

*Revista
de Cine
Iberoamericano*

Nº 29

julio-diciembre 2024

ISSN 2007 4999



EL OJO

QUE PIENSA



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 15, Número 29, Julio-Diciembre 2024, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas,
Col. La Normal, C.P. 44260.
Guadalajara, Jalisco, México.
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.
www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx
revistaelojoquepiensa@gmail.com

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:
04-2010-012013403000-203,
ISSN: 2007 – 4999
Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

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

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

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

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

DIRECTORAS

Yolanda Minerva Campos
Annemarie Meier

ASISTENTES EDITORIALES

Erick Gallo
Alejandra Sañudo

COMITÉ EDITORIAL

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

CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO EDITORIAL Y MAQUETACIÓN

Hammurabi Hernández
Carlos Armenta
Marco A. Islas Arévalo

Fotografía de portada: **Veneno para las hadas** (Carlos Enrique Taboada, 1984).

Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL 4

PANORÁMICAS

El diseño sonoro en *Veneno para las hadas* (Carlos Enrique Taboada, 1984): brecha comunicativa entre lo filmofónico y lo ecránico
Virginia Medina-Ávila 9

PLANO SECUENCIA

Donde los vientos se cruzan: lo ético como problema formal en el cine documental fronterizo de Tijuana
Juan Alberto Apodaca 31

MULTIMEDIA

La crisis de la narración vital en *The Last of Us*
Gaston Bernstein 43

ÓPERA PRIMA

Los mecanismos de una historia: *Naufragio* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo
Cristian Adrián Ortiz Vidrio 57

Secciones de divulgación

ENFOQUES

Reseña de *La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente*, de Nadia Lie
Álvaro A. Fernández 67

Editorial

Nos complace presentar el número 29 de *El ojo que piensa* y estamos seguros de que la diversidad de temas y enfoques de nuevo atraparán la atención de los lectores de nuestra revista.

En la sección académica *Panorámicas* descubrirá un nuevo enfoque sobre una de las películas de horror más conocidas y comentadas del cine mexicano, ya que la autora Virginia Medina, del artículo “El diseño sonoro en ***Veneno para las hadas*** (Carlos Enrique Taboada, 1986): brecha comunicativa entre lo filmofónico y lo ecránico”, centra su análisis en la banda sonora (voces, efectos sonoros, música y silencios), además de otros aspectos de la película. Asimismo, enfatiza la problemática que comparten varias películas mexicanas filmadas en las últimas décadas del siglo pasado, cuando las producciones supeditaron el sonido y los diálogos de los personajes al doblaje, práctica que trajo como consecuencia —citando a la autora— una brecha comunicativa entre los espectadores y la pantalla.

Hay que subrayar la actualidad del artículo de la sección académica *Plano secuencia* “***Donde los vientos se cruzan***: lo ético como problema formal en el cine documental fronterizo de Tijuana” de Juan Alberto Apodaca. La situación y los problemas de la frontera entre México y Estados Unidos de Norteamérica han dado lugar a un gran número de películas de ficción y no ficción. El texto describe y define la perspectiva desde la que muchos realizadores de documentales han descrito y exhibido la situación de la frontera. Como propuesta ética, el autor resalta el modo de producción y el montaje del documental ***Donde los vientos se cruzan*** de Ana Andrade y Jesús Guerra (2022) al analizar su discurso construido a través de la voz y la visibilización de los personajes-sujetos y su perspectiva.

En la sección *Multimedia*, Gastón Bernstein en su artículo “La crisis de la narración vital en *The Last of Us*” nos invita a pensar en nuestra contemporaneidad postpandemia. A partir del análisis de ciertos ejes temáticos, identificables en algunos capítulos seleccionados por el autor, enfoca la dicotomía vida-supervivencia como metáforas extrapolables del terreno distópico, narraciones ficcionales que arrojan luz a problemas contemporáneos.

Además, en *Ópera prima*, el texto de Cristian Adrián Ortiz Vidrio “Los mecanismos de una historia: **Naufragio** (1978) de Jaime Humberto Hermosillo” propone un nuevo acercamiento a un filme ampliamente conocido y comentado. Desde la metodología del análisis literario, el autor detecta y señala en **Naufragio** la manera de Hermosillo de construir los personajes, mostrar los conflictos y estructurar el desarrollo comparando la película con ejemplos y modelos dramáticos de la literatura occidental.

Por último y no menos importante, en la sección de divulgación *Enfoques*, Álvaro Fernández Reyes presenta la reseña del libro *La road movie y la counter-road movie en América Latina, una modernidad ambivalente* de Nadia Lie. Fernández, conocedor del género, destaca la estructura del libro, organizado en una primera división: espacio y movilidad, dos pilares que estructuran el género cinematográfico. Asimismo, profundiza en las particularidades del *road movie*, y la variante que aporta la autora, el *counter-road movie*, quien de esta manera pone el acento en las limitaciones del movimiento, elemento esencial del género, resaltando que el libro de Nadia Lie con la nueva variante no solo actualiza el género, sino que lo amplifica.

No queda más que invitar a nuestros lectores a adentrarse en la lectura del nuevo número, variado y con temáticas de mucha actualidad en temas y enfoques. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

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

El diseño sonoro en *Veneno para las hadas* (Carlos Enrique Taboada, 1984): brecha comunicativa entre lo filmofónico y lo ecránico

The Sound Design in Poison for the Fairies (Carlos Enrique Taboada, 1984): Communicative Gap between the Filmophanic and the Écranique

VIRGINIA MEDINA-ÁVILA

<http://orcid.org/0000-0002-6465-4543>

Universidad Nacional Autónoma de México, México

FECHA DE RECEPCIÓN
febrero 12, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
agosto 27, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre, 2024

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.444>

RESUMEN / A lo largo de su evolución, el sonido en el cine mexicano ha ocupado diversos lugares, aunque sin lograr posicionarse como elemento fundamental de las narrativas audiovisuales. Por lo que el presente artículo tiene como objetivo analizar, a través de la película *Veneno para las hadas* (Carlos Enrique Taboada, 1984), las repercusiones estéticas y visuales que surgen cuando no se logra crear una conexión comunicativa entre imagen y sonido en pantalla. Para lograrlo se vale de bases hermenéuticas y de herramientas tanto audionarratológicas como cinematográficas para responder a la pregunta ¿cuáles son los elementos audiovisuales que crean una brecha comunicativa entre la película y su proyección al público, y cómo se pueden identificar para subsanarlos?

PALABRAS CLAVE / Cine, sonido, diseño sonoro, audionarratología, hermenéutica, momentos de ruptura.

ABSTRACT / Throughout its evolution, sound in Mexican cinema has occupied various places, without managing to position itself as a fundamental element of audiovisual narratives. That is why this article aims to analyze, through the film *Poison for the Fairies* (Carlos Enrique Taboada, 1984), the aesthetic and visual repercussions that arise when it is not possible to create a communicative connection between image and sound on screen. To achieve this, it uses hermeneutical bases and both audionarratological and cinematographic tools to answer the question: what are the audiovisual elements that create a communicative gap between the film and its projection to the public, and how can they be identified to correct them?

KEYWORDS / Cinema, sound, sound design, audionarratology, hermeneutics, moments of rupture



Este artículo fue realizado en el marco del proyecto PAPIIT-IG400123, "Ontología, estética y teoría cinematográfica", financiado por la DGAPA de la UNAM.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta propuesta es analizar cuáles son los impactos estéticos de las películas dobladas en su mismo idioma (supuestamente con el propósito de corregir las deficiencias del sonido de la voz en la filmación), en relación con los elementos en pantalla que las componen; es decir, la brecha comunicativa que surge entre los aspectos ecránicos y los filmofónicos partiendo de la pregunta ¿cuáles son los elementos audiovisuales que crean una brecha comunicativa entre la película y su proyección al público y cómo se pueden identificar para subsanarlos?

De esta manera, se empleará como ejemplo la película *Veneno para las hadas* (1984) de Carlos Enrique Taboada, por medio de la cual se identificarán los elementos audionarratológicos empleados en la inserción de voces dobladas para los personajes de la película, y los efectos que pueden generar a nivel estético. Tales aspectos se analizarán desde la perspectiva hermenéutica, en la cual es indispensable conocer el contexto de filmación, de producción y de creación del texto audiovisual.

“Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar es una acción psicológica” (Barthes, 1986, p. 243), así comenzaba Roland Barthes su ensayo “El acto de escuchar”, en donde desarrolló todo un esquema ambiental de la forma en la cual convivimos con el contexto por medio del sonido. Lo sonoro nos envuelve, nos sumerge en un ambiente

antes incluso de entrar físicamente en él, nos informa, comunica y advierte del medio que nos rodea, al mismo tiempo que nos mantiene ligados a ese mundo exterior del que somos parte. Oímos incluso cuando no deseamos hacerlo.

Sin embargo, como ya lo señala el propio Barthes, la escucha es algo distinto. Consiste en el procesamiento e interpretación de lo oído, su abstracción y la comunicación que establecemos con ello o a través de ello, y que dota de tridimensionalidad y sentido a la planicie en la cual nos deslizamos. De manera general, los sonidos, ya sea a través de su percepción básica o su escucha profunda, nos acompañan desde antes de la concepción y continúan con nosotros a lo largo de la vida. Escuchar, tanto como emitir un sonido, es un fenómeno corporal en el que intervienen funciones físicas, músculos, aparatos fónicos, etcétera. Con esto, el cuerpo emite un determinado mensaje, regulado por la emoción y expresado a través de los medios que cada aparato fónico posee. De igual manera, el intérprete recibe ese mensaje percibiendo los detalles que se inmiscuyen en él.

No resulta extraño, entonces, que la aparición de ***El cantante de Jazz*** (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) representara la mayor revolución dentro de la industria filmica hasta ese momento. La incorporación de voces donde antes hubo intertítulos facilitó el acercamiento del público a ese universo plano, lleno de sombras y luces que era el cine en sus inicios.

La película sonora nos enseñará a escuchar con más atención. Nos enseñará a leer la partitura de la orquesta de la vida de muchas voces. Aprenderemos a distinguir las voces de los fenómenos individuales y a entenderlas como las revelaciones de formas particulares de vida. Su lema debe ser: 'el arte es la salvación del caos'. Pues bien, en los próximos días la película sonora nos salvará del caos del ruido porque la interpretará como expresión: como sentido y significado (Balázs, 2011, p. 185).

La voz en el cine añadió un aparato sígnico nuevo a la ya desarrollada maquinaria semiótica engarzada en las pantallas por medio de la imagen, las luces y las gestualidades. Pese a ello, hasta la actualidad, el sonido parece haber quedado

supeditado a los intereses visuales, no como un integrante de la composición; sino como mero complemento de la imagen. Pero no solo la voz constituye el diseño sonoro, también existen los sonidos, la música y, desde luego, los silencios. Es gracias a cada uno de esos componentes que se crea la percepción de realidad en el universo filmico.

Sin embargo, como lo ha mencionado Larson (2015), aún si se cuenta con consciencia sobre el sonido, se piensa más en la imagen visual a la que se sonorizará. Mas, cuando el sonido se transforma en parte fundamental de la narrativa, dejando de lado el papel secundario que se le otorga y se manifiesta incluso como un protagonista dentro de la propia trama, aparece un nivel de acercamiento sonoro explícito con el que el espectador debe lidiar. Las voces en *off* diégeticas o extradiegéticas como guías de las tramas evidencian con su presencia la trascendencia de los sonoro; no como complemento, sino como elemento igualitario dentro de la composición filmica. En cambio, esas otras voces, las ligadas directamente a las presencias en pantalla, tienen como función primordial mostrarnos ese trozo de personalidad ligada a un personaje específico, haciéndose acompañar por cada uno de los sonidos que crean las atmósferas.

La entonación o el acento nos manifiestan un trozo más de la trama que se teje en la diégesis; los sonidos, en cambio, generan profundidad y tridimensionalidad, pues no todo lo que escuchamos se presenta ecránicamente, pero sí forma parte del universo en el que se mueven los personajes. ¿Qué ocurre, entonces, cuando las voces, de alguna manera, no corresponden en su totalidad con las expresiones que vemos en pantalla? ¿Qué pasa cuando los sonidos que percibimos no conciernen a la diégesis de la película? Ese fue el reto que se presentó en el cine mexicano durante una época en la que los directores, debido a las circunstancias, optaron por supeditar el sonido y sonorizar a sus personajes por medio del doblaje; una herencia que permeo décadas posteriores, priorizando la imagen por encima de las construcciones sonoras.

LOS ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS DE LA VOZ EN LA CINEMATOGRAFÍA

Ya en 1951, Étienne Souriau hablaba de los componentes del universo filmico como aquellos elementos que lograban sacar al espectador de la realidad afilmica para trasladarlo a la diégesis, donde los personajes, situaciones y ambientes se transformaban en un nuevo espacio. Cada uno de esos componentes administrados en pantalla cumplían con la función única y, paradójicamente, integral para crear el universo inmersivo al que el espectador dota de credibilidad; con ello se creaba una reacción filmofánica, la película en relación con su proyección (elementos sonoros y visuales al reproducirla). Por otra parte, los elementos ecránicos resultaban fundamentales en la composición para darle vida al espacio diegético, pues son todos aquellos que enmarca la pantalla, la diégesis visual. Sin embargo, al momento de explicar el sonido y su relación con el resto de los componentes, Souriau decidió hacer una división. Una cosa eran los sonidos brutos (el viento, las pisadas, el cuchillo perforando la piel), otra muy distinta la música (ya fuese diegética o extradiegética) y, finalmente, la voz.

La voz como un dispositivo, como una forma de comunicativa que adquiere sentido específico por su sola existencia y que se encarga de ayudar al espectador a focalizar, intuir y percibir los elementos específicos en los que se requiere su atención, liberándolo del caos del cúmulo de elementos ecránicos en pantalla, orientándolo mediante el discurso. Pues, ya sea que se nos presente un plano fijo o uno en movimiento, existen tal cantidad de elementos visuales y sonoros que sería poco probable aprehenderlos todos y al mismo tiempo seguir el hilo de las historias que se nos presentan. “La rigidez del plano, su carácter cortante, acentúan su exposición a los ruidos y sonidos ambientales. La movilidad indeterminada de los sonidos atraviesa en todos los sentidos el plano que permanece fijo” (Comolli, 2010, p. 4). Justo en ese entramado caótico es que las voces resaltan y nos sumergen:

El dominio del sonido probablemente es aquel en que mejor se capta la distancia entre lo que es utilizado y lo que debería serlo. Fácil sería jugar sobre las numerosas categorías sonoras (voces, palabras, cantos, música instrumental, ruidos indefinibles, etc.); empero, en la mayoría de los filmes, los sonidos intervienen como signos (Sorlin, 1985, p. 53).

En medio de ese diseño sonoro, la voz juega con las emociones, pensamientos y recuerdos, otorgándole otro significado y congruencia al discurso audiovisual que percibimos. Al mismo tiempo, crea reacciones y experiencias en quienes la intuyen. “El caos de las impresiones circundantes se organiza en un cosmos real de experiencia mediante nuestra selección de lo que es significativo y de importancia” (Münsterberg, 1916, p. 73). “Crear significado es nuestra forma de defendernos del caos. Si una fuerza elemental se vuelve tan poderosa que no podemos resistirla ni cambiarla, entonces nos apresuramos a descubrir un significado en ella para no ser engullidos por ella” (Balázs, 2011, p. 4).

Desde los estudios de cine tanto como desde la sociología, la psicología o la comunicación, la voz es un elemento fundamental que deriva en signos reconocibles a los cuales dotamos de significado. Mas, como han señalado Medina Ávila y Ponce Capdeville (2019), existen muy pocos elementos que ayuden a crear un análisis concienzudo de aquellos que componen la participación de las voces en el cine como forma de focalización de los aspectos visuales de la historia:

Si bien el enfoque narratológico ha sido aplicado en investigaciones sobre el lenguaje cinematográfico, como podemos constatar en los estudios de Chatman (1978) y Bordwell (2004), al incluir categorías como: iluminación, ángulos de la cámara, encuadres, gesto y diálogo, dicho enfoque no se ha hecho extensivo a las categorías particulares del lenguaje sonoro (citados en Huwiler, 2016, p. 99).

Partiendo de la propuesta de Medina Ávila y Ponce Capdeville (2019), en este trabajo se aplicarán las herramientas de la *audionarratología* (intensidad, duración, timbre y tono), para analizar el fenómeno de la estética sonora en contraposición

con la estética filmica dentro de la película *Veneno para las hadas*. De acuerdo con la propuesta mencionada:

El sonido de la voz en el cine se potencia por medio de una manipulación electroacústica, esta refuerza su presencia en relación con los demás elementos sonoros. No se trata solamente de hacer la voz inteligible, sino de destacarla sobre los demás sonidos (Medina Ávila y Ponce Capdeville, 2019, p. 182).

De esa manera, el primer plano acústico en las películas con voces recae precisamente en éstas. Narrativamente, la voz conduce y guía por medio de su entonación, ritmo, cadencia y la intensidad con la cual cada frase es articulada. En la narrativa cinematográfica, las voces son percibidas por el público, descifradas e interpretadas. Tres tipos de escucha distintos, apelando a Barthes (1986), se conjugan en esa creación diégetica: la orientación de la audición como alerta, marcando de dónde provienen los sonidos y las voces, el idioma en el que se encuentra la película, el ambiente en el que se crea la diégesis, y la música; mientras que en el segundo nivel de escucha se identifican los códigos con los que fue estructurada la película, el discurso de los personajes y el sentido detrás de él; finalmente, en el tercer nivel de escucha se encuentra la relación directa, ¿quién me transmite este mensaje? Es en ese último nivel donde, hermenéuticamente, se consolida el primer nivel de escucha (el de alerta) con el sentido del código (el segundo nivel de escucha), pues en el momento en que percibimos de dónde proviene la voz que nos habla es posible dotarla de credibilidad o, por el contrario, denegar la relación entre lo que vemos y escuchamos.

Bajo estos preceptos, la industria cinematográfica se ha valido de la focalización de las voces por encima del resto de los elementos sonoros. Si bien resulta poco realista que una voz destaque de manera clara por encima de un tumulto o la combinación de sonidos ambientales, desde lo filmofónico se acepta como creíble, y más allá de ello, como necesario. Puede ser que, en nuestra vida cotidiana, en el universo afílmico, aceptemos la polución sonora; pero en la película, que es el universo filmico, no se puede permitir el error de

no limpiar los sonidos para lograr que cada uno de ellos se vuelva perceptible en tanto el espacio temporal con el que cuenta para llegar al espectador es limitado.

La escucha se yergue sobre este fondo auditivo, en el ejercicio de una función de inteligencia, es decir, de selección. Cuando el fondo auditivo invade por completo el espacio sonoro (cuando el ruido ambiental es demasiado fuerte), la selección, la inteligencia del espacio, ya no es posible, la escucha resulta perjudicada; el fenómeno ecológico que llamamos hoy día la polución —y que lleva camino de convertirse en un mito negativo de nuestra civilización mecánica— no es nada más que una alteración insoportable del espacio humano, en la medida en que el hombre exige reconocerse en él: la polución lesiona los sentidos que sirven al ser humano, del animal al hombre, para reconocer su territorio, su hábitat: la vista, el olfato, el oído (Barthes, 1986, p. 245).

El cine se encarga entonces de pulir los sonidos para que puedan ser decodificados. Pero, tales sonidos se seleccionan, se curan y se modifican con la intención de comunicar un ambiente completo y complejo que, sin embargo, no perturbe al espectador saturándolo de ruidos, a menos que esa sea la intención del cineasta.

La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. Este objeto siempre diferente ha sido situado por el psicoanálisis en la categoría de objetos del deseo (o de la repulsión): no existen voces neutras, y si por casualidad sobreviene esa neutralidad, esa blancura de la voz constituye un gran terror para nosotros, como si descubriéramos con espanto un mundo paralizado en el que hubiera muerto el deseo (Barthes, 1986, p. 275).

En este punto es preciso identificar las características enumeradas por Rodero (2005, p. 24) como fundamentales en el análisis de las voces, pues es a través de ellos que se comienza a estructurar la significación:

→ Tono: número de vibraciones por segundo que alcanza una onda sonora. Depende de la frecuencia y nos ayuda a distinguir entre los sonidos graves y los agudos.

→ Intensidad: se relaciona directamente con la amplitud de onda sonora, el sonido que un cuerpo emite de acuerdo con ésta, que se proyecta en forma de energía y produce con ello una sensación auditiva.

→ Duración: es el tiempo que necesita una onda para alcanzar a ser percibida, por lo tanto, puede generar la percepción de lentitud o rapidez.

→ Timbre: es el resultado de la combinación entre caracteres acústicos y sensaciones auditivas.

Distinguir cada una de las propiedades de la voz es solo el principio básico para poder analizar la brecha ecránico-filmofónico en las películas que recurren al doblaje como medio complementario para fortalecer la historia y brindarle a la voz ese espacio privilegiado en la trama de una película. No se trata solo de diferenciar las propiedades de las voces; sino de encontrar las relaciones que se establecen con los cuerpos o elementos en pantalla. Y, a partir de ello, asumir los tipos de escucha que se logran efectuar en contraposición con aquellos que se ven obnubilados, generando una distancia entre el espectador delante de la proyección (filmofónico) y los elementos visuales de la diégesis (ecránico). Así como distinguir los distintos sonidos y las funciones que en ellos recaen.

Una forma práctica de rastrear aquellas secciones que pueden contar con los recursos para el análisis es recurrir a los momentos de ruptura que, de acuerdo con Mecalco (2019), presentan aquellos instantes en los que el protagonista, guiado por sus atributos físicos y psicológicos, toma una decisión que mueve la trama de la historia. Dentro de esos momentos de ruptura se localizan también los *leitmotiv* y los *leitmotiv* visuales, elementos recurrentes y repetitivos en la estructura filmica de una película que el director emplea para focalizar la atención sobre un tema o característica fundamental.

Con estos criterios como punto de partida, el análisis de *Veneno para las hadas* partirá de una base hermenéutica donde se establecerá el contexto de su filmación y los fundamentos de esta. Una vez esclarecidos los precedentes de su creación y su momento sociohistórico, se procederá encontrar los momentos de ruptura dentro de la película, localizar los *leitmotiv* y *leitmotiv* visuales, establecer los tipos de escucha que se dan en cada caso (voces, efectos sonoros, música, silencio) y la relación con los elementos en la pantalla.

LAS VOCES NO CORPÓREAS DEL CINE MEXICANO

La voz del cine mexicano llegó a las pantallas de la boca de *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Al menos esa es la película que se registra como primera cinta sonora en el país debido a que contó con sonido sincrónico, apoyado por el Rodríguez Sound Recording System.

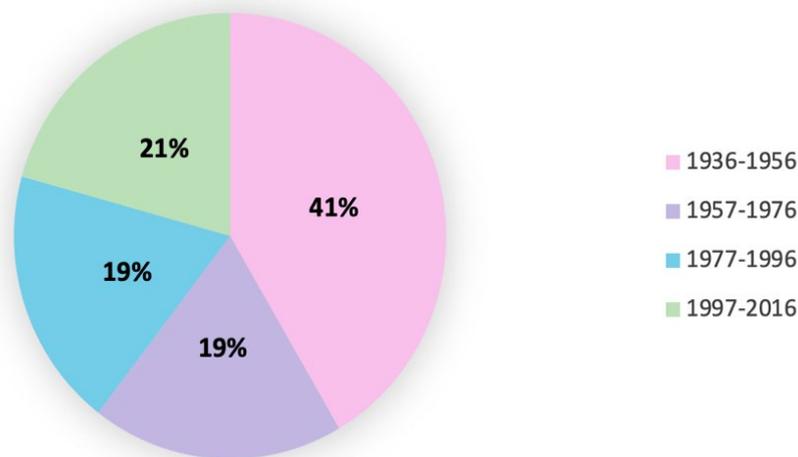
Santa logró su cometido, abrió las puertas del mundo para el cine nacional. Durante el 75 Aniversario del Cine Sonoro en México, en 2006, el ingeniero Jean-Pierre Verschuere, de la Federación Internacional de Archivos Filmi-COS (FIAF), dijo con admiración que *Santa* está catalogada como la primera película sincrónica en el mundo, no obstante que se filmó en su primer intento y con un equipo nacional, no hubieron ensayos previos en sistema óptico y, comparativamente, *El Cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, Estados Unidos, 1927, de Alan Crossland), *Bajo los Techos de París* (*Sous les toits de Paris*, Francia, 1930, de René Clair) y *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, Alemania, 1930, de Josef von Sternberg), sólo mantienen sincronía en labios aproximadamente en un quince por ciento del total. En cambio, *Santa* tiene diálogos y canciones en sus ochenta y tres minutos de duración (Romay, 2011, p. 19).

Desde luego, el sonido había pasado ya por una serie de procesos en los cuales se habían realizado cortometrajes y medimetrajes donde se ponía a prueba el sistema de sincronización, grabación y proyección del sonido.

Sangre mexicana, dirigida por Romualdo Tirado, y producida por los hermanos Roberto y José de Jesús Rodríguez Ruelas con un sistema sonoro de su propia invención que, según

FIGURA 2. Gráfica del empleo de música diegética en el cine mexicano (1936-2016).

Fuente: Mecalco (2023, p. 222).



afirmara este último, tenía la ventaja de ser sumamente liviano: pesaba alrededor de 12 libras mientras que otros llegaban a pesar hasta 200 o más. [...] Poco tiempo después, el sistema de los hermanos Rodríguez podría comercializarse gracias a los “Acuerdos de París” (Vidal, 2008, p. 21).

A partir de la popularización del empleo de la grabación sonora, las voces adquirieron un papel preponderante dentro de las narrativas del cine mexicano. La evolución de su empleo se desarrolló a tal velocidad que, apenas a un lustro de haberse incorporado, se le comenzó a integrar como componente indispensable de las narrativas filmicas nacionales. La época de oro del cine mexicano (1936-1956), se caracterizó por la inserción y exacerbación del personaje del charro cantor. Siguiendo a Mecalco (2023) la música se transformó en un personaje más dentro de las tramas. “Durante esta época de esplendor, gracias al trabajo de cantantes, músicos y compositores se producían canciones que contribuían a la edificación de un imaginario basado en la cultura popular” (Cano, 2018). Las voces de barítono, encabezadas por personajes como Jorge Negrete o los tenores, encumbrados por «el ídolo de México», Pedro Infante, poblaron la mayoría de las historias que el público mexicano consumía.

Sin importar la ocupación del protagonista, su posición socioeconómica o las circunstancias contextuales en las que se le sumergía, éste cantaba. De alguna manera, las voces, en especial a través de la música, adquirieron el reconocimiento

dentro y fuera de la película, pasando a ser parte del imaginario colectivo que dio forma a las concepciones del heroísmo y la personalidad durante casi dos décadas. Aunque más tarde los cantantes continuaron formando parte de las tramas, disminuyeron considerablemente en comparación con los primeros albores del cine mexicano, como muestra la FIGURA 2.

Sin embargo, la asociación con las voces ya se había establecido como parte de las representaciones creadas en el cine mexicano. Pronto nuevos retos se incorporaron a las narrativas del cine nacional en términos sonoros. En el año 1961, con una prolífica carrera a cuestas, en donde se encontraban películas como *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947) o *A.T.M., A toda máquina* (1951), en donde Pedro Infante inmortalizó temas como “Mi cariñito” y “Amorcito corazón” de Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas, o “Bésame mucho” de Consuelo Velázquez, Ismael Rodríguez decidió contratar al actor japonés Toshiro Mifune para protagonizar a un indígena de Oaxaca en la película *Ánimas Trujano. El hombre importante* (1961). La película implementó el sistema de doblaje para la voz de Mifune quien, pese a aprender sus diálogos, no consiguió que su acento semejara el requerido por el personaje.

De esa manera, Enrique Busquets fue llamado para encarnar de forma sonora al mismo personaje que Mifune interpretó física y emocionalmente. La combinación de

elementos visuales ecránicos, auditivos diegéticos, la gestualidad, la entonación, timbre y tono; concretaron un personaje tridimensional, creíble, gracias a la sincronización perfecta de la voz y el movimiento labial; pero también debido a la intencionalidad que Busquets logró dar solo con su voz como herramienta actoral para fundirse en un solo personaje con el actor japonés. El experimento de doblar al protagonista de la película resultó fructífero. Sin embargo, tanto a nivel técnico como sensorial no se percibe de igual manera la introducción de una voz externa en perfecta sincronía, que todo un elenco realizando el mismo proceso, sobre todo cuando se carece de los recursos para lograrlo.

Al ser la voz una parte fundamental de la propia narrativa, y contando con las propiedades del sonido óptico monoaural que facilitaban el diseño sonoro del cine mexicano de las películas en blanco y negro, el cuidado en su ejecución representó un elemento básico que no podía descuidarse. Aunque en el mundo entero el sonido se mantuvo en constante evolución, adaptando nuevos sistemas, como bien señala Larson (2016):

Es pertinente recordar que México y el resto de Latinoamérica no participaron de la modernización tecnológica del sonido cinematográfico en la segunda mitad de los años '70, cuando se adoptó el sistema Dolby como estándar internacional (del primer mundo), y que no fue sino hasta dos o tres décadas después (según el país) que el cine latinoamericano logró pasar del sonido óptico monoaural al sonido Dolby Digital (5.1), sin haber transitado por el Dolby SR, el sistema intermedio (p. 15).

Para finales de los setenta y la década de los ochenta, la producción cinematográfica en México se vio afectada por la crisis económica y la escasa atención del gobierno hacia la industria del cine. Alejandro Pelayo (2012) describe este episodio:

La revisión de las películas producidas durante este período (1977-1982) nos permite formular una visión crítica del sexenio de José López Portillo en el ámbito cinematográfico en lo particular y en el de los medios de comunicación en lo general. El desaguado se inicia con la creación de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que centraliza las

políticas y las decisiones [...] Durante, 1977 y 1978, los dos primeros años de este nuevo sexenio, continuaría la política de fomento a la producción estatal y de apoyo al grupo de directores que habían encontrado el mejor momento para hacer sus películas durante el sexenio anterior. Sin embargo, a partir de 1979, cambiará radicalmente la política cinematográfica. [...] se inicia paulatinamente el desmantelamiento de la infraestructura industrial en poder del Estado, al entrar en liquidación el Banco Nacional Cinematográfico y cesar sus actividades la productora CONACITE (pp. 67-68).

Dos vertientes, descendientes de la decadencia en el país, se apoderaron del espectro filmico: el cine de ficheras y el abandono al apoyo cine independiente. El cine estudiantil, el cine independiente, contaba con herramientas narrativas y audiovisuales adquiridas ya no solo desde la práctica, sino también desde la teoría; sin embargo, carecía de recursos para materializar de manera técnica las historias:

“No hay momento más triste para la cinematografía mexicana que los años ochenta, pues el trabajo independiente era de sobrevivencia, ya que no había ningún tipo de apoyo” [...] “Se ahorran costos al escribir el guion, al tomar todas las decisiones creativas y además de productores también nos convertimos en sonidistas e incluso actores, con tal de terminar una película” (Alejandro Pelayo en Secretaría de Cultura, 2014, s/p).

En tales circunstancias de inversión financiera insuficiente e improvisación técnica se dio prioridad a la imagen, relegando otros elementos técnicos fundamentales a segundo y hasta último plano; el sonido fue uno de ellos. Lejos quedaron los años de producciones filmicas centradas en las voces como medio principal de comunicación con el público. La nueva realidad del país no permitía a los productores la inversión necesaria para comprender la trascendencia sonora como parte intrínseca de la propia imagen, la narrativa y la consolidación de las historias. E incluso cuando existían recursos, se privilegiaba a la imagen por encima de la sonoridad. Debido a ello, la calidad sonora de una gran cantidad de películas mexicanas no contaba con fidelidad y claridad. La parte más afectada eran los diálogos, que en ocasiones se transformaban en frases difíciles de comprender, contradiciendo la idea de

que son precisamente ellos los que deben resaltar para lograr la conexión con el público que conocerá a través de ellos las historias entrelazadas en la imagen.

Para contrarrestar dicha situación, directores como Felipe Cazals decidieron implementar el uso del doblaje dentro de la película, obteniendo así diálogos claros y voces nítidas para la mezcla de sonido. Sin embargo, esta solución acarreó circunstancias poco favorables para la presentación de la película. Fue en ese estadio que se presentó ***Veneno para las hadas*** (1984), del director Carlos Enrique Taboada.

LA MATERIALIZACIÓN SONORA DEL TERROR

Veneno para las hadas es una película representativa no solo en la forma de concebir el terror en el cine mexicano, sino también en el empleo del doblaje como herramienta y las transiciones sonoras por las que el país atravesó toda una época de filmes.

La película revolucionó el género de terror y el cine de su época en general debido a que se atrevió a darle el papel protagónico a dos niñas, centrándolas como hilos conductores de la trama. Siguiendo a Mecalco (2023), hasta ese momento, aunque los papeles infantiles protagónicos ya existían casi desde los inicios del cine, normalmente sus personajes se veían supeditados a la participación de los adultos que movían las tramas. A ello se suma que los niños tenían papeles muy específicos que esta película derrumbó, pues dejó de lado la idea del infante como figura psicológica simple, quien encarnaba la inocencia y la bondad. A excepción de películas como ***Los olvidados*** (Luis Buñuel, 1950), en donde todos los personajes, sin importar su edad o género, contaban con caracteres matizados, los niños del cine mexicano hasta los años ochenta se consagraron como signos de pureza. Como ejemplo de ello se presentan personajes como Chachita, Poncianito, La Tucita o Pedrito Fernández.

Cabe señalar que ***Veneno para las hadas*** no fue la primera película en emplear figuras infantiles para generar

terror, casi veinte años atrás el propio Taboada presentó a Hugo (Jorge Pablo Carrillo), un niño de piedra que buscaba martirizar a una familia para encontrar un reemplazo en su fuente de rocas. También, en ***El extraño hijo del Sheriff*** (1982), Fernando Durán Rojas creó a Erick (Luis Mario Quiroz), un pequeño de ocho años que, tras su muerte, volvía al mundo en forma de fantasma vengativo. Sin embargo, en ambos casos los niños no contaban con perfiles psicológicos estructurados. Apenas se veían posibilitados para actuar y se alejaban mucho de la idea de tomar decisiones. En cambio, en ***Veneno para las hadas***, Flavia y Verónica hacen girar la trama.

Entre las aportaciones que hizo esta película al cine mexicano se encuentra también la cámara semi-subjetiva que nos muestra todo desde la perspectiva de las niñas, por lo que no vemos los rostros de los adultos y muchos menos sus reacciones. Y precisamente esa combinación de factores, la manufactura de su construcción y las bondades que rodearon a la película son los elementos que delatan el empleo del doblaje como la decisión que deconstruye todos los componentes favorables que rodeaban a esta película.

ANÁLISIS ECRÁNICO-FILMOFÓNICO DEL SONIDO EN VENENO PARA LAS HADAS (1984)

De manera general, ***Veneno para las hadas*** es una película perteneciente al género de terror que aborda el tema de la soledad, poniendo como protagonista a Verónica (Ana Patricia Rojo), una niña de aproximadamente 11 años quien decide crear un mundo ideal empleando su imaginación. Sin embargo, el mundo ideal de Verónica se basa en las historias de brujas y fantasmas que su nana narra para ella. Al conocer a Flavia (Elsa María Gutiérrez), Verónica encuentra la manera de potenciar su mundo imaginario haciendo parte de él a su compañera de juegos; es en ese punto donde «la mentira» comienza a jugar como antagonista de las pretensiones de la niña.

Veneno para las hadas no pertenece a la serie de películas en donde la música diegética figura como papel principal para llevar la trama. Aun cuando Flavia toma clases de piano y podemos escuchar las notas y los errores que en ellas se producen como parte de la historia, como signos de la personalidad de la niña, la música no es un componente que juegue al avanzar la historia; mas, sí cuenta con un desglose de elementos dentro de su diseño sonoro que vuelven al sonido una parte fundamental para construir las atmósferas en las que se mueve la protagonista. La película cuenta con 58 momentos de ruptura, indicador de la complejidad del personaje y su capacidad psicológica para tomar decisiones. La música de esta película es del músico y compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak.

La TABLA 1 nos permite identificar, además de los instantes en que la protagonista toma una decisión que mueve el rumbo de la historia, también los elementos sonoros (música, voz y efectos sonoros) que se integran en la pantalla para transmitirnos un ambiente o emoción. Se encuentra así que los principales elementos sonoros son las risas, gritos y correteos de voces femeninas infantiles; por lo tanto, agudas. Otro aspecto que se suma es la música anempática compuesta con violines y piano, en *allegros* en los momentos dramáticos, como el instante en que Verónica decide llevar consigo a Hippie para hacer el veneno para las hadas. Vemos a Flavia, desolada, en pantalla, mientras de fondo suena la música alegre, como se muestra en el momento de ruptura 55.

En la TABLA 2 se enumeran los *leitmotiv*, tanto sonoros como visuales de la película. Y en la TABLA 3, con esos elementos se establecen los tipos de escucha señalados por Roland Barthes (1986).

DISCUSIÓN: DEL SONIDO A LA IMAGEN

Es en este punto en el que se puede inferir la brecha entre lo ecránico y lo filmofónico. Al analizar los puntos clave de la película, los momentos de ruptura, encontramos las

incongruencias sonoras. La más evidente en los primeros 10 minutos de película es el momento en que Verónica sale de la tina, su cuerpo tiembla, sus dientes castañean y sus labios se fruncen. La voz que escuchamos explica “Tengo frío”, sin embargo, su timbre es plano. El movimiento corporal no corresponde ni con la entonación ni con la emoción y efecto fisiológico que experimenta el personaje en la enunciación.

Más tarde, en el momento de ruptura 15, se introduce al padre de Flavia como parte de la narrativa visual, ya no solo como una referencia de la niña. Dadas las condiciones y el punto de vista desde el que se decidió filmar, donde no aparece de cuerpo completo, sino que solo vemos sus pies, se abre nuevamente la brecha. Ya que la voz masculina de barítono con timbre liviano que recuerda esas tonalidades empleadas para la voz de Dios hollywoodense —como la del actor norteamericano Morgan Freeman— mencionadas por Medina Ávila y Ponce Capdeville (2019), se encuentra por encima del plano sonoro de Flavia; lo cual ocasiona que se perciban dos ambientes sonoros distintos y discordantes en una misma escena.

Otros detalles del diseño sonoro complican la interpretación de la película, un ejemplo de una situación que se repite de manera constante a lo largo de todo el metraje se encuentra en el momento de ruptura 16, en donde las niñas caminan una a lado de la otra en un espacio vacío, pero sus pasos no se escuchan. En este sentido hay que recordar que Étienne Souriau (1951) aludió a la necesaria exageración de los elementos sonoros para lograr que se mantenga el ambiente generado desde los primeros instantes de la película.

En ese mismo sentido, la apertura de puertas en el momento de ruptura 20, el roce de la ropa en el momento 21 o las sábanas en el momento 27, inaudibles para el público, producen la impresión de vacío en instantes donde el espacio es parte fundamental de la acción de los personajes. Las voces entonces aparecen solas.

Es verdad que en la realidad afílmica no percibimos de forma consciente tales sonidos, y muchos de ellos permanecen

ignorados; sin embargo, en la realidad filmica las voces en el silencio, la falta de acompañamiento les resta credibilidad a los personajes. Otros elementos que contribuyen a minimizar el impacto de realidad que las voces deberían crear son la expresividad neutra, el timbre plano y la falta de sincronización entre los movimientos y las voces. Un ejemplo de ello es el momento de ruptura 53 que, si bien cuenta con una gran idea de diseño sonoro en la que la música anempática aparece como elemento principal, los sollozos de Flavia se vuelven irreales pues ni su boca ni su cuerpo tiene el movimiento que escuchamos en la voz proyectada.

Finalmente, el componente que produce un mayor distanciamiento entre lo filmofónico y lo ecránico es el silencio. Los silencios, de acuerdo con Aristóteles, se empleaban para dar ritmo a la música: el silencio no es la nada, está cargado de significación. En este caso, su función primordial sería dar ritmo a los espacios sonoros de cada ambiente, evidenciar los cambios de espacio y exacerbar los momentos dramáticos que se plantean con las voces. Sin embargo, no ocurre. El silencio de *Veneno para las hadas* no es un recurso. Por el contrario, se percibe de manera filmofónica justo como la carencia de recursos, pues deja solas a las voces sin fundamento dramático, al igual que aísla los espacios y los transforma en un *continuum* en donde se complica percibir el cambio entre uno y otro.

Los elementos audiovisuales que crean una brecha comunicativa entre la película y su proyección al público son precisamente esos momentos en los que los elementos en pantalla se visualizan, pero no se escuchan. Con ello se rompe la atmósfera construida, restándole credibilidad al filme entero. Recursos interesantes que posicionan a las niñas como punto focal del espectador quedan minimizados frente a la falta de sonidos que acompañen sus movimientos. Y las voces, alejadas por completo del ambiente diegético proyectado generan la sensación de distancia hacia la propia historia.

A cuarenta años de la creación de *Veneno para las hadas* es preciso hacer un recuento de todos los factores

presentados para analizar la evolución del sonido en el cine mexicano y sus aplicaciones en la actualidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Veneno para las hadas es una película de culto del cine mexicano. Cuenta con un sin número de bondades que la transforman en ejemplo de narrativa, creatividad y belleza ecránica. Sin embargo, los defectos evidentes de su diseño sonoro crean una brecha filmofónica que en ocasiones puede llegar a impedir que los espectadores se familiaricen con la película o terminen de verla. La percepción estética se ve afectada puesto que no existe una correspondencia total entre lo que se visualiza y lo que se escucha.

Aludir a las condiciones económicas de su creación como causa de la falta de sincronización sonora sería simplificar una problemática que cuenta con sesgos multifactoriales. Por principio, la falta de planificación en el diseño sonoro se muestra como un factor preponderante de la creación cinematográfica de la época, canalizada principalmente hacia la visualización de la obra y no hacia la escucha. Como se ha presentado en la FIGURA 2, sobre el empleo de la música diegética en el cine mexicano de 1936 a 2016, la película analizada nació en una época en la cual solo el 19% de las producciones mexicanas empleaban el ámbito sonoro como personaje y fundamento de la historia, en contraposición con el 41% que se alcanzó en la llamada época de oro del cine mexicano, momento histórico en el que el sonido se transformaba en parte nodal de la propia historia.

A esta situación se suma el género de la película. Si bien el terror es uno de los más consumidos en México en la actualidad, su desarrollo en los años ochenta no era el más apoyado, pues este tipo de historias convivían con las recientes creaciones de denuncia social y los restos del cine de ficheras, los cuales ocupaban gran parte de la atención del público y, por lo tanto, de los inversores públicos y privados que apoyaron al cine durante ese periodo temporal.

Esta película es solo un ejemplo dentro de la inmensa cantidad de producciones que se han realizado con el formato de doblaje en México, ya sea por las condiciones contextuales de su creación o por la falta de atención en los aspectos sonoros durante la filmación y en la posproducción. Resulta contradictorio y preocupante que, en México, un país en donde la época de oro y precedente del resto de las creaciones filmicas a lo largo de la historia del cine nacional se caracterizó por el empleo de la voz, la música y lo sonoro en general como fuente principal del atractivo de las narrativas, se haya caído en la falta de atención en el elemento que crea la mitad de la producción de un filme: el sonido.

Esta revisión, pese a retomar una película de los años ochenta del siglo pasado, muestra la importancia de la concientización del empleo del sonido en las producciones

actuales. Se vuelve preponderante recordar a quienes se encuentran en formación y en realización que las películas son entes audio-visuales-cinéticos, por lo tanto se debe atender al sonido tanto como se hace con la imagen, pues solo en la medida en que se consideren ambos factores logrará crearse una escucha adecuada dentro de las narrativas audio-visuales, facilitando al público su acercamiento con la trama, los ambientes y los personajes. Y, por lo tanto, generar mucho mayor interés en el consumo de las narrativas audiovisuales creadas en México, logrando dejar de lado la idea intrínseca asociada a las películas producidas en el país: “el cine mexicano se escucha mal”.

La experiencia estética del cine solo puede concebirse de manera audiovisual, por lo tanto, es fundamental posicionar al sonido en el lugar que le corresponde. 🎧

TABLA 1. Momentos de ruptura en *Veneno para las hadas* (1984).

Momentos de ruptura	Tiempo	Encuadre	Voz	Efectos sonoros
1-Verónica pregunta qué es una bruja	0:01:49	Medium shot	Verónica	Silencio
2-Verónica le dice a Flavia que su nombre es de araña	0:04:32	Plano americano a las dos	Verónica	Ruido de hojas de papel
3-Verónica corre a Flavia	0:05:12	Medium shot a las dos		Niño corriendo en patio. Voces de juego
4-Verónica le confiesa a Flavia que tiene una araña para hacer encantamientos	0:05:20	Medium shot a las dos		Voces de niñas en patio. Ruido de correteos.
5-Verónica entra a saludar a su abuelita y darle su informe	0:06:39	Plano americano	Verónica	Pasos sobre la alfombra
6-Verónica pregunta qué es un aquelarre y le pide que siga leyendo	0:07:17	Full shot	Verónica	Agua en la bañera
7-Verónica le cuenta a su nana sobre Flavia y pregunta sobre su mamá y el accidente	0:07:59	Full shot a las dos	Nana Verónica	Silencio
8-Verónica confiesa que no extraña a su mamá	0:08:25	Medium shot	Nana Verónica	Silencio
9-Verónica le llama tonta a su nana por haberse cubierto en lugar de ver al fantasma	0:10:28	Plano americano	Verónica	Silencio
10-Verónica le pregunta a su nana cómo se hace un pacto con el diablo	0:10:43	Close up	Verónica	Piano agudo
11-Verónica escucha la conversación de la maestra y pregunta si se va a ir	0:12:31	Plano americano	Verónica	Silencio

12-Verónica le da un recado a Flavia sobre la maestra	0:13:35	Close up	Verónica	Sonido de lápices y hojas
13-Verónica le dice a Flavia que tiene un amigo búho que le dice todo lo que le pregunta	0:13:45	Plano americano a los dos	Verónica	Pasos. Piano agudo.
14-Verónica lleva a Flavia a su casa a ver al búho e inventa una historia sobre él	0:14:05	Plano americano a los dos	Verónica	Silencio
15-Verónica le dice a Flavia que es una bruja	0:15:00	Medium shot	Verónica	Silencio
16-Verónica invita a Flavia a su casa	0:16:10	Full shot a los dos	Verónica	Sonido de pájaros en la distancia
17-Verónica le dice a Flavia que no le mostrará su verdadera forma porque se asustaría	0:19:52	Medium shot	Verónica	Sonido de agua cayendo desde maguera
18-Verónica le confiesa a Flavia que sus papás murieron y miente al decir que vive sólo con su nana	0:20:26	Medium shot	Verónica	Sonidos de hojas
19-Verónica le pregunta a Flavia si no le daría miedo verla convertida en bruja y luego la llama desde la escalera	0:20:42	Medium shot a los dos	Verónica	Sonido de hojas
20-Verónica entra al cuarto de su abuela y se esconde	0:21:08	Full shot	Verónica	Silencio
21-Verónica miente a su nana y acepta pedirle perdón a su abuela para que la nana le cuente un cuento	0:22:03	Plano americano	Verónica Nana	Silencio
22-Verónica amenaza a Flavia para que no cuente a nadie su secreto y la invita a ver su araña	0:24:58	Full shot a los dos	Verónica	Sonido de pájaros a la distancia

23-Verónica hace un conjuro para que Flavia ya no tenga clases de piano	0:26:30	Medium shot a las dos	Verónica Flavia	Sonido de hojas Risas Susurro
24-Verónica le da una caja con una víbora a su compañera	0:29:38	Medium shot a todos	Verónica	Sonido de caja Gritos
25-Verónica le dice a la directora que no fue ella quien trajo la araña y le echa la culpa a Flavia	0:30:02	Plano americano	Verónica	Silencio
26-Verónica se disculpa con Flavia	0:31:53	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
27-Verónica visita a Flavia	0:36:10	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
28-Verónica amenaza otra vez a Flavia para que no cuente lo del pacto o si no el diablo se le puede aparecer	0:36:37	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
29-Verónica le pide la muñeca a Flavia	0:37:19	Plano americano	Verónica	Silencio
30-Verónica hace el dibujo de una bruja y se lo enseña a su nana	0:40:42	Plano americano	Verónica	Sonido de hojas y lápices
31-Verónica le dice a su nana que Flavia le regaló la pluma por gusto. Miente	0:41:14	Plano americano	Verónica	Silencio
32-Verónica se lleva a Flavia fuera del colegio	0:42:23	Full shot a las dos	Verónica	Sonido de niñas corriendo y gritando
33-Verónica lleva a Flavia a ver a las momias	0:43:43	Medium shot a las dos	Verónica	
34-Verónica le dice a Flavia que las momias no están muertas, que ella las ha visto caminar	0:44:06	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
35-Verónica le pregunta a su nana cómo hacen las brujas para matar a las hadas	0:45:08	Medium shot	Verónica	Sonido de cuchillo cortando sobre tabla

36-Verónica le dice a Flavia que convenza a su papá de llevarla al rancho o se va a enojar con ella	0:46:14	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
37-Verónica va con Flavia al rancho de su papá	0:47:07	Plano americano a las dos	Verónica	Sonido de motor
38-Verónica le pregunta a Flavia si su papá es muy rico y le dice que ella también será muy rica	0:48:32	Plano americano	Verónica	Silencio
39-Verónica le pide a Flavia ir al cementerio	0:49:45	Full shot a las dos	Verónica	Silencio
40-Verónica le dice a Flavia que la muerte de madame Ricarde fue cosa del diablo	0:54:02	Full shot a las dos	Verónica	Silencio
41-Verónica le dice a Flavia que ella la va a ayudar a hacer el veneno para las hadas	0:55:25	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
42-Verónica le cuenta a Flavia cómo se hace el veneno y le explica que las brujas deben ser malas y ella quiere ser la más mala de todas	0:57:11	Medium shot	Verónica	Sonido de paja
43-Verónica se lleva a Flavia en la lancha para ir por sapos	1:00:49	Full shot a las dos	Verónica	Sonido del agua
44-Verónica miente a la mamá de Flavia sobre haber caído en el lago y le dice a Flavia que deben ir por la piel de serpiente	1:04:56	Plano americano	Verónica	Sonido de manos frotando la piel
45-Verónica obliga a Flavia a robar la piel de la serpiente	1:06:04	Medium shot a las dos	Sin voz	Viento Pasos
46-Verónica le dice a Flavia que deben ir a las 12 de la noche a conseguir tierra de panteón y una cruz de madera	1:07:40	Full shot a las dos	Verónica Flavia	Pasos bajando escalera
47-Verónica le dice a Flavia que Madame Ricarde regresó para asustarlas	1:08:09	Medium shot a las dos	Verónica	Ruido de madera quemándose

48-Verónica le dice a Flavia que para deshacerse de Madame Ricarde deben ir al cementerio	1:10:31	Medium shot a las dos	Verónica	Viento. Hojas. Agua
49-Verónica lleva a Flavia al cementerio	1:14:00	Full shot a las dos	Verónica Flavia	Música
50-Verónica le dice a Flavia que va a pagar caro el haber dicho a su papá que hacían veneno para las hadas	1:14:58	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
51-Verónica le dice a Flavia que las brujas le van a sacar los ojos y cortar la lengua	1:16:59	Medium shot	Verónica	Silencio
52-Verónica le dice que para ayudarla quiere que le regale a su querido perro Hippie	1:17:03	Medium shot	Verónica	Silencio
53-Verónica le dice a Flavia que no quiere regresar al colegio y que va a hacer el veneno sin ella al menos que le dé a Hippie	1:19:48	Full shot a las dos	Verónica Flavia	Silencio Sollozos
54-Verónica obliga a Flavia a decir que nunca le quitará a Hippie o las brujas le sacarán los ojos	1:20:42	Medium shot	Verónica	Silencio
55-Verónica lleva a Hippie a hacer el veneno	1:21:05	Plano americano a las dos	Verónica	Música alegre con violines.
56-Verónica grita a Flavia por ayuda	1:25:31	Medium shot	Verónica	Sonido de paja quemándose
57-Verónica golpea la ventana y se corta las manos	1:26:25	Plano americano	Verónica	Sonido de puños contra ventana Vidrio que se rompe
58-Verónica suplica a Flavia por ayuda	1:26:55	Plano americano	Verónica	Sonido de paja quemándose Gritos Música triste con violines y trombones

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis de los momentos de ruptura en la película *Veneno para las hadas* (1984) y sus elementos sonoros.

TABLA 2. *Leitmotiv* en **Veneno para las hadas** (1984).

Sonoros	Visuales
Voz de Verónica	Imágenes de la concepción de la bruja
Violines y piano	Rostro de Verónica
Silencio	Manos de Verónica

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis de los momentos de ruptura en la película **Veneno para las hadas** (1984) y sus elementos sonoros.

TABLA 3. Tipos de escucha en *Veneno para las hadas* (1984).

Tipos de escucha	Voces	Efectos sonoros	Música
Primera escucha	La voz de Verónica, aguda e infantil (voz blanca), con timbre suave y cadencia lenta, que habla español neutro, informa al espectador desde dónde se narrará la historia.	El viento, los pasos y los silencios nos transmiten una atmósfera de misterio y penumbra.	El sonido del piano y los violines nos comunican en primera instancia el ambiente tétrico.
Segunda escucha	Esa misma voz se encarga de acentuar palabras y dudas que muestran la psicología del personaje: una niña curiosa acerca de historia terroríficas, pero miedosa de estar sola, agresiva cuando se lo propone y melancólica cuando trata de representarse a sí misma.	Los sonidos de las campanas para entrar a clase, las calles pavimentadas y los pies que rozan las alfombras hablan de la clase social y los contextos donde las protagonistas se ven inmersas.	En una segunda instancia esos mismos violines y el piano nos dejan conocer la infancia en contraposición con su concepción común de inocencia.
Tercera escucha	Finalmente, una vez que se ha descifrado el idioma, el código que orienta la psicología del personaje y el ambiente, se encuentra el horizonte de la mirada. Quien habla es una niña de 11 años intentando recrear el mundo de sus fantasías en la realidad.		

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis de los momentos de ruptura en la película *Veneno para las hadas* (1984) y sus elementos sonoros.

Bibliografía

- BALÁZS, B. (2011). *Béla Balázs: Early Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Nueva York: Bergahn Books
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CANO, D. (2018). Cine mexicano y música prestada. Reflexiones en torno al sonido. *Correspondencias*, (5). <http://correspondenciascine.com/2018/05/cine-mexicano-y-musica-prestada-reflexiones-en-torno-al-sonido/>
- COMOLLI, J. L. (2010). Frames and Bodies—Notes on Three Films by Pedro Costa: ***Ossos, No Quarto da Vanda, Juventude em marcha***. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 24, 62-70. <https://doi.org/10.1086/655929>
- HUWILER, E. (2016). A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. En J. Mildorf y T. Kinzel (Eds.), *Audio-narratology. Interfaces of Sound and Narrative*. Berlín: De Gruyter.
- LARSON, S. (2015). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC).
- LARSON, S. (2016). El sonido cinematográfico (¿o debiera decir diseño de sonido?) y la enseñanza del cine en México. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (13), 1-22. <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/388/377>
- MECALCO, R. A. (2019). *Análisis hermenéutico del soldado estadounidense en Rambo: First Blood como estereotipo que sustenta al héroe de acción actual*. [Tesis de maestría]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México
- MECALCO, R. A. (2023). *Hermenéutica cinematográfica: evolución ontológica del héroe en el cine sonoro mexicano (1936-2016)*. [Tesis doctoral]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEDINA Ávila, V. y Ponce Capdeville, B. (2019). La voz de Dios: características en el cine de Hollywood. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”*, 12(2), 179-196. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6407>
- MÜNSTERBERG, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company.
- PELAYO, A. (2012). *El cine mexicano en los años 80: la generación de la crisis*. Ciudad de México: CONACULTA, IMCINE.
- RODERO, E. (2005). *Producción radiofónica*. Madrid: Cátedra.
- ROMAY, P. (2011). Joselito Rodríguez. Padre de la Cinefonía Nacional. *CINE TOMA. Revista Mexicana de Cine*, (19), 14-18. https://issuu.com/galdiyu/docs/cine_toma_19
- Secretaría de Cultura. (2014). Recuerda Alejandro Pelayo los años ochenta y la

crisis del cine independiente. En <https://www.gob.mx/cultura/prensa/recuerda-alejandro-pelayo-los-anos-ochenta-y-la-crisis-del-cine-independiente> (Recuperado 15-XII-23).

SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica

SOURIAU, É. (1951). La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, t. II, Paris, Centre de recherches filmologiques, Puf, nos 7-8, pp. 231-240+C3

VIDAL, R. (2008). Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931). *Revista del Centro de Investigación*, 8(29), 17-28. <https://www.redalyc.org/pdf/342/34282903.pdf>

Filmografía

TABOADA, C. E. (Director). (1984). *Veneno para las hadas*. México: IMCINE/STPC.

VIRGINIA MEDINA-ÁVILA. Catedrática de la UNAM, Investigadora Nacional (SNII-II), titular de la Cátedra Daniel Cosío Villegas. Doctora en Letras, Maestra en Letras Mexicanas y Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Docente en la licenciatura de Comunicación de la FES Acatlán; tutora en los posgrados de Ciencias Políticas y Sociales, y de Historia de la UNAM. Pertenece a diversas asociaciones académicas nacionales e internacionales, es conferencista en congresos nacionales e internacionales, ha publicado una treintena de artículos científicos en revistas indexadas, más de 15 libros, además de múltiples artículos de divulgación y una página web producida por la UNAM, titulada “Escritores del cine mexicano 1931-2000”, actualmente realiza una actualización de la misma. Participó como curadora histórica del Museo de la Radio ubicado en la estación Parque de los Venados de la línea 12 del Metro de la Ciudad de México. Actualmente dirige el proyecto de investigación PAPIIT-IG400123 (2023-2025), titulado “Ontología, estética y teoría cinematográficas”.

Donde los vientos se cruzan: lo ético como problema formal en el cine documental fronterizo de Tijuana

Where Winds Cross: *Ethics as a Formal Problem in Tijuana's Border Documentary Cinema*

JUAN ALBERTO APODACA

j.alberto.apodaca@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0005-4753-5082>

Universidad Autónoma de Baja California, México

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 16, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
octubre 15, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre, 2024

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.451>

RESUMEN / *Donde los vientos se cruzan* (2022) es un documental dirigido por Ana Andrade y Jesús Guerra. A lo largo de por los menos cuatro años, la fotógrafa y también codirectora del documental, Ana Andrade, estableció una amistad con algunos habitantes del “bordo” en Tijuana, un espacio intersticial que separa la frontera entre ambos países, México y Estados Unidos, por medio de una canalización artificial. Ahí, en pleno canal, sus habitantes, en su mayoría deportados y migrantes, construyen improvisadas viviendas con material de desecho llamadas coloquialmente “ñongos”. Poco a poco, Ana va ganando su confianza y comienza a acompañarse de su cámara, haciendo partícipes a sus amigos del bordo y a ella misma como un personaje más. El ensayo propone observar a *Donde los vientos se cruzan* como un caso paradigmático en el cine documental fronterizo contemporáneo, cuyas decisiones formales humanizan a personas en vulnerabilidad y muestran espacios históricamente estigmatizados como el bordo, como zonas de convivencia fronteriza.

PALABRAS CLAVE / Cine documental fronterizo, el bordo, Tijuana, frontera norte de México.

ABSTRACT / *Where Winds Cross* (2022) is a featured documentary directed by Ana Andrade and Jesús Guerra. Along at least 4 years, the photographer and co-director Ana Andrade, made a friendship with some inhabitants of “el bordo” in Tijuana, an interstitial space that separates the border between both countries, Mexico and the United States, through an artificial river. There, in the middle of the river, its dwellers, mostly deportees and migrants, build improvised homes with waste materials colloquially called “ñongos”. Step by step Ana gains confidence and begins to accompany herself with her camera, involving her friends and herself as one more character. The essay proposes to observe *Where Winds Cross* as a paradigmatic case in contemporary border documentary cinema, whose formal decisions humanize vulnerable people and show historically stigmatized places such as “el bordo” as spaces of border coexistence.

KEYWORDS / Border Documentary cinema, “el bordo”, Tijuana, Mexico’s northern border.

FIGURA 1. *Donde los vientos se cruzan*
(Ana Andrade y Jesús Guerra, 2022).



EL BORDO

Aquí en el canal del río Tijuana han quedado varados cientos de migrantes que fueron deportados de los Estados Unidos y que encontraron en la droga un refugio para afrontar esta difícil situación, muchos de ellos piensan que algún día verán la luz al final del túnel. Sido forzados a literalmente vivir bajo tierra (...) las autoridades han intentado desalojarlos varias veces (...) que no los quieras ver no quiere decir que no existen (...) setecientas a mil personas en ciento dieciocho ñongos, casitas armadas con cartones y telas, veinticinco hoyos, siete alcantarillas y diez puentes además de los que duermen a la intemperie.

Voces en off durante la secuencia inicial de *Donde los vientos se cruzan* (2022).

Para quienes habitamos en Tijuana, el bordo es un lugar común. Es un espacio con cargas semánticas generalmente negativas, alimentadas por los medios de comunicación, las instituciones de gobierno y la opinión pública que, como dijo Bourdieu (1992), “no existe”. Se trata más bien de un tipo de opinión compartida por diversas personas con puntos de vista más o menos homogéneos: *Que es un lugar peligroso... que vive puro malviviente... puro loco... drogadictos y prostitutas...* Un lugar común sedimentado de opiniones estigmatizantes, alterizantes [FIGURA 2].

Solo es cuestión de transitar por la zona para observar a diversos habitantes del bordo deambulando, caminando, durmiendo en las banquetas, sentados, aprovechando las horas pico para acercarse a los autos para limpiar parabrisas, para vender diversos productos con el fin de obtener un poco de dinero. En esa zona también es común observar patrullajes de todo tipo: municipales, estatales, federales, militares, incluso autos y miembros de la patrulla fronteriza estadounidense (sí, del lado mexicano). Pero, con todo, los ciudadanos comunes alcanzamos a observar una parte ínfima, superficial, de lo que sucede *en* el bordo, salvo lo que se empeñan en difundir de manera oficial los medios, las instituciones (académicas y las no gubernamentales),



FIGURA 2. Panorámica del bordo, la canalización que separa a Tijuana/México de San Ysidro/Estados Unidos. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).

así como las autoridades; la espiral de la desinformación no termina. Justo en este punto muerto de la mirada y de la escucha, el cine documental ha jugado un papel fundamental. No solo es un medio de comunicación más, también representa un diseminador y edificador de ideologías, de formas de ver el mundo, de formas de ver al bordo y a sