (Rosas Mantecón, 2012, p. 41) en el que intervienen la individualidad y el tipo de vínculos que establecen con el otro, con los otros.

Una de las asociaciones primigenias e inherentes que tuvo el cinematógrafo fue la de diversión, tanto al agruparse en la regulación de la categoría de diversiones públicas como al explicitarlo en notas periodísticas y permisos para la proyección. En paralelismo con lo anterior, la forma de relacionarse con aquellos que compartían la vista de la película, al mismo tiempo exigía una separación, entre los que elegían al cine en el sentido del contenido filmico, como medio de consumo, distracción o información. Y también había aquellos que lo preferían como espacio porque contaba con las condiciones (entre la oscuridad, el ensimismamiento temporal, la ausencia o presencia del silencio, el anonimato o el reconocimiento) para realizar una serie de actos diversificados que en su mayoría no estaban regulados.

La necesidad de un nuevo reglamento parece haber incidido en las constantes quejas de mal comportamiento, puesto que, no había claridad de las actividades permisibles y las prohibidas dentro de los recintos de exhibición. Además de la identificación en un reglamento, de las acciones reguladas por el ayuntamiento y la empresa dentro de los cines; la intensa y especializada actividad de los jueces privativos e inspectores de espectáculos se diluyó de a poco o, en todo caso, se transformó. No obstante, que las designaciones de estos cargos seguían efectivas, la supervisión del desarrollo adecuado de las funciones dejó de realizarse de manera efectiva, los reportes que los jueces privativos debían enviar al ayuntamiento dejaron de recibirse y la atención de las notas



periodísticas en buena medida estaba dirigida a los designados municipales:

Hablaré a mis buenas lectorcitas, esas que constantemente visitan las salas de espectáculos de nuestros cines, y hacen uso de los sanitarios [...] parece que nuestras damitas van a los cines no a divertirse sino a hacer del WC algo que casi no se puede mencionar. Ganas me dan de pedirle a la Empresa y a la Policía que vigilen constantemente ese lugar y cada vez que visite ese sitio alguna damita, inmediatamente lo revisen para que se castigue como merece la que presente falta de educación y dignidad. Aunque [...] para esas mujeres [...] lo mismo les da [...] pues el lugar donde se va de recreo de distracción y de regocijo hacen una pocilga (*Voz del pueblo*, 1 de enero de 1952, p. 1-2).

Dentro de las salas de cine entrañaron ciertos comportamientos que respondieron a una estereotipación externa de carácter social, cultural e incluso de género. Aunque no en todos los casos había una correspondencia con las diferencias establecidas *a priori*, tuvo lugar una suerte de traslación en la reproducción de hábitos recurrentes en otros espacios. Aunado a ello, se manifiesta una asociación entre la asistencia al cine y el entretenimiento que contribuye a prefigurar un tipo de espectador que encontraba en las funciones un momento de esparcimiento inserto en su vida cotidiana y como parte de la oferta cultural disponible en la ciudad.

El cinematógrafo era una de las pocas diversiones públicas disponibles. Además, en el periodo de 1952 a 1962 sólo hubo dos cines en activo, cuya capacidad para los asiduos al espectáculo-arte<sup>8</sup> se argumentó insuficiente en distintas ocasiones. La focalización en dos lugares para la exhibición generó una atención específica hacia las condiciones de los recintos, pero los espectadores también habían cambiado: ya no era suficiente con los espacios, las carteleras o los servicios disponibles.

<sup>8</sup>La asociación entre el arte y el espectáculo en el cine respondió a un largo proceso que tuvo lugar en la prensa local, en la cual se le confieren ambas características en distintos momentos, en ocasiones de manera conjunta y otras de forma disociada (García, 2016).

## PRIMERAS TIPOLOGÍAS EXPLÍCITAS

¿Cuáles son las características esenciales de las comunidades cinematográficas en correlación con el contexto histórico-social? Sabemos que no se ajustan a los rasgos de las audiencias simples, uno de los cuales señala que se “apropian del *performance* con gran atención e implicación” (Abercrombie y Longhurst, 1998, p. 44). En todo caso, distintos tipos de audiencias coexisten en la integración de otras más. Así,

la atención está relacionada con la implicación y la implicación está relacionada con el efecto. Mayor intensidad en la atención de la audiencia, mayor implicación tendrá en el *performance*, y mayor será el impacto intelectual y emocional. Pero la capacidad de la audiencia para prestar atención e involucrarse, variará con el tiempo, el tipo de *performance* y el medio por el cual el *performance* es transmitido (Abercrombie y Longhurst, 1998, p. 45).

En el caso local, entre las variables relacionadas con la atención y el nivel de implicación también sobresalen las condiciones del cine en sus propias circunstancias. Por ejemplo, la estructura interna del lugar en el que se presentaban las funciones, la permisión para introducir alimentos y el contenido filmico, aspectos que se observan en el siguiente fragmento de una nota en el periódico *Provincia* (7 de marzo de 1953):

Desde hace tiempo que hemos estado oyendo numerosas quejas, y así lo hemos denunciado públicamente desde nuestras columnas, acerca de la situación de desorden que impera en los cines donde el espectador de luneta tenía que sufrir toda clase de atropellos de parte de parte de los habitantes de la galería, debido a la abominable costumbre de estar arrojando hacia el lunetario cáscaras de plátano, de cacahuates, de semillas tostadas, salivazos. Como si esto fuera poco, tenía el espectador que estar oyendo comentarios soeces pronunciados a voz en cuellos, cada vez que el galán se acercaba a la heroína. No obstante, que la gerencia de los cines había ofrecido recompensas a quienes denunciaran a estos empedernidos molestadores de los cinéfilos, nada había logrado resolver el problema (p. 8).

De acuerdo con la prensa, los cinéfilos —o aquellos que de manera efectiva asistían a las funciones a disfrutar de los

contenidos filmicos— se separan de manera paulatina de los otros, los que causan desorden y caos, quienes incluso no permiten asir lo que se ve e interfieren en las formas de ver de los demás. Sin embargo, ambos integraron una comunidad durante el tiempo efímero de la duración de la película.

La nota no señala el cine en el que se encontraban los espectadores, sin embargo, apunta interacciones y comportamientos dados por el contenido filmico. En correspondencia con la cartelera de 1953<sup>9</sup>, las películas exhibidas durante las fechas fueron **Curvas peligrosas** (Tito Davison, 1950); **El milagro del cuadro** (*The Light Touch*, Richard Brooks, 1951); **El príncipe bandolero** (*The Prince Who Was a Thief*, Rudolph Maté, 1951); y **Bodas de fuego** (Marco Aurelio Galindo, 1951). Pese a que no es posible afirmar que alguno de los filmes citados corresponda a la frase “el galán se acercaba a la heroína”, trasciende el hecho de las reacciones en torno a este tipo de narrativas, que además eran recurrentes.

La presidencia municipal ha ordenado a la policía que haga redadas de estos desaprensivos galeriacos que iban al cine no tanto a divertirse con la película, sino más bien a gozarse en el infortunio de los escupidos espectadores de la luneta. En una de estas razzias fueron detenidos José Martínez, Ignacio Meléndrez, Jesús Carrillo, Antonio Torres D., Leandro Arellano, Tarsicio Huerta, J. Angel Morales, Agustín Escareño, Alfredo Solís, Leopoldo Briseño, Felipe Saucedo, Enrique García, J. Ángel Carrillo, y Manuel Hernández [...] La policía continúa vigilando acuciosamente porque cese esta situación en nuestros cines (*Provincia*, 7 de marzo de 1953, p. 8).

La distribución dentro de los cines planteaba una diferencia entre los espectadores; no obstante, el comportamiento de una sección completa frente a otro no era determinante u homogéneo. La nota señala otra distinción que funciona para explicar y separar a los espectadores en unidades más pequeñas. Es decir, una comunidad cinematográfica reunida en

torno al elemento común del lugar de exhibición que, tenía rasgos distintivos entre sí, dados por el sitio que se ocupaba dentro del recinto de exhibición, las distinciones prácticas durante la proyección de la película y las conceptuales después de la función, a través de este tipo de notas.

La brecha entre los galeriacos y los cinéfilos no sólo estaba permeada por su ubicación o el tipo de entrada que había pagado, sino por el desenvolvimiento dentro de los recintos. Mientras que los primeros no asistían al cine por el cine, esto es a experimentar un momento de entretenimiento devenido de una película, esa era justo la función de los segundos. Entonces, estamos frente a una conceptualización inicial del cinéfilo, aquel que asiste al cine y se comporta, al mismo tiempo que cumple con la función esencial del espectador cinematográfico: recrearse al observar la película.

El número de detenidos da cuenta de una actividad en grupo, respecto a la cual podríamos ahondar en dos posibilidades: la primera consiste en considerar que los espectadores fueron juntos y de manera habitual tenían este tipo de comportamientos; la segunda, el comienzo de las interacciones en el interior del recinto, si alguno inició con el lanzamiento de objetos y los demás lo siguieron, en la expansión del hábito individual al colectivo<sup>10</sup>. En el estudio de los públicos y las audiencias, solemos olvidar que es necesario un equilibrio entre el conjunto y los individuos que lo constituyen, es decir, las interrelaciones que tienen lugar dentro de las fronteras efímeras del grupo.

Aunque, en las notas periodísticas relacionadas con el comportamiento, los espectadores se describen de manera genérica, el nombrarlos establece una correspondencia entre sectores específicos y las formas de aprehensión del espectáculo-arte cinematográfico, así como de las características de su experiencia cinematográfica. En otras ocasiones hay una

<sup>9</sup>Durante este año, sólo se conserva un periódico que concentra la oferta filmica, el mismo se publicaba cada semana, por lo cual, se desconoce la programación total del periodo, no obstante, con base en la información disponible, se señalan algunas de las posibilidades de exhibición en el día de las detenciones de los espectadores nombrados en la nota.

<sup>10</sup>A propósito, las detenciones y su asentamiento en los partes diarios de detenidos solían efectuarse en grupos de dos o más personas que tanto iban en conjunto al cine como reproducían los comportamientos al cometer las mismas faltas.

distinción delimitada, como en la nota siguiente: “Es [...] insoportable la conducta que campea en algunos asiduos asistentes a las localidades altas de las dos salas de espectáculos de esta localidad, quienes, con frecuencia [...] se dedican a arrojar desperdicios, escupitajos y hasta objetos pesados al público de luneta” (*El Sol del Centro [Edición Zacatecas]*, 26 de agosto de 1954, p. 1). Este tipo de comportamientos se describen similares en el Cine Ilusión y en el Teatro Calderón, ambos recintos compartían una distribución interna similar dividida en dos plantas: una baja y una alta.

La clasificación alude a asiduos asistentes e incultos asistentes para referirse al mismo tipo de espectadores. La recurrencia en estas actividades y comportamientos puede relacionarse con la asiduidad en la asistencia, pues recordemos que tanto la frecuencia como la intensidad son dos de las características esenciales de los públicos de cine (Durand, 1962). Sin embargo, el hecho de extrapolar los significados y las condiciones de ambos tipos de espectadores, está relacionado con la identificación de los dos elementos vinculados con las maneras de actuar. En ese sentido, la asiduidad no tiene que ver de forma necesaria con la cinefilia, la primera alude a la asistencia reiterada o constante, mientras que en la segunda es necesario entablar un vínculo (aún de forma fugaz) con la película.

De manera paralela a la acción de nombrar a los espectadores, comienzan a distinguirse casos concretos de espectador, es decir, en la división esencial y primigenia entre buenos y malos públicos, tanto de un lado del espectro como del otro, hay un reconocimiento de la participación individual en las interacciones que suceden en los espacios de los públicos. La configuración de éstos ha sido más bien diversificada y ha atendido a cierta fluctuación de los espectadores, más allá del lugar en el que habitan, puesto que no todos los espectadores en la ciudad de Zacatecas eran residentes

de la capital, algunos provenían de municipios, poblaciones cercanas u otros estados<sup>11</sup>.

La actividad revisora se concentró en los agentes de policía, quienes

en traje de civiles serán destacados por las autoridades municipales para cuidar el orden en las salas de espectáculos y evitar los abusos que comete el público de las localidades de inferior categoría. [...] Sin embargo, en la opinión pública campea la creencia de que si los gendarmes vestidos o no de civiles, se preocuparan por desempeñar su labor y no a gozar del espectáculo como cualquier cliente, serviría su presencia de freno para los irresponsables (*El Sol del Centro [Edición Zacatecas]*, 27 de agosto de 1954, p. 1).

Aunadas a las conceptualizaciones que mantienen una correspondencia entre el cine, quienes asisten a él, y la nomenclatura de clientes para referirse a los espectadores, es viable suponer que los agentes de policía también se transformaron en espectadores, al tener un lugar reservado entre los públicos, terminaban por formar parte de éstos. A la par de su quehacer como vigilantes del buen orden y quizá cada vez más alejados de su papel inicial, se fueron especializando en la actividad espectral conforme se convirtieron en asistentes asiduos. Mientras que para algunos el cine (espacio y contenido) les permitía realizar diversas actividades dentro de los recintos de exhibición, a otros los invitaba a concentrar su atención en lo que sucedía en la pantalla.

Desde hace largo tiempo se observa un notorio relajamiento y falta de espíritu de probidad entre los elementos del cuerpo policiaco uniformado, no obstante que sus miembros han sido objeto de algunos apreciables aumentos de sueldo. La falta de respeto para los guardianes del orden, previene, más que de ninguna otra causa, del poco recato que tiene la mayor parte del personal para hacerse acreedor a las consideraciones del público, según se estima generalmente, de tal manera que muchos irresponsables

<sup>11</sup>Dos de los datos que integran los Partes diarios de detenidos son el lugar de nacimiento y el domicilio de los infractores, a través de ambos elementos queda de manifiesto que no todos los espectadores de cine eran locales, aunque en su mayoría respondían a esta categoría también los había foráneos, ya fuese de latitudes cercanas o lejanas a la capital zacatecana.

e incultos cometen notorias tropelías contra la sociedad como para demostrar la ineficacia de la policía o el poco temor que despierta. De cualquier manera, el alcalde ha dado precisas instrucciones al cuerpo de policía para que sin miramiento alguno proceda en contra de los léperos e irrespetuosos que asisten a los cines (*El Sol del Centro [Edición Zacatecas]*, 27 de agosto de 1954, p. 1).

Los cines como escenarios de diversas interacciones, adquirieron determinadas connotaciones en correlación con la vivencia de las experiencias en torno al propio fenómeno cinematográfico, tanto dentro como fuera de los recintos de exhibición. La distinción de determinados perfiles de espectadores permite sopesar el desarrollo de los lugares vinculados a la asistencia cinematográfica. La separación inicial se halla intrínseca en las clasificaciones presentes en estas notas periodísticas, a través de las cuales es posible conjeturar que no todos los asistentes/espectadores, estaban interesados en el cine por el cine. En consecuencia, las tipologías de clasificación existentes que suelen atender a las diferentes relaciones entre el espectador y el contenido filmico o, algún elemento específico del fenómeno cinematográfico, no siempre se ajustan a las transiciones de la actividad espectral o de concurrencia cinematográfica, en particular si se trata de una clasificación de carácter histórico.

En todo caso, hay una separación inminente entre el denominado público (sociedad), los elementos de policía y los léperos e irrespetuosos. Esta comunidad cinematográfica se encontraba conformada por distintos sectores que inciden en su propio proceso de configuración, el cual atiende a una serie de características que permiten establecer la construcción de grupos diversos, reunidos alrededor de una de las variables del cine, pero no siempre en atención a las películas como texto o mensaje con el que puede entablarse un proceso dialógico.

La disociación perentoria entre los miembros de la comunidad estaba ligada a distintas correlaciones, desde las interacciones entre éstos —sus vínculos con el espacio y la manera de experimentarlo— hasta la relación con una

película específica. Estas maneras de vincularse se diversifican conforme tienen lugar las diferentes experiencias cinematográficas, en cualquiera de los nexos que se establezcan con las variables del cine.

En consonancia con la nota anterior, la clasificación principal tiene que ver con los comportamientos y las actividades realizadas en el interior de los recintos. Así, en notas periodísticas subsecuentes, se distingue entre un público, el cual asiste al cine con la finalidad de instruirse o divertirse, y los espectadores irrespetuosos, incultos e irresponsables que cometen tropelías y no permiten que el desarrollo de las funciones atienda al reglamento de diversiones públicas:

Los vagabundos e irrespetuosos cuanto incultos e irresponsables sujetos de los que se divierten en arrojar escupitinas, desperdicios y hasta animales vivos de las localidades altas de los cines al público de luneta, fueron exhibidos ayer en el foro del Teatro Calderón con grandes carteles que mencionaban su conducta. Instrucciones precisas [...] tienen los agentes de la policía urbana para que en traje de civiles observen la conducta de todos los espectadores de las localidades altas. El inspector general de policía [...], se encarga, en la revista que diariamente pasa a sus subordinados, de darles la consigna categórica. El público se ha quejado reiteradamente de este comportamiento de los malvivientes y la empresa al parecer, no dispone de medio alguno para poner freno a la conducta de los majaderos. El presidente municipal anunció ayer que todo individuo que sea sorprendido en condiciones semejantes a las de estos sujetos será detenido durante 15 días, sin que le sea aceptada multa de ninguna naturaleza para obtener antes su libertad (*El Sol en Zacatecas*, 24 de septiembre de 1954, p. 1).

Esta diferenciación ya se encontraba expresada en las primeras notas sobre cine, en las que según mencionamos, se escribe sobre buenos y malos públicos. Aunque aquí la categorización de los malos públicos es más específica, puesto que se refiere a casos concretos. Por otro lado, los buenos públicos parecen mantenerse en ese ente abstracto configurado por un todo aglomerado y desconocido. No obstante, las notas de este periodo contribuyen a la observación de los procesos que ocurren en el interior de las comunidades cinematográficas.

## EN RESPUESTA AL ENTORNO: HÁBITOS, PRÁCTICAS, COMPORTAMIENTOS

Las relaciones explícitas e implícitas que suceden en la configuración y la duración (a veces efímera) de las comunidades del cine están dadas por quienes las integran y cómo se vinculan entre sí o con otras variables del fenómeno cinematográfico contextualizado. Las tipologías de espectadores o asistentes responden entonces a diferentes vínculos. En correspondencia con los periódicos locales, uno de los más constantes en estas décadas, es el de los comportamientos durante las proyecciones de las películas.

No sólo los espectadores tuvieron un rol relevante en las prácticas en el interior de los recintos. Otros factores como la inclusión de autoridades supervisoras del orden, el establecimiento de las normas que constituían los reglamentos, las condiciones físicas y simbólicas de los espacios de exhibición en los que se desenvuelve una parte sustancial de la experiencia cinematográfica y las temáticas o contenidos filmicos incidieron en los procedimientos relacionados con el cine.

El último factor puede ser visto en dos trayectorias: primero, en el nexo directo con algún espectador y el establecimiento de tipologías; y segundo, en la posible vinculación entre el contenido o algunas reacciones. La habituación de los espectadores conforme determinados comportamientos entretejidos con las prácticas cotidianas se arraigaron e intensificaron, propició tanto el cumplimiento de los estándares de significación respecto a ser espectador y formar parte de una comunidad cinematográfica, como la integración de subgrupos que se distanciaban del ideal de cinéfilo<sup>12</sup>.

Después de corto tiempo en que había suspendido sus actividades groseras por todos conceptos, los fumadores y amantes de arrojar porquerías de las localidades altas en los cines de la población, ha vuelto a su antiguo oficio y las quejas son cons-

tantes [...] Ayer por la mañana, así lo manifestaron numerosas personas que asisten a las funciones como un esparcimiento sano, ya que no tardan en sentarse cuando reciben escupitajos, y otras porquerías, por lo que insisten a que las autoridades redoblen la vigilancia y se castigue con severidad a quienes se sorprenda en estos divertimentos, que no hablan muy bien que digamos de la cultura que cargan. Más tarde en las oficinas policíacas se dijo, que ya se había dictado la disposición para que los guardianes remitan sin conmiseración a quienes se sorprenda faltando a la moral dentro de las salas de espectáculos (*El Sol en Zacatecas*, 11 de octubre de 1954, p. 1).

Había entonces una consideración conceptual y práctica sobre las actividades permisibles en vinculación con las características del cine, pero también tuvo lugar una reestructuración empírica y simbólica, la cual estuvo dada por comportamientos que se desarrollaron a lo largo del siglo XX. El cambio gradual y paulatino obedeció a las transformaciones vividas por el fenómeno cinematográfico en la localidad, en específico, a las mutaciones de los espectadores, aquellos que en los albores del siglo venían de ser espectadores de otros espectáculos y diversiones públicas, de formar parte de audiencias distintas a las cinematográficas, tales como, los públicos teatrales.

La metamorfosis del espectador sucede de manera simultánea a otros cambios como el de la noción de moral aplicable a los reglamentos. Por ejemplo, mientras que en algunas décadas fue permisible fumar, comer e incluso beber dentro de los recintos de exhibición, en otros tiempos estas prácticas representan algunas de las principales prohibiciones. El cine como hecho global que se vive y se experimenta en el escenario local adquirió particularidades multifactoriales: desde el retraso con el que solían llegar las películas, las películas que llegaban y cómo conformaban una cartelera, la morfología teatral de los recintos que perduró hasta estas décadas, la ubicación de estos espacios de exhibición, la adaptación de las reglamentaciones de otros espectáculos, y la constitución de comunidades cinematográficas —espectadores de cine e individuos que gustaban de la experiencia de asistencia cinematográfica—.

<sup>12</sup>El espectador que asiste de manera recurrente a las funciones, respeta las normas básicas de comportamiento y concentra su atención en la película.

Las diferencias teóricas y prácticas del fenómeno cinematográfico estaban asociadas a diversas variables, una de ellas era la distribución de los filmes. Miguel Jury, empresario propietario de los cines en Zacatecas también poseía los cines de Aguascalientes, por lo cual, una de las quejas constantes tenía que ver con las diferencias entre las carteleras que se exhibían en una y otra ciudad. Tanto los espectadores como la prensa local consideraban que la oferta filmica de Aguascalientes era mejor, sobre todo las programaciones de primera o compuestas por estrenos.

Un clamor general contra la pésima programación en los cines de la localidad ha estado llegando a las oficinas de la edición Zacatecas. Concretamente, los cinéfilos se muestran inconformes por la frecuencia con que se exhiben películas que han pasado de moda, indignas de un programa dominical en una capital de estado. Ponen como ejemplo el programa de hoy, en que se exhibirá como función de gala, **Romeo y Julieta**, la vieja película de Cantinflas. Pese a que se trata de una cinta ya casi vista por todos, los precios se cobran como si realmente se tratara de un estreno extraordinario. El público, se pregunta, con extrañeza, cuál es la labor de los inspectores de espectáculos y la razón por la cual este importante circuito cinematográfico discrimina en esta forma a Zacatecas (*El Sol en Zacatecas*, 31 de octubre de 1954).

En la subdivisión que tenía lugar en el interior de las comunidades cinematográficas, existía una parte preocupada por los comportamientos de sus coespectadores, las condiciones de los espacios de exhibición y la configuración de las programaciones. Aún más, se cuestionaban por las funciones y la ausencia de las autoridades especializadas, quienes al parecer ya no sólo debían encargarse de presidir las exhibiciones en cuanto a la calidad moral o política de las películas programadas en las carteleras, sino a su categorización, misma que partía de una clasificación inicial entre películas-estreno y películas ya exhibidas previamente.

La película **Romeo y Julieta** (Miguel M. Delgado, 1943), protagonizada por Cantinflas y María Elena Marques, se estrenó en Ciudad de México el 3 de septiembre de 1943, mientras que la nota periodística es de 1954. Había entonces

una distancia considerable entre el estreno inicial y la fecha en la que se promocionaba como tal. Cabe señalar que, de manera general, las películas mexicanas y extranjeras llegaban con uno o dos años de diferencia entre el lugar de estreno, la capital del país y Zacatecas.

Las funciones dominicales tenían el protagonismo de la programación semanal, en primer lugar, por el número de asistencias que registraban; en segundo, por los precios de las entradas; y en tercero, por las películas que solían exhibirse: los estrenos. De esta manera, el domingo adquirió relevancia simbólica no sólo en correspondencia con el tipo de programaciones, sino con las implicaciones de asistir a las salas de cine ese día.

Tomando en cuenta las indicaciones de este diario, en relación con las programaciones en los cines de la ciudad, la empresa regentada por el señor Arellano, ha manifestado el deseo de servir mejor a la sociedad, dando funciones de acuerdo con la categoría de nuestra querida ciudad. Agregó el gerente que, si en días pasados se dieron funciones con películas antiguas, en adelante no se volverá a dar el caso de que pasen por la pantalla, películas viejas y tediosas y mucho menos en funciones dominicales. Con ello saldrá ganando la sociedad cinéfila, ya que desde ahora existe el firme propósito de pasar por las pantallas de nuestros cines lo mejor de las últimas películas (*El Sol en Zacatecas*, 8 de noviembre de 1954).

Una de las demandas sustanciales durante este periodo fue la reconfiguración de las carteleras, sobre todo por parte de los espectadores, los públicos y la sociedad cinéfila. A saber, los distintos vocablos que usaba la prensa para denominarlos no sólo provenían de una diferenciación de carácter teórico efectuada por los redactores de espectáculos, sino de una separación práctica que no se limitaba a la duración de la película en la pantalla.

Así, las prácticas de los miembros que constituían la sociedad cinéfila —como la denomina el periódico— no se limitaban a la asistencia a las funciones, sino que la trascienden al llevar sus peticiones como espectadores a los diarios y periódicos locales, así como al formar nuevos grupos devenidos

de públicos de cine que les anteceden. De las variedades que integran a las comunidades cinematográficas, los cinéfilos salían y llevaban su relación con el cine fuera de las pantallas. En la mayoría de las notas que aluden a algún reclamo, sobre todo aquellos que tienen que ver con la oferta filmica, a los espectadores preocupados por la mejora —ya sea de manera general o particular— se les categoriza como cinéfilos.

Esta clasificación no es intrínseca, pues está relacionada con las acciones de cada espectador o grupo de espectadores. Aunadas a las tipologías que hemos mencionado en párrafos precedentes, las notas periodísticas suelen centrarse en al menos dos arquetipos: los cinéfilos y los espectadores de mal comportamiento, como si ambos coexistieran de manera independiente. Sin embargo, hay una serie de interacciones entre ambos que también oscilan entre la posición teórica de la prensa y las prácticas efectivas dentro de los recintos de exhibición.

En esa dirección, las comunidades cinematográficas se integran en torno a un lugar y una película, pero también a subgrupos que les preceden, formados a partir de relaciones que provienen de momentos previos a la experiencia filmica, así como de otros que devienen de la misma, después de asistir a los cines (a ver películas o no). Estos extienden la asistencia cinematográfica hacia otros espacios que siempre se han encontrado vinculados con el fenómeno cinematográfico.

Hasta nuestra mesa de redacción se presentó un grupo de personas, que a nuestro juicio nos merecen el concepto de serias a hablar con nuestro director [...] El grupo de quejosos se estuvo lamentando contra la Empresa que regentea los cines de esta localidad, porque dicen, [...] que están haciendo fraude a todos los espectadores. Están exhibiendo películas que ya han pasado por la pantalla en el 2x1, como películas dominicales, y cuando anuncian una estupenda premiere, resulta que es un churro que no desquita ni los elevadísimos cobros [...] Ahora bien, dentro del cine, los asistentes se comportan en la forma más soez e indigna de un pueblo culto, y ahí se realiza el viejo proverbio, de que las gallinas de arriba, en fin, nuestros cines están convertidos en un estuche de desvergüenza y de inmoralidad [...] los llamados Inspectores de espectáculos, brillan por

su ausencia, y si acaso asisten, ignoramos que componendas tengan con la empresa, pues ya era más que necesario que les exigieran una responsabilidad por la falta de atención para con el público. En cuanto a los espectadores mal educados, creo que la policía es la más adecuada para consignarlos a las autoridades correspondientes (*Voz del Pueblo*, 28 de noviembre de 1954, pp. 1-3).

De acuerdo con la nota anterior, entre los lugares vinculados con el cine estaban las oficinas de redacción de los periódicos. Los nexos entre estas oficinas y el cine tuvieron diferentes manifestaciones: los pases que las empresas enviaban a los redactores de espectáculos con el fin de que asistieran a las funciones y escribieran acerca de las mismas; los redactores que también fungieron como jueces privativos e inspectores de espectáculos<sup>13</sup>; los espectadores que asistían a quejarse sobre los inconvenientes durante las funciones y; las conceptualizaciones inherentes al fenómeno cinematográfico:

- 1) El debate primigenio sobre las cualidades de arte y espectáculo del cinematógrafo. Una de las primeras consideraciones teóricas sobre el cine fue si lo capturado por el cinematógrafo, si lo presentado en pantalla, era un nuevo arte o se insertaba en alguna vertiente del espectáculo.
- 2) Las clasificaciones iniciales de las películas en arte, gran arte, estreno, gran estreno, antes de la separación en géneros cinematográficos.
- 3) Las tipologías intrínsecas sobre los públicos y los espectadores, en correlación con su desenvolvimiento respecto del fenómeno cinematográfico.

Aunada a esta extensión de los espectadores en los mismos o en nuevos grupos hacia otros escenarios, vuelve a presentarse la triada: autoridades municipales, supervisores del espectáculo y espectadores en los dos núcleos esenciales de su

<sup>13</sup>Como ejemplo se encuentra el caso de Salvador Llamas Borja, redactor del periódico *Actualidades de Zacatecas*, quien también fungió como juez privativo (supervisor de las exhibiciones cinematográficas).

constitución (de acuerdo con los redactores): los cinéfilos y los mal comportados. En buena medida, las prácticas locales de cada uno y la manera en la que participaban en el fenómeno cinematográfico, desencadenaron en el establecimiento incidental de tipologías de espectadores en torno a sus pautas de comportamiento.

Entre las constantes que se mantienen en estas notas, donde es visible la distinción y la definición de los espectadores (en lo individual y lo colectivo), se encuentran: el monopolio que mantenía Cines de Aguascalientes S.A. en la propiedad o arrendamiento de los cines en la ciudad y en localidades vecinas, dentro y fuera del estado; la ausencia de una reglamentación específica para las proyecciones cinematográficas (cuya observancia estaba a cargo de las autoridades municipales); la disolución paulatina de la figura del juez privativo o inspector de espectáculos; y el mal comportamiento de algunos espectadores —en correspondencia con variables como su ubicación dentro del recinto—.

Este último aspecto había quedado manifiesto en las notas que colocan a arrojar objetos como una de las actividades más recurrentes de los espectadores mal comportados. Las quejas se dirigían a la poca vigilancia de los policías designados para cuidar el orden de las funciones. Cabe apuntar la consideración general como adictos al arte cinematográfico, cinéfilos o asistentes asiduos a quienes en el área de luneta recibían cáscaras, papeles y escupitajos por parte de los espectadores que ocupaban los lugares de las localidades más altas.

Entre la subdivisión en el interior de los recintos se presentaba una suerte de desencuentro entre los espectadores o grupos de espectadores, de acuerdo con los espacios que ocupaban. Sin duda, esta diferenciación parece devenir de la tradición teatral, en la que los lugares de luneta eran los más adecuados para apreciar el *performance*, a la vez que estar más cerca del escenario podría representar mayor poder adquisitivo. En ese sentido, aparece la nota siguiente:

El relajamiento del elefante del cine. Así se calificó al cochino acto que cometió el jueves pasado el mofletado gerente del cine

Calderón, cuando sin decir nada suspendió la concesión de media paga que se les hace a los estudiantes y maestros todos los lunes, martes y jueves. Por eso los pobres y abnegados estudiantes que no traían más que un baro y cincuenta fierros, se tuvieron que ir a buscar las minas del rey Salomón a las altas localidades (vulgo: Gayola), sólo por complacer el afán desmesurado del joven ese, que nomás porque se pasaban tres churros americanos en technicolor en su mugrosa manta de cristal, se olvidó de que los estudiantes son los que más contribuyen a que su barriga se vea más y más exuberante y llamativa (*Antorcha estudiantil*, 16 de agosto de 1954, p. 2).

El tono en el que la nota está escrita adquiere relevancia si consideramos que el medio en el que fue publicada era un periódico estudiantil; sin embargo, resaltan otras consideraciones que subyacen a la intención primigenia. Por ejemplo, la distancia entre los espectadores de acuerdo con el tipo de entrada y la localidad que adquirirían. La correlación entre gayola (la parte más alta o alejada del escenario) y la masa actúa como si aún dentro de los grupos de espectadores se presentaran subgrupos difusos.

## VARIABLES INTERCONECTADAS

En textos previos a quienes ocupaban la parte más alta del recinto teatral se les denominó como galeriacos, por ende, hay una referencia taxativa a quienes ocupaban la zona de la galería. Antes de 1962, todavía existía una separación por costos de boleto, siendo la galería la más económica. Al suspender los pases 2x1, los estudiantes y maestros —al parecer grupos habituales de la luneta— tuvieron que conformarse con ver las películas de lejos.

En esta década, los estudiantes serán las colectividades más activas respecto a las condiciones del fenómeno cinematográfico en la ciudad de Zacatecas. Tras haber perdido el beneficio en el costo de los boletos, ellos organizaron una serie de movimientos con el objetivo de recuperar este privilegio y mejorar las carteleras de las películas a exhibir. Aunado a ello, extendieron el movimiento hacia otros sectores que también



eran espectadores/asistentes y ya se habían pronunciado sobre el estado de las exhibiciones.

Como grupo previo a la conformación de comunidades cinematográficas, los estudiantes estuvieron vinculados con el cine casi desde su arribo a la localidad. Conforme el fenómeno avanzó esos lazos se hicieron más evidentes. En los medios estudiantiles solía escribirse sobre el cinematógrafo, incluso algunos contenían secciones específicas de cine a cargo de estudiantes especializados en el medio. No es extraño que se configuraran y mantuvieran como espectadores de peso en el despliegue del hecho cinematográfico en la localidad.

Además de plantear la singularidad de los estudiantes en correlación con el hecho cinematográfico local, la nota da cuenta de indicios de carácter tecnológico. De un lienzo en el que se proyectaban las imágenes a una manta de cristal, tanto el tamaño como los materiales con los que estaban construidas las pantallas de proyección cambiaron conforme el propio aparato lo hizo. Los avances tecnológicos fueron parte intrínseca del desenvolvimiento social y cultural que implicó el cine.

Hasta aquí podría pensarse en una asociación inherente entre algunas tipologías de espectadores y condiciones de carácter social; sin embargo, su distinción tipológica no siempre estuvo relacionada con una diferenciación de ese tipo. En esa dirección, la siguiente nota advierte la especificidad de los espectadores, la cual estaba más asociada a las características enunciadas de manera previa que a las diversas realidades sociales o los perfiles sociodemográficos de los espectadores.

Durante la exhibición de películas en los cines de esta capital, y aún en los intermedios de las funciones, muchos jóvenes bien (pues tal parece que la gente humilde es más respetuosa de las disposiciones de la autoridad), se ponen a fumar con la mayor naturalidad, sin importarles que exista la prohibición de hacerlo, además de estar haciendo comentarios en voz alta, llamando la atención de los espectadores. Lo más lamentable del caso es que estos jóvenes son de los que se suponen mejor educados, pues cuando menos su apariencia así lo hace suponer; pero ya que ellos no se portan con el comedimiento divino, está la autoridad, contándose no solamente la policía, sino los señores

Inspectores de Espectáculos, cuyos nombramientos deben justificarse con el orden que sepan imponer en las salas cinematográficas, donde el público, sin ninguna excepción, debe guardar la compostura necesaria (*Provincia*, 10 de diciembre de 1955).

Al parecer en el interior de los recintos de exhibición había una dinámica propia, en la que no sólo influían rasgos de tipo social. La diversidad de comportamientos tenía que ver más con pautas de carácter cultural, mismas que también incidieron en la caracterización de los tipos de espectador, al menos desde la perspectiva de la prensa. Si bien fumar fue una de las faltas más recurrentes, las actitudes señaladas en los partes diarios de detenidos y en las notas periodísticas aluden a acciones recíprocas entre los espectadores y la atmósfera encapsulada de la puesta en escena.

Tanto en los reglamentos de diversiones públicas<sup>14</sup> como en el ideario común había un prototipo de comportamiento por parte de los espectadores. En el plano ideal, éstos asistían al cine a ver cine y a apropiarse del contenido filmico. A partir de la vista privilegiada compartían su experiencia cinematográfica, misma que no se limitaba a la duración de las películas, sino que comenzaba con la información previa sobre las carteleras, los datos técnicos y las tramas. Incluso dicha experiencia se extendía a los comentarios después de la función al asociar los caracteres ficticios a su vida cotidiana<sup>15</sup>.

Los espectadores eran mucho más que entes dispuestos a recibir el discurso filmico, también eran individuos con perfiles socioculturales diversos que vieron a los cines como un espacio en el que podían poner en práctica ciertas interacciones y comportamientos devenidas de la oscuridad y la abstracción del tiempo. Ir al cine entrañó una práctica sustantiva imbricada en la cotidianidad de una ciudad de paso, en la transformación y la multiplicidad de los espectadores

<sup>14</sup>AHMZ, Reglamento de Diversiones Públicas, Zacatecas, 1932.

<sup>15</sup>Desde 1959, en el periódico *El Jacalón* comenzaron a publicarse (de manera periódica) una serie de relaciones entre habitantes de la ciudad (de forma general pertenecientes a círculos políticos) y personajes cinematográficos. La sección se denominaba *Cinematógrafo Fain*.

(de lo individual a lo colectivo), en el establecimiento de tipologías que definen las relaciones entrelazadas con las vertientes del cine.

Las empresas cinematográficas solían extender pases de entrada para ciertos espectadores, entre los que se encontraban los redactores de espectáculos de los medios impresos locales y las autoridades del espectáculo. La modalidad en la entrega de los mismos parece haber cambiado a partir de la llegada de Cines de Aguascalientes S.A., puesto que comenzaron a extenderse a diferentes personas. Lo anterior derivó en la falsificación de pases, tal como el expedido a nombre de Ignacio Cuéllar con fecha del 24 de mayo de 1955 (*El Sol en Zacatecas*, 23 de diciembre de 1957). Este hecho no sólo estuvo vinculado con una práctica asociada a la asistencia cinematográfica, sino que fue un detonante para comportamientos y movilizaciones posteriores. El gerente de los cines Ilusión y Calderón canceló todos los pases, excepto los destinados a la prensa y las autoridades, quienes para obtenerlo tendrían que elaborar una solicitud directa.

Las quejas respecto a los comportamientos de los espectadores y las arbitrariedades de las autoridades y empresarios continuaron durante los últimos años de la década de los 50. Entre las principales denuncias en las oficinas de redacción de los periódicos locales, se encontraban fumar y arrojar colillas de cigarro, así como las distracciones que este tipo de actos ocasionaban en los asistentes que manifestaban la intención de ver la película.

En los diarios solía proyectarse lo sucedido en el interior de los recintos de exhibición como un reflejo de la cultura y la civilidad de la ciudad.

Nos dicen nuestros visitantes quienes agregan que debe ser a través de *El Sol de Zacatecas*, el diario más leído en la ciudad, en donde debe iniciarse intensa campaña contra estos desordenes que dejan mucho que decir de la cultura y buen comportamiento de los habitantes de esta noble ciudad (*El Sol en Zacatecas*, 23 de diciembre de 1957).

Como si los cines fuesen un microcosmos cultural en el que se manifiestan los vínculos y las formas de recepción de los hechos culturales. Sobre todo, si tenemos en cuenta que entre las fechas que nos ocupan en este texto (1952-1963) fue una de las pocas fuentes de solaz disponibles en la ciudad, al menos de manera continua y permanente. “Como el cine representa para los zacatecanos uno de los pocos lugares de que se disfruta en la ciudad para las recreaciones sanas, siempre concurrimos a ellos en busca de esparcimiento y alegría” (*El Sol en Zacatecas*, 23 de diciembre de 1957), no es casual que durante poco más de una década se hayan concentrado este tipo de notas.

A nivel local el hecho cinematográfico estuvo constituido por una serie de factores y variables que incidieron en el establecimiento intrínseco de tipologías, en las que también se insertó la calidad de las películas, puesto que “lo mismo en las matinés que en las funciones dominicales, se vienen presentando películas veces hasta rayadas o cortadas, y es escandaloso ver, como cuando se está exhibiendo la cinta, en un instante lo pasan de una escena a otras tres o cuatro más adelante” (*Voz del Pueblo*, 7 de diciembre de 1954).

Además de las peticiones constantes sobre la mejora de la oferta filmica, para determinados grupos de espectadores también era importante la calidad de las películas exhibidas. Estos dos factores devinieron en huelgas y paros por parte de algunos grupos, en particular de estudiantes. Hacia 1963 estas movilizaciones generaron una resolución en la que intervinieron gobierno del estado, la empresa cinematográfica, la organización estudiantil y otros grupos sindicales. Uno de los puntos centrales fue la mejora de las programaciones y los servicios:

A feliz término llegó el boicot que la Federación Universitaria Zacatecas organizara [...] en contra de Cines de Aguascalientes y Zacatecas S. A, [...] Después de interesantes deliberaciones llevadas a cabo por la secretaria general de Gobierno [...], los dirigentes estudiantiles y representantes de algunos sindicatos locales llegaron a feliz arreglo con el representante de la empresa (*Provincia*, 25 de abril de 1963).

Los cambios estructurales y prácticos del acuerdo significaron la emergencia de nuevos comportamientos. Pese a que algunos hábitos persistieron, se dio pie a la transformación conceptual de las tipologías, es decir, adquirieron un nuevo carácter en torno a las pautas de comportamiento y la relación con el cine, como espacio y contenido. En esa dirección, las particularidades de los espectadores son más bien dinámicas, oscilan entre los cambios del fenómeno cinematográfico y las permanencias de las costumbres.

## **LAS TIPOLOGÍAS Y SUS CARACTERÍSTICAS**

A partir de las consideraciones señaladas, es factible realizar un cuadro en el que se integren las tipologías de espectadores en torno a los comportamientos dentro y fuera de los recintos de exhibición [TABLA 1].

## **COMENTARIOS FINALES**

En los estudios de las audiencias, se han fijado algunas tipologías generales que categorizan y diversifican a los espectadores que las conforman. De estas clasificaciones, se han derivado otras más para casos específicos como los públicos de ópera. Para los públicos de cine ha sido necesario el esta-

blecimiento de tipologías que den cuenta de la especificidad de los subgrupos de espectadores que los constituían.

Desde la perspectiva histórica, este tipo de tipificaciones se tornan más complejas, puesto que los documentos que dan cuenta de las características específicas de los espectadores son indirectos. A través de una serie de notas periodísticas y con base en el propio desarrollo del fenómeno cinematográfico en la ciudad de Zacatecas fue posible identificar las composiciones intrínsecas que subyacen en los vínculos que los espectadores establecieron con el cine.

Las tipologías están direccionadas por la diversificación de los subgrupos de espectadores que adquirieron una identidad paulatina. Es decir, que encontraron en determinados comportamientos e interacciones, en las formas de relacionarse con el espacio cinematográfico su singularidad, aun cuando formaran parte de grupos más amplios.

Las especificidades de grupos más reducidos se desenvuelven de manera paralela a su propia constitución. Mientras ciertas características se fueron arraigando en la distinción de tipos de espectadores, simultáneamente redefinían esas características. Los vínculos que los espectadores entablaron entre sí, con el escenario de proyección, con el discurso fílmico y con las circunstancias locales del cine, intervinieron en la fijación de estas tipologías. 🎬

TABLA 1. Tipologías de los espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas (1952-1963).

Tipologías	Descripción	Pautas de comportamiento	Relación con el cine (espacio y contenido)
Galeriacos	<p>Denominados así debido al sitio que ocupaban en los recintos: la galería. Generalmente descritos de forma displicente. La galería, también nombrada “gayola”, es asociada a un nivel cultural.</p>	<p>Uno de los comportamientos más arraigados de los galeriacos, que en buena medida contribuyó a la denominación, era arrojar todo tipo de objetos de la galería a la luneta.</p>	<p>De manera general se les atribuía un desinterés en la película, así como la creación de desorden continuo por la posición en el interior de los recintos. La denominación desaparece cuando la distribución interna cambia.</p>
Espectadores de luneta	<p>La distinción principal es su ubicación en luneta en el interior de los recintos, en algunas ocasiones se les asociaba a los cinéfilos.</p>	<p>Los espectadores de luneta se distinguen de los de galería no sólo por el lugar que ocupaban sino porque se les asocia con el comportamiento adecuado dentro de los cines; sin embargo, por las listas de detenidos y las faltas cometidas, es posible inferir que éstas también se cometían en luneta.</p>	<p>Las referencias a los espectadores de luneta aluden a una atención inherente a los contenidos filmicos y a un vínculo orgánico con el espacio.</p>
Asiduos	<p>Asistían de manera recurrente a los recintos de exhibición, aunque la asiduidad no siempre estaba relacionada con el interés en el cine como contenido.</p>	<p>Los comportamientos de los espectadores asiduos oscilaban entre las faltas reiteradas, la asistencia en torno a la repetición y, de manera simultánea, un interés en el cine por el cine.</p>	<p>En buena medida, los espectadores asiduos ven en el espacio cinematográfico una oportunidad para llevar a cabo ciertos comportamientos, en correlación con la oscuridad o las significaciones sociales que adquirió el lugar.</p>

Tipologías	Descripción	Pautas de comportamiento	Relación con el cine (espacio y contenido)
Transfigurados	Son los espectadores que asistían a las exhibiciones de películas con una finalidad distinta a la de ver cine. Aunque a veces se constituían como espectadores, e incluso las autoridades supervisoras del buen desenvolvimiento de las proyecciones.	Aunque los espectadores transfigurados no están asociados a pautas de comportamiento inapropiadas, su papel de espectadores era tal que en varias ocasiones dejaron de cumplir con su función.	Los espectadores transfigurados se vinculan de manera directa con los contenidos filmicos, tanto que olvidan su papel previo como autoridades del espectáculo.
Cinéfilos	Los espectadores cinéfilos no sólo se preocupaban por la oferta filmica, las programaciones y los contenidos, sino por el transcurso de las funciones. Aunado a ello, mantenían una actitud crítica que expresaban en los periódicos.	Los cinéfilos solían adherirse a las pautas intrínsecas de comportamiento, puesto que su atención se concentraba sobre todo en el contenido filmico.	Hay una relación estrecha con las implicaciones del cine tanto en contenido como en espacio, las interacciones que suceden en este último, les permiten, o no, entablar un diálogo con las películas.

Fuente: Elaboración de la autora.

## Bibliografía

- ABERCROMBIE N. y Longhurst B. (1998). *Audiences*. London: Sage.
- COLAIZZI, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto filmico. *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, (7), 1-4.
- DURAND, J. (1962). *El cine y su público*. Madrid: Ediciones Rialp.
- GARCÍA, M. (2016). Un espectáculo en transición: la metamorfosis del espectador. En A. González Barroso, A. Román Gutiérrez y N. Gutiérrez Hernández (Coords.), *Miradas al cine desde Zacatecas* (pp. 171-183). Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- LAZARSFELD, P. F. (1947). Audience Research in the Movie Field. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 254, 160-168. <http://www.jstor.org/stable/1026155>
- MORENO Zayas, C. (2022). Los públicos de la ópera: entre el poder y la creatividad. *Revista Fuentes Humanísticas*, 33(63), 121-132. doi: 10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2021v33n63/Moreno
- MORALES Gaitán, K. A. (2019). *El estado de las audiencias del cine mexicano: Cinéfilos del circuito cultural de la Ciudad de México. Tomo 3*. Ciudad de México: Gobierno de la Ciudad de México/Secretaría de Cultura/Procine.
- ROSAS Mantecón, A. (2012). Públicos de cine en México. *Alteridades*, 22(44), 41-58.

## Hemerografía

- Voz del Pueblo*, 1952.
- Voz del Pueblo*, 1954.
- Provincia*, 1953.
- Provincia*, 1955.
- Provincia*, 1963.
- El Sol del Centro [Edición Zacatecas]*, 1954.
- Antorcha estudiantil*, Zacatecas, 1954.
- El Sol en Zacatecas*, 1957.
- El Jacalón*, 1959.
- El Jacalón*, 1960.
- El jacalón*, 1961.

MARÍA GARCÍA CHÁVEZ es Doctora en Historia, su línea de investigación versa sobre la historia del cine y de las audiencias cinematográficas. Ha participado como ponente en diversos seminarios y coloquios nacionales e internacionales sobre cine, públicos de cine y cultura visual. Ha publicado diversos artículos sobre temáticas relacionadas con el cine desde la perspectiva histórica. En la actualidad realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Aguascalientes.





# "Un atrevido experimento": visión general de *Roy del Espacio* (1983)

"A Daring Experiment":  
An Overview of *Roy del Espacio* (1983)

ALEJANDRO VIDAL CHARRIS

alexch1923@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0006-8794-3678>

*Universidad del Norte,  
Colombia.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
abril 11, 2022

FECHA DE APROBACIÓN  
junio 29, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2023

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i26.398](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.398)

RESUMEN / Dentro de la historia del cine mexicano de animación, *Roy del Espacio* (1983) constituye un caso particular, casi anómalo. Hecha en condiciones atípicas, que a la postre la llevaron a ser un fracaso comercial, ha sido condenada al olvido durante 40 años. Este texto tiene la intención de recabar en un solo documento la información disponible sobre esta peculiar cinta, así como de hacer un llamado a su restauración y exhibición.

PALABRAS CLAVE / Animación mexicana, cine mexicano, película perdida, cine de serie B, ciencia ficción.

ABSTRACT / In Mexican animated film history, *Roy del Espacio* (1983) is a particular case, being almost an anomaly. Made in unusual conditions, which ultimately led it to its commercial failure, the film has been doomed to oblivion for 40 years. This article has the purpose to collect in a single document the available information about this peculiar film, as well as making a plea for its restoration and exhibition.

KEYWORDS / Mexican animation, Mexican Cinema, Lost Film, B-Movies, Science-Fiction.

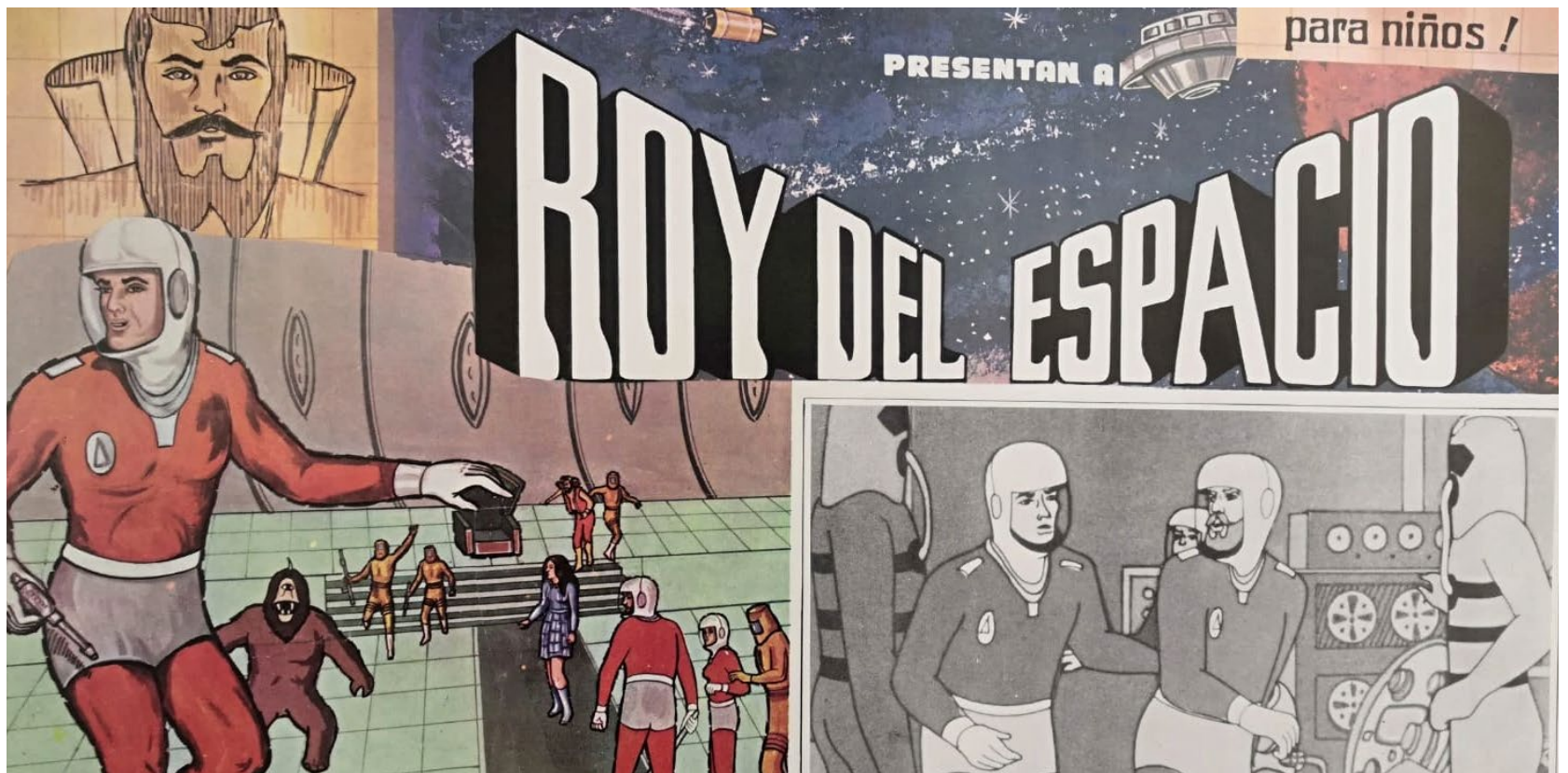


FIGURA 1. *Roy del Espacio* (Héctor López C., 1983)  
[Extracto de lobby card].

## INTRODUCCIÓN

La razón de ser de este artículo surge de una búsqueda en Google sin mayores pretensiones a principios de 2021. El autor, que reside en Colombia, al estar leyendo sobre películas perdidas, encontró una mención muy escueta pero hecha en términos muy dramáticos sobre el film en el que se centra este escrito. Se describía a *Roy del Espacio* (Héctor López C., 1983) como “la peor película animada mexicana”, además de estar “perdida”. El que el tercer largometraje animado de la historia del cine mexicano tuviese tal fama y estuviese presuntamente perdido causó tal intriga en el autor que éste empezó una búsqueda a título personal. La investigación no estuvo exenta de problemas: los pocos libros que reseñaban la película no eran de fácil acceso y se encontraban exclusivamente en México y dar con los involucrados en tan singular empresa no fue tarea fácil. Gracias a la amable ayuda de varias personas residentes en dicho país que se fueron sumando a la iniciativa se pudo conseguir la información faltante que contribuyó a este artículo. Después de casi dos años, este trabajo se ha cristalizado en el presente documento que recopila la información existente sobre *Roy del Espacio* [FIGURA 1].

Este documento se divide en cinco secciones: un marco histórico, que de manera breve describe la etapa del cine mexicano en la que *Roy del Espacio* (RdE, de ahora en adelante) y los primeros largometrajes animados mexicanos se realizaron.

La segunda sección versa sobre la producción y traza un perfil de los miembros de la misma. La tercera, trata sobre la película en sí —con su sinopsis— la recepción y cómo adquirió su condición de “perdida”. La cuarta sección resume la búsqueda que el autor y otros colaboradores emprendieron para rastrear el paradero del film y, finalmente, se cierra con algunas conclusiones. En los anexos se incluye la ficha técnica que incluye al equipo de producción y al elenco de actores de voz.

## MARCO HISTÓRICO: LOS AÑOS DE LA CRISIS Y LA APARICIÓN DE LAS FICHERAS

Antes de pasar a hablar del contexto en que RdE se produjo, es conveniente hablar brevemente de los antecedentes de la animación mexicana. En México se han producido cortometrajes animados desde la década de 1930. Después de varios intentos fallidos de replicar en México la experiencia de Walt Disney, al tratar de crear al Mickey Mouse mexicano (Aurrecochea, 2012), el otorrinolaringólogo Alfonso Vergara funda el estudio AVA en 1935, el cual llega a producir 8 cortometrajes antes de su cierre en 1939. Después de la experiencia de AVA, los animadores mexicanos se debaten entre estar al servicio de la publicidad y de las grandes empresas estadounidenses de animación (Aurrecochea, 2012). En este último aspecto es notable cómo en los años 50 el gobierno de EE.UU. invierte un millón y medio de dólares para producir doce cortos anticomunistas. Lo que conduce a la creación de Dibujos Animados S.A., empresa que hasta su cierre en 1975 fue uno de los estudios de animación más importantes de México y llegó a producir 80 anuncios comerciales animados sólo en la década de 1950. La empresa se constituyó en la “gran escuela de la animación mexicana” brindando estabilidad laboral y formación a toda una generación de animadores (Aurrecochea, 2012, p. 102).

Poco después de la desaparición de Dibujos Animados S.A. empiezan a gestarse los tres primeros filmes de dibujos

animados hechos en México dentro de los períodos presidenciales de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982). Previo al sexenio de Echeverría Álvarez, la producción cinematográfica mostraba “un alto grado de anquilosamiento y desgaste” (Campos García, 2020, p. 155), por lo que las reformas se hacían necesarias. En este sentido, Álvarez Echeverría designó a su hermano, Rodolfo Echeverría, como director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), con el objetivo de realizar cine con sentido social sancionado por el Estado que reflejara la realidad y que fuera provechoso para el pueblo. Se desistió de la fórmula de ofrecer diversión al público a toda costa, que ya no funcionaba desde hacía una década (González y Rosas, 2011). También se dio particular importancia a nuevos realizadores y cineastas, tales como Felipe Cazals y Arturo Ripstein, con la intención de “dar nuevos bríos al desgastado cine mexicano” (González y Rosas, 2011, p. 3). Por esta razón se afirma que el gobierno de Echeverría fue el “auge del cine de autor” (Pelayo, 2020, p. 173).

Durante el sexenio de López Portillo se impulsó la privatización de la producción cinematográfica, aunque en principio se continuó con la labor del BNC y su estímulo del cine de autor hasta 1979. Los productores privados acudieron entonces al llamado de Margarita López Portillo (hermana del presidente), directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), una nueva dirección general creada especialmente para ella (Pelayo, 2020, p. 174). Margarita no tenía experiencia alguna en cine, y debido a esto el período de la señora López Portillo es particularmente recordado como la época en el que el cine mexicano “tocó fondo [...] al confundirse los gustos de los sectores sociales masivos con el consumo de expresiones cinematográficas basadas en el albur” (Pelayo, 2020, pp. 175-176).

El cine de ficheras es la mejor muestra de este cine popular, ampliamente considerado como la peor etapa del cine mexicano. Aunque los filmes de ficheras aparecieron en las postrimerías del sexenio de Echeverría (con la cinta *Bellas*

*de Noche*, Miguel M. Delgado, 1975) en el de López Portillo se continuó con la exitosa fórmula. A pesar de que se consideraba “un mal necesario”, servía para demostrar que el cine mexicano seguía siendo rentable (Pelayo, 2020). Entre los muchos títulos de este tipo de cine durante el mandato de Portillo se pueden destacar: *Muñecas de medianoche* (Rafael Portillo, 1979) *El macho biónico* (Rodolfo de Anda, 1981) o *La pulquería* (Víctor Manuel Castro, 1981), entre otras. Aunque la crítica especializada destrozó al género, éste fue del agrado del público gracias a elementos tales como “grupos musicales reconocidos [...] mujeres bien formadas y sin inhibiciones al desnudo y un lenguaje florido” (Lemus, 2015, p. 162), rasgos que permitieron la supervivencia de este cine por más de una década.

## LA PRODUCCIÓN DE LOS PRIMEROS LARGOMETRAJES ANIMADOS MEXICANOS

Es en este contexto tan particular se gestaron los tres primeros largometrajes de animación en México, incluyendo a RdE. El primero de ellos fue *Los tres Reyes Magos* (1976), dirigido por Fernando Ruiz. Gracias al apoyo directo del BNC, al experimentado animador se le encargó en 1974 la creación de una cinta animada usando un argumento cinematográfico del nacimiento de Jesucristo de Rosario Castellanos y Emilio Carballido, que estaba en propiedad del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), la cual usaba como inspiración las figuras de barro hechas en Metepec (Aurrecoechea, 2004). A pesar de esta premisa mexicanista en la que se concebía a un niño-dios-indio, la película siguió patrones bastante convencionales y resultó ser más “disneyana” que la idea original, únicamente utilizando los elementos folclóricos en el vestuario y en el diseño (Aurrecoechea, 2004). Después de dos años de arduo trabajo y más de cien mil dibujos, la película se estrenó (precedida de una pomposa campaña publicitaria) el 1 de julio de 1976

en nueve salas de Ciudad de México, constituyendo un gran éxito (Aurrecoechea, 2004).

*Los supersabios* (Anuar Badín, 1978) fue producido por Kinemma S.A., un estudio creado en 1970 y dedicado a la maquila (subcontratación) de series animadas para productoras estadounidenses. Un ejemplo es el estudio de animación Hanna-Barbera, para quienes realizaron series tan icónicas como *Scooby Doo* (1969-1971) y *Los Superamigos* (*Superfriends*, 1973-1986). Basada en una popular historieta de Germán Butze, *Los supersabios* es, a diferencia de su predecesora, “la primera película de nuestro cine que no se siente obligada a apelar al nacionalismo”, siendo fiel al humor de la fuente original, además de ser notable en el apartado técnico (Aurrecoechea, 2004). La cinta se estrenó comercialmente en 15 cines de la capital el 16 de noviembre de 1978. Sin embargo, y a pesar de sus varias virtudes, la película no logró el éxito de *Los tres Reyes Magos* y pasó prácticamente desapercibida. Su relativo fracaso se le atribuye a su bajo presupuesto de seis millones de pesos, así como al hecho de que la historieta llevara años sin publicarse y a la escasa promoción que impidió que llegara a más público (Aurrecoechea, 2004).

## EL EQUIPO DE PRODUCCIÓN

Previo a la escritura de este documento, la información en línea disponible sobre productores, director, guionista y elenco de doblaje de RdE era nula. Hasta abril de 2021, fecha en la que esta investigación inició, lo único que se podía encontrar eran los tres nombres impresos en los escasos carteles existentes: Rafael Ángel Gil (acreditado como Rafael Gil L.), Ulises Pérez Aguirre (acreditado como Ulises P. Aguirre) y Héctor López Carmona (acreditado como Héctor López C.). En los carteles también puede apreciarse el logotipo de Aguirre Valdez Productores y Distribuidores de Películas S.A., junto a unos números telefónicos. En concreto, la información del equipo que se incluye en los anexos fue extraída del expediente A-01421, del Centro de Docu-

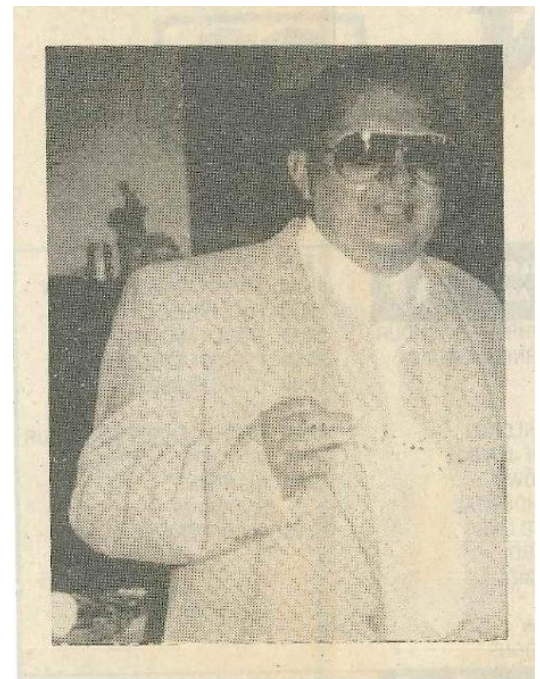


FIGURA 2. Ulises Pérez Aguirre.  
Fuente: *Excelsior* (28 de junio de 1991).

mentación de la Cineteca Nacional de México, compilado por el investigador José Flores Ramírez (2005).

Sobre Rafael Ángel Gil no existe ninguna referencia en línea. Tampoco se sabe si participó en otras cintas antes o después de *RdE*. Su ficha en la base de datos estadounidense Internet Movie Database (IMDb) sólo registra a *RdE* como su única actividad relacionada con el cine. En los créditos escritos en el expediente figura como productor ejecutivo junto con Ulises P. Aguirre. De acuerdo al testimonio de una animadora que trabajó en la producción, Gil sólo era un socio comercial (Vidal y Cifuentes, 2022).

Caso contrario lo constituye el guionista y productor Ulises Pérez Aguirre (¿1940?-1997) [FIGURA 2], quien tenía amplia experiencia previo a la realización de la película. De acuerdo con la base de datos IMDb, contaba con 14 películas en su currículum, de las cuales fue guionista en ocho. De entre sus títulos se destacan *Las fabulosas del reventón* (Fernando Durán, 1982), *Intrépidos punks* (Francisco Guerrero, 1988) y *El violador infernal* (Damián Acosta Esparza, 1988). Si bien tampoco existe un perfil profesional o biográfico que esté disponible para consulta, a juzgar por los títulos producidos, Aguirre se dedicaba a las películas de explotación. En lo que se refiere a datos biográficos, se pudo confirmar con la hija del productor que Aguirre falleció aproximadamente

a los 57 años en 1997. También se comprobó que el productor tuvo la idea original de hacer *RdE*, y que él y López tenían una estrecha relación laboral desde hacía años. Según información brindada por la hija del productor, la realización de la película nació de un deseo de experimentar y de “ver qué pasaba”, sin mayores pretensiones comerciales<sup>1</sup>. No obstante, resulta dudoso que *RdE* se hubiera hecho desinteresadamente. De acuerdo con el mismo Aguirre, varios años después estaría buscando recuperar el dinero perdido con la cinta. En una entrevista al diario *Ovaciones*, con fecha del 10 de mayo de 1987, Aguirre se mostraba molesto con el demorado proceso de censura que la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía estaba realizando con el film *Intrépidos Punks*, cinta que duró más de tres meses enlatada puesto que la institución aún no había aprobado su exhibición (Centro de documentación de la Cineteca Nacional de México, s.f.). El productor se quejaba que “ahora que trato de recuperar lo que he perdido hasta con los filmes de dibujos animados que también producí [sic.], me encuentro con todos estos problemas”. No es difícil adivinar que uno de estos “filmes de dibujos animados” es *RdE*.

<sup>1</sup>Andy —seudónimo—, hija de Ulises Pérez Aguirre (comunicación personal, 18 de octubre de 2021).

Existe otra versión que contradice la idea de RdE como una pieza que no buscaba ser rentable. De acuerdo Schmelz (2006), “los productores pretendían sacar una historieta con este personaje después de la película, pero nunca ocurrió” (p. 232). Hasta el momento no ha sido posible corroborar que la publicación regular de una historieta haya sido uno de los objetivos de la realización de la cinta.

Los datos sobre el director Héctor López Carmona también son escasos, pero sustanciales en tanto permiten hacerse una idea de su perfil profesional. Gracias al historiador Juan Manuel Aurrecochea y a su libro pionero *El Episodio Perdido: historia del cine mexicano de animación* (2004), se sabe que López no tenía experiencia dirigiendo ni trabajando en animación. Era miembro del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (S.T.I.C.) y contaba con una extensa carrera haciendo títulos para noticiarios, aunque sabía muy poco de dibujos animados. En IMDb su único otro crédito es como editor de un medimetraje del que tampoco hay datos, titulado *La garrapata* (Eduardo Carrasco Zanini, 1975). No hay forma de determinar fechas de nacimiento o fallecimiento, pero de acuerdo a Andy, el director habría fallecido hace algún tiempo. Una animadora de RdE estima que pudo haber fallecido hacia 1984 o 1985 de una enfermedad renal (Vidal y Cifuentes, 2022). Sin embargo, no existen datos verificables sobre su vida en general.

## PROCESO DE ANIMACIÓN

Puede afirmarse sin exagerar que prácticamente todo lo relacionado a la animación de la película permaneció inédito durante casi veinte años hasta la publicación del libro de Aurrecochea (2004). En lo que no hay duda es que la producción se llevó a cabo entre 1979 y 1982. Se desconocen las razones exactas por las cuales tomó un tiempo tan prolongado, pero se podría conjeturar que se debió al carácter no profesional de su producción.

El libro de Aurrecochea (2004), hasta la fecha la única fuente que describe buena parte de los pormenores de la

producción de RdE, nos ofrece una visión única de cómo pasó todo a través del testimonio de Ignacio Batalla Rentería, mejor conocido como Nacho Rentería (1921-¿?). Rentería fue un veterano de la animación en México que trabajó en Gamma Productions, estudio que maquiló series como *Las Aventuras de Rocky y Bullwinkle* (*The Adventures of Rocky and Bullwinkle and Friends*, 1959-1964) (Vargas Martínez y Lara Sánchez, 2008). Rentería, al ser el único profesional en el equipo, hizo un comentario muy valioso donde dejó patente la inexperiencia del equipo en general y la intransigencia de López:

Héctor López, que fue un gran profesional en lo suyo, quiso hacer una película de dibujos animados según su propia concepción. Improvisó unos mecanismos de proyección en las mesas de luz para que unas muchachas fueran calcando cuadro por cuadro una vieja película de viajes al espacio. Fueron chamaquitas contratadas a través del periódico, sin ninguna experiencia. ‘Para una cosa tan sencilla no necesito profesionales’, decía López. Fue una labor para morir. Aquello no funcionaba, las muchachas sólo podían calcar la parte del centro de cada cuadro porque en las orillas la proyección era muy borrosa. Yo era el único animador, pero él era inflexible, no admitía sugerencias. Mi profesión se le hacía muy poca cosa, porque creía que debía hacer unos doscientos dibujos diarios cuando yo solo hacía veinte. Cuando le hablé de las hojas de exposición me dijo: ‘Mira, tú eres el dibujante y yo soy el fotógrafo, así que no me hables de exposiciones’. Me destrozaba. Eso sí, era muy honrado y pagaba con puntualidad, pero cuando me salió otro trabajo lo dejé (Citado en Aurrecochea, 2004, p. 91).

A partir de la descripción de Rentería se infiere que RdE fue rotoscopiada. El animador fue más específico en una entrevista para María Celeste Vargas Martínez y Daniel Lara Sánchez (2008) en la que confirmó que la “vieja película de viajes al espacio” provenía del serial de *Flash Gordon* (Frederick Stephani, 1936), e incluso señaló que el papel empleado para dibujar no era el comúnmente usado para animación. También narra que la estancia en el equipo era

llevadera por los trabajos adicionales que le asignaban y que le generaban ingresos extra:

Nosotros siempre hemos trabajado con papel bond, el señor usaba papel de china [...] Lo que me hacía la vida un poco pasajera ahí era que de repente le dejaban trabajos de animación para películas, títulos animados y esos sí ya me los pagaban aparte (párr. 10).

Se infiere que no había especial atención por los detalles ya que el animador tenía problemas “adivinando si lo que Flash Gordon (o Roy del Espacio) traía en la mano era una espada u otro tipo de arma, si la nave en la que llegaba a determinado lugar era la misma en la que había partido” (párr. 10).

Al parecer **Flash Gordon** no fue la única película que se plagió durante la producción. De acuerdo con Vargas (2008), hay dos momentos en la cinta en los que las naves dibujadas se combinan con secuencias de acción real de naves espaciales de alguna producción hollywoodense. El autor afirma que dichas secuencias provienen de la película **Galáctica, astronave de combate** (*Battlestar Galactica*, Richard A. Colla, 1978), pero que esto realmente no se puede afirmar con certeza puesto que en los créditos no hay nada que lo confirme.

En adición a estas particulares circunstancias, Andy reveló ciertos detalles inéditos como que la animación se trató como un asunto familiar. Ella, su hermano y sus primos se encargaron también de dibujar celdas y aplicar color. Según su versión, todos ellos no serían más que unos adolescentes cuando intervinieron en el proyecto. Recuerda que “rellenaron miles de láminas”, y describe su participación como algo “muy curioso”. Recalcó que siempre estuvieron bajo la supervisión de profesionales. Por su parte, otra animadora que participó en la producción declara que la mayoría del equipo estaba conformado por estudiantes de preparatoria provenientes de la bolsa de trabajo de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA), seleccionados y coordinados por Héctor López (Vidal y Cifuentes, 2022).

## SINOPSIS Y DURACIÓN

Existen dos sinopsis muy generales en dos libros: el *Anuario Cinematográfico 84*, editado por Tomás Pérez Turrent, y *El Futuro más Acá: cine mexicano de ciencia ficción*, coordinado por Ítala Schmelz. La sinopsis del libro de Pérez Turrent (1984) menciona los nombres de los tres personajes principales, pero no mucho más que eso:

Alome, emperador de un lejano planeta rojo, amenaza con destruir la Tierra. Roy del espacio, el doctor Faz y la psicóloga Elena son enviados por los líderes de las naciones terrestres en misión de paz, pero se ven envueltos en una serie de aventuras que incluyen romances, peleas contra robots y combates espaciales (p. 19).

El libro de Schmelz (2006) es aún más escueto: “El doctor Faz y la psicóloga Elena viajan a un lejano planeta, donde con ayuda de Roy frustrarán el plan de su malvado emperador, quien desea conquistar la tierra” (p. 232).

En cambio, el libro *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1979-1980*, coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro y publicado en 2008, contiene una sinopsis supremamente detallada de la trama. La siguiente cita, aunque larga, es por el momento la única manera de saber de qué va la cinta sin verla:

Marte emana radiaciones cósmicas hacia la tierra. En las Naciones Unidas se reúnen científicos de Francia, Italia y los Estados Unidos para enfrentar el problema y mandan investigar a Roy, el mejor astronauta del mundo. En el viaje lo acompañan el doctor Faz y la sicóloga Helena. Al llegar al planeta rojo, Roy y sus amigos son atrapados por los robots del rey Alom, un tirano que desea que Faz y Helena trabajen para él. Roy pelea contra los autómatas y, con la ayuda de la princesa, hija de Alom, escapa. Roy se apodera de una nave espacial y derriba a otras dos que se acercan al lugar. De una de ellas sale el príncipe Leo, quien se une a Roy para enfrentar al rey Alom, el cual intenta lavarle el cerebro a Helena para convertirla en su reina. Roy y el príncipe Leo interrumpen la boda real y rescatan a Helena. La princesa confiesa estar enamorada de Roy. Los hombres halcón, súbditos del príncipe Trax, secuestran a Helena y la llevan a su planeta. Roy, el príncipe Leo, la princesa y Faz van a liberarla junto con otro aliado, el príncipe Trix. El

FIGURA 3.  
Póster de tamaño completo  
de *Roy del Espacio* (1983).



grupo es descubierto por el príncipe Trax quien pone a laborar en sus hornos nucleares a Roy, a Trix y a Leo, y a Faz en sus experimentos. El rey Alom llega por su hija. Con la ayuda de Roy, Leo y Trix, Faz provoca una explosión en los hornos y ofrece salvar a la colonia a cambio de su libertad. Para dejarlos libres el rey Alom pide además que Roy venza en combate a un cíclope. Roy lo mata con ayuda de la princesa, a la que a su vez auxilia un robot. Leo regresa a su mundo, De vuelta en Marte, el rey Alom impide la partida de Helena, Roy y Faz con la excusa de que quiere hacerles una fiesta. El robot ofrece a la princesa la pastilla del olvido para que se la dé a Roy y olvide a Helena. Trix, Trax y Faz lo ayudan a recobrar la memoria. Poco después el rey Alom quiere asesinarlo y Faz lo vuelve invisible. Roy aprovecha su condición para atacar al rey Alom y a sus robots. Por celos, la princesa hace que una bestia ataque a Helena, sin embargo Roy la salva. Leo y sus hombres atacan el lugar. El rey Alom escapa. Roy declara su amor a la princesa y parte en una nave con ella, pero el robot altera el curso de su viaje con destino al infinito (Vargas, 2008, pp. 175-176).

No hay consenso con respecto a la duración de la cinta. El *Anuario* registra que RdE duraba 65 min. (Pérez Turrent, 1984); Aurrecochea (2004) afirma que la cinta duraba unos 90 min.; y el expediente de la Cineteca sostiene que eran

63 min. Se asumirá la información del expediente como la única correcta puesto que contiene documentos de la época en que la cinta pasó por la censura.

## ESTRENO Y RECEPCIÓN

RdE fue finalmente estrenada el miércoles 3 de marzo de 1983 en doce salas de cine de Ciudad de México, “una buena cantidad de salas para una película mexicana de la época” (Aurrecochea, 2004, p. 92). De acuerdo con Amador y Ayala Blanco (2006), las salas en las que RdE se exhibió al público fueron las siguientes: Juan Orol I, Maya, Florida, Ariel, Rosas Priego, Rívoli, Continental, Ermita, Hipódromo, Molino del Rey, Corregidora y Cinema Tres. A pesar de contar con semejante difusión, RdE resultó ser un fracaso comercial estrepitoso. Aurrecochea (2004) resalta que diez de esas doce salas sólo mantuvieron la cinta en cartelera unos dos días y ni siquiera accedieron a proyectarla ese mismo fin de semana. Únicamente las salas Continental y Corregidora aceptaron



dejarla en cartelera hasta el miércoles siguiente, momento cuando definitivamente la retiraron de sus salas [FIGURA 3].

Las reacciones a la cinta de las que se disponen no son nada positivas, además de que se publicaron veinte años después de su estreno. En la primera década de los años 2000. Fernando Ruiz fue uno de los pocos espectadores que asistió a las funciones de RdE y comentó lo siguiente: “estábamos cinco gentes en la sala y al rato sólo quedaba yo, y eso obligado porque me dedico a esto” (Aurrecochea, 2004, p. 92). De igual manera se consideró que la película fue “una extravagancia, un atrevido experimento” y, volviendo a citar a Ruiz, “un auténtico desastre” (Aurrecochea, 204, p. 91).

Aparte de los comentarios de Ruiz, el libro *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1979-1980* contiene el comentario más minucioso que existe sobre la cinta. El apartado de RdE, escrito por Juan Carlos Vargas, no escatima adjetivos para describir el film como al considerarlo un “ejemplo de ineptitud artística”. Vargas (2008) afirma que RdE “parece un ejercicio escolar de trazos burdos en el que no están definidos ni los personajes, ni los escenarios” (p. 176). Sobre la animación, sugirió que “Roy y el resto de caricaturas se mueven como marionetas de cartón, de manera torpe y lenta, y además [...] dan la impresión de estar flotando. En el aspecto técnico, la cinta es pues una nulidad” (p. 176). El guion tampoco sale mejor librado puesto que es “poco imaginativo, insulso, incongruente y reiterativo que carece de cualquier asomo de interés” (p. 176). Hasta las secuencias de acción “provocan grandes bostezos” (p. 176). En últimas, los “desastrosos resultados” se debieron a la inexperiencia de Pérez Aguirre en cine infantil y a la escasa habilidad de López en la dirección y la fotografía.

## ESTATUS DE PELÍCULA "PERDIDA"

No está claro en qué momento preciso se empezó a hablar de RdE como una película “perdida”. Aurrecochea (2004) en su libro nunca insinuó que estuviese extraviada, simplemente afirmó que la cinta no se volvió a proyectar más. La

tesis de licenciatura de Gil y Figueroa (2009) hace referencia a la cinta, pero sólo se limita a citar a Aurrecochea (2004). Por otro lado, la tesis de García Rojas (2015) explícitamente afirma que “en la actualidad no se tiene una copia [...] está perdida” (p. 117). El libro de Luis Gabriel Vázquez Hernández (2015), *Cuentos y REcuentos animados: panorama de la animación mexicana 2000-2012*, publicado en 2015, describe escuetamente al director Héctor López como “inexperto” (p. 4) y reconoce el duro golpe que representó el fracaso de la cinta al cine de animación mexicano al afirmar que “tuvieron que pasar 20 años desde el fugaz estreno en salas de cine de **Roy del Espacio** en 1983, para que un estudio mexicano volviera a elaborar y estrenar una película animada en la sala oscura” (p. 79). Otra tesis posterior, la de Gutiérrez (2019), únicamente menciona la cantidad de salas en las que se estrenó la película y lo poco que duró en cartelera.

Los únicos sitios web que recogían la existencia del film eran IMDb y la Lost Media Wiki (LMW), esta última una página de habla inglesa dedicada a catalogar casos de “materiales perdidos” o “lost media” —término nacido en internet sin una definición oficial o académica usado para contenido audiovisual de difícil o nulo acceso, tales como películas, series de televisión, libros, etc—. El artículo de RdE en la LMW fue creado en marzo de 2019. En él se afirma que “la información sobre la película y sus creadores es casi inexistente” (LMW, 2019). Este mismo artículo muestra una captura de pantalla de una publicación de Facebook del 4 de marzo de 2019, hecha por la cuenta de Its Alive Store — una tienda mexicana especializada en animación— en la que se afirma que la película “nunca se exhibió en televisión y no existen copias en video” (Its Alive Store, 2019). Actualmente también se cuenta con otro artículo en la LMW en Español, en la plataforma Fandom, editado por el autor de este escrito (Lost Media Wiki en Español, 2021).

Un hecho que definitivamente contribuye a que RdE siga considerándose un film inaccesible es la ausencia de fotogramas, fragmentos o tráileres en internet que den una idea de su aspecto. Las

FIGURAS 4-7.  
Lobby cards de *Roy del Espacio* (1983).



Fuente: Cortesía de los herederos de Ulises Pérez Aguirre.

únicas escenas que pueden apreciarse son las que aparecen en carteles de menor tamaño (28 cm x 36 cm, aproximadamente) tipo *lobby card*, en las que se incluyen fotogramas en blanco y negro. Estos *lobby cards*, junto a algunos pósteres de tamaño completo (69.8 cm x 93.9 cm), que surgen esporádicamente a la venta en sitios como eBay, siguen siendo la única referencia visual que puede encontrarse de RdE [FIGURAS 4-7]. En junio de 2022, Andy, la hija del productor Pérez Aguirre, tuvo la amabilidad de enviar al autor de este documento una serie de *lobby cards* pertenecientes al archivo de su padre con varias escenas de la película que permiten apreciar más elementos del film.

Es de suponer que el fracaso de RdE fue la principal motivación para que nunca se transfiriera a formatos de video casero, como el Betamax o VHS. Tampoco se sabe si fue transmitida por televisión en algún momento. De acuerdo con la hija de Aguirre, no hubo preocupación por seguirla distribuyendo, por lo que quedó relegada y eclipsada por las otras películas más exitosas del productor que sí tuvieron versiones comerciales en video. Esto nos lleva finalmente a lo que se pudo averiguar gracias a esta investigación: RdE nunca estuvo perdida; los negativos originales siempre estuvieron en custodia en la Cineteca Nacional de México y pertenecen a la familia del productor Pérez Aguirre. En la siguiente sección se explicará cómo fue que se consiguió esta importante información.

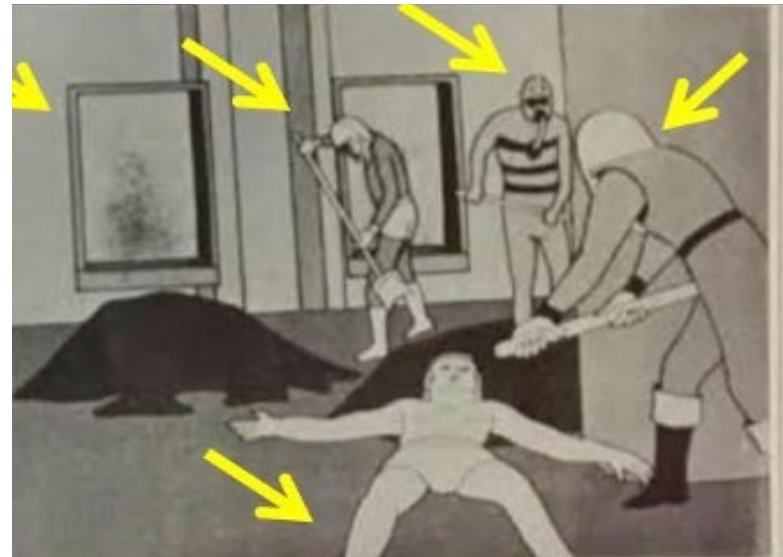
## LA BÚSQUEDA DE ROY DEL ESPACIO: UN RESUMEN

El autor empezó a interesarse por la película después de haber visto el escueto artículo de la LMW en abril de 2021. La prácticamente nula información disponible le hizo empezar a buscar ayuda en diversos sitios, principalmente en la red social Reddit, en donde se hizo una publicación en inglés en el “subreddit r/lostmedia”, exponiendo el caso y solicitando asistencia. Uno de los usuarios que comentó dicha publicación, de nombre “Milespecies”, señaló los tres libros principales (Pérez Turent, 1984; Aurrecochea, 2004;

y Schmelz, 2006) que referenciaban la película, pero por restricciones de Google Books, las páginas que hablaban de RdE no estaban disponibles. A pesar de este bache, se escribió otro post en la página de “r/mexico”, una publicación (Modern\_harpsichord, 2021) que tuvo mucho más acogida que la hecha en “r/lostmedia”. Aquí, el usuario Escilas hizo unos aportes cruciales, ya que pudo reunir las tesis y otros documentos que mencionaban a RdE. A su vez sugirió contactar a Juan Manuel Aurrecochea y recomendar que se hiciera la solicitud del expediente de la cinta a la Cineteca, el cual fue enviado prontamente después de hacer el respectivo trámite.

Posteriormente se logró conseguir el correo personal de Aurrecochea, y éste trató de reconectar con animadores que pudiesen haber participado en RdE, incluyendo a Fernando Ruiz, lamentablemente sin resultados. No obstante, tuvo la amabilidad de enviar los escaneos de su libro, permitiendo aclarar muchas dudas respecto a la producción. Hay que destacar también que durante esta época otro usuario de Reddit, “benritter2”, compartió otro lobby card proveniente de su colección privada.

Al tiempo que estos datos se iban recolectando, se iban haciendo posts sobre los hallazgos en la sección de discusiones de la Lost Media en Español (Lost Media en Español, s.f.). En una de estas publicaciones, el usuario Francisco (Paco) Cifuentes tuvo la idea de hacer una llamada a la Cineteca e indagar si tenían a RdE archivada en sus bóvedas. Posteriormente, el usuario hizo una publicación anunciando que, efectivamente, los negativos originales de la película se encontraban allá (Paco Cifuentes, 2021). Se hizo otra llamada para confirmar que así fuese y los empleados de la Cineteca explicaron que la viuda de Aguirre, la señora María Clara Mata, es la dueña del material y la única que actualmente puede dar autorización para prestar o difundir la cinta. Los empleados facilitaron la información de contacto de la hija de María, “Andy” —quien ha sido ampliamente citada en este documento y a quien se le hizo una extensa entrevista telefónica en octubre de 2021—. Ella confirmó que los



FIGURAS 8 y 9. Escena de las minas nucleares. Comparación entre un fotograma de *Flaming Torture*, sexta película del serial de **Flash Gordon** (1936) [arriba], y un fotograma de **Roy del Espacio** (1983) [abajo].

Fuente: Cortesía de Agustín K.

negativos siguen en posesión de su familia. Por esta razón, ya no debería considerarse a RdE como una cinta perdida; puesto que nunca lo estuvo. Se insiste entonces en usar el término “inaccesible”, debido a que permanece en formato de cinta de 35 mm y no se encuentra digitalizada.

En abril de 2022, el usuario de la LMW en Español, “Agustín K.”, logró determinar cuáles fueron las películas de **Flash Gordon** que sirvieron de base para la rotoscopia. Hasta donde se pudo saber, se trata de los seis primeros episodios del serial: *The Planet of Peril*, *The Tunnel of Terror*, *Captured by Shark Men*, *Battling the Sea Beast*, *The Destroying Ray* y *Flaming Torture*. Estos episodios fueron relanzados en un solo largometraje bajo el título **Rocket Ship** (Sherman S. Krellberg, 1949), el cual pudo haber sido empleado como base para la rotoscopia. Usando como referencia los *lobby cards* existentes que

contienen unas pocas escenas sin mayor contexto, el usuario pudo rastrear los cuadros usados por RdE [FIGURAS 8 y 9].

En julio de 2022, el autor pudo ponerse en contacto con Carolina Frías, la hija de una de las pocas personas conocidas que participó en la producción de la película como animadora, y con quien se tuvo una conversación. Su madre, María de la Luz García, a través de una entrevista por videollamada que dio al autor y a Francisco Cifuentes, pudo revelar detalles que hasta ahora permanecían desconocidos, como las condiciones laborales en el estudio dirigido por Héctor López, la contratación del personal, la relación con Pérez Aguirre, los procesos de animación, entre muchos otros aspectos que brindan una visión muy personal de las circunstancias que contribuyeron a la creación de RdE. Dicha entrevista se encuentra disponible en YouTube bajo el título *Entrevista exclusiva a animadora de Roy del Espacio*.

## CONCLUSIONES

Si bien la motivación primaria de este artículo fue simple curiosidad, por ser RdE uno de los primeros largometrajes animados mexicanos que cuenta con el cuestionable honor de ser el “peor” de los que se han hecho, este documento también quiere dar a conocer su caso entre un público más amplio. De igual forma, y esto dicho como autor colombiano interesado por la animación mexicana, se pretende hacer un pequeño aporte para tratar de llenar un vacío en la literatura académica sobre animación mexicana e hispanoamericana, la cual sigue siendo exigua en muchos casos. Este objetivo se ha tratado de conseguir superando obstáculos tan complicados como la distancia geográfica o la escasez de bibliografía, ante lo cual el autor se vio abocado a recurrir a fuentes primarias, no siempre con éxito.

También se quiere insistir en que, al margen de todos los comentarios sobre la mala calidad de RdE, su inaccesibilidad

sigue siendo un vacío en la historia del cine mexicano de animación, por lo que desde esta tribuna se exhorta a su pronta difusión con fines académicos o comerciales. La sola historia de su producción, así como ostentar el puesto de ser el tercer largometraje animado mexicano, la hacen merecedora de que se vuelva a visionar en condiciones adecuadas. Es indiscutible que la producción de la cinta estuvo plagada de falta de profesionalismo y el resultado final no fue nada óptimo. Sin embargo, esos elementos, junto con el aura de misterio que la ha rodeado por años, han contribuido a su potencial atractivo.

Con todo lo anterior, es necesario que el público mexicano, hispanoamericano e internacional en general, y no sólo estudiosos de la animación o del cine, conozcan este singular episodio de la historia del séptimo arte mexicano y pueda juzgar si el “atrevido experimento” que vio Fernando Ruiz en su día, deba seguirse considerando como tal o merezca una nueva vida entre audiencias más receptivas. 🍿

# Ficha técnica

## **ROY DEL ESPACIO**

### *Dirección*

Héctor López C.

### *Producción Ejecutiva*

Rafael Ángel Gil L.,  
Ulises P. Aguirre.

### *Música*

Ernesto Cortázar

### *Fotografía*

Héctor López C.

### *Edición*

Max Sánchez

### *Corte negativo*

Lilia Lupercio

### *Director de doblaje*

Carlos Rotzinger

### *Elenco*

Salvador Nájar (Roy)  
Rubén Moya (Rey Alom)  
Patricia Martínez (Princesa)  
Rommy Mendoza (Helena)  
Esteban Siller (Doctor Faz)  
Álvaro Tarcicio (Príncipe Leo)  
Juan Domingo (Trix)  
José Chorena (Trax)  
Guillermo Coria (Soldado)  
Braulio Zertuche (Científico)  
Arturo Fernández (Científico)

### *Idea original*

U. Pérez Aguirre

### *Animadores*

Laura López G.,  
Luis Galván D.,  
Andrea Pérez M.,  
Alejandro Mata.

### *Delineado*

Ulises P. Aguirre Jr.,  
Mario Velázquez G.,  
Rocío López G.,  
Óscar D. Galván S.

### *Fondos*

Ulises P. Aguirre Jr.,  
Mario Velázquez G.,  
Rocío López G.,  
Óscar D. Galván S.

### *Grabación*

Ricardo Saldívar

### *Efectos incidentales*

Gonzalo Gavira

### *Editor pistas*

Jorge Peña

México (1983),  
63 min.

Fuentes: Cineteca Nacional / IMDb

# Bibliografía

- [AGUSTÍN K.]. (28 de abril de 2022). **Rocket Ship: La película que inspiró Roy del Espacio** (encontrada) [Publicación en foro de internet]. Lost Media en Español. <https://lostmedia.fandom.com/es/f/p/44000000000029599/r/440000000000920019#50955850>
- AMADOR, M., L. y Ayala Blanco, J. (2006). *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AURRECOECHEA, J. M. (2004). *El Episodio Perdido: historia del cine mexicano de animación*. México: Cineteca Nacional.
- AURRECOECHEA, J. M. (2012). Arqueología del cine mexicano de dibujos animados. Los éxitos de un fracaso. *Journal of Film Preservation*, (86), 99-104. <https://www.calameo.com/fiaf/read/000918540c6bfcdacde41>
- CAMPOS García, Y. (2020). El cine de papá ha muerto, es nuestro turno. El impacto de la cultura cinematográfica de los años sesenta en el relevo generacional del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez. En A. Fernández y A. Román (Coords.), *A la sombra de los caudillos: El presidencialismo en el cine mexicano* (pp. 143-167). México: Cineteca Nacional.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA CINETECA NACIONAL DE MÉXICO. (s. f.). E-04569 Expediente Ulises Pérez Aguirre.
- FLORES Ramírez, J. (Comp.). (2005). A-01421 Expediente **Roy del Espacio**. Centro de documentación de la Cineteca Nacional de México.
- GARCÍA Rojas, Y. (2015). *Revisión histórica y recopilación de cortometrajes de animación producidos en México (1917-2014)* [Tesis de licenciatura]. Universidad Panamericana. <http://biblio.upmx.mx/tesis/150370.pdf>
- GIL, A. y Figueroa, G. (2009). *El Zorro Curioso: cortometraje de animación para niños*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2009/septiembre/0648139/0648139.pdf>
- GONZÁLEZ, J. A. y Rosas, F. J. (2011). El cine mexicano en el gobierno de Luis Echeverría 1970-1976. *Historik; Revista virtual de investigación virtual en historia, arte y humanidades*, 2(4), 1-5. [http://historik.com.co/descargas/elcine\\_mexicano.pdf](http://historik.com.co/descargas/elcine_mexicano.pdf)
- GUTIÉRREZ, D. (2019). *De «Hakuna Matata» a «Libre Soy»: Discurso ideológico de paz y violencia en el cine de animación estadounidense comercial* [Tesis, Universidad Autónoma del Estado de México] <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/100081/Tesis.Dulce%20G.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Its Alive Store. (4 de marzo de 2019). *El 3 de marzo de 1983 se estrenó en varios cines de la Ciudad de México la cinta animada mexicana* [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/441400039370075/posts/1154948658015206/>

- LEMUS, V. (2015). Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970. *América. Cahiers du CRICCAL*, (46), 161-168. <https://journals.openedition.org/america/1310>
- LOST MEDIA EN ESPAÑOL. (s. f.). *Results for “Roy del Espacio”*. <https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Especial:Buscar?scope=internal&query=roy+del+espacio&contentType=posts>
- LOST MEDIA EN ESPAÑOL. (14 de marzo de 2022). *Roy del espacio* (película mexicana animada perdida; 1983).
- LOST MEDIA WIKI (LMW). (30 de marzo de 2019). *Roy del Espacio* (lost Mexican animated film; 1983). [https://web.archive.org/web/20190330015233/https://lostmediawiki.com/Roy\\_del\\_Espacio\\_\(lost\\_Mexican\\_animated\\_film;\\_1983](https://web.archive.org/web/20190330015233/https://lostmediawiki.com/Roy_del_Espacio_(lost_Mexican_animated_film;_1983)  
[https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Roy\\_del\\_espacio\\_\(pel%C3%ADcula\\_mexicana\\_animada\\_perdida;\\_1983\)](https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Roy_del_espacio_(pel%C3%ADcula_mexicana_animada_perdida;_1983))
- [Modern\_harpsichord]. (12 de abril de 2021). *Roy del Espacio (1983) - Lost Mexican animated film*. [Publicación en foro de internet]. Reddit. [https://www.reddit.com/r/lostmedia/comments/mphmhd/roy\\_del\\_espacio\\_1983\\_lost\\_mexican\\_animated\\_film/](https://www.reddit.com/r/lostmedia/comments/mphmhd/roy_del_espacio_1983_lost_mexican_animated_film/)
- [Modern\_harpsichord]. (3 de julio de 2021). *Roy del Espacio (1983) - película animada mexicana perdida*. [Publicación en foro de internet]. Reddit. [https://www.reddit.com/r/mexico/comments/ocndb7/roy\\_del\\_espacio\\_1983\\_pel%C3%ADcula\\_animada\\_mexicana/](https://www.reddit.com/r/mexico/comments/ocndb7/roy_del_espacio_1983_pel%C3%ADcula_animada_mexicana/)
- [Paco Cifuentes]. (12 de octubre de 2021). *Roy del espacio avances en la investigación*. [Publicación en foro de internet]. Lost Media en Español. <https://lostmedia.fandom.com/es/f/p/4400000000000285943/r/4400000000000870709>
- PELAYO, A. (2020). El cine mexicano en la época de la presidencia de José López Portillo. En A. Fernández y A. Román (Coords.), *A la sombra de los caudillos: El presidencialismo en el cine mexicano* (pp. 169-194). Cineteca Nacional.
- PÉREZ Turrent, T. (Coord.). (1984). *Anuario Cinematográfico 84*. Filmoteca UNAM.
- SCHMELZ, I. (Coord.). (2006). *El Futuro más Acá: Cine mexicano de Ciencia Ficción*. CONACULTA.
- VARGAS, J. C. (2008). *Roy del Espacio*. En E. de la Vega (Coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1979-1980* (pp. 175-176). México: Universidad de Guadalajara.
- VARGAS Martínez, M. y Lara Sánchez, D. (27 de abril de 2008). Iniciadores de la animación en México: Nacho Rentería. *Animación Mexicana*. <https://web.archive.org/web/20091031003037/http://animacionenmexico.blogspot.com/2008/04/iniciadores-de-la-animacin-en-mxico.html>



- VÁZQUEZ Hernández, L. G. (2015). *Cuentos y REcuentos animados: Panorama de la animación mexicana: 2000-2012*. Puebla: Luis Gabriel Vázquez Hernández. <https://baixardoc.com/documents/cuentos-y-recuentos-animados-5dbb446a935a3>
- VIDAL, A. y Cifuentes, P. [Inspector dinotrón] (10 de julio de 2022). *Entrevista exclusiva a animadora de **Roy del Espacio*** [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ew69gjP0FF0>

## Filmografía

- BADÍN, A. (Director). (1978). *Los supersabios*. México: Video Universal.
- LÓPEZ, H. (Director) & Aguirre, U. y Gil, R. (Productores). (1983). *Roy del Espacio*. México: Aguirre Valdez Productores y Distribuidores.
- STEPHANI, F. (Director) & McRae H. (Productor). (1936). *Flash Gordon*. EE.UU.: Universal Pictures.

ALEJANDRO VIDAL CHARRIS es profesional en Relaciones Internacionales graduado de la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia).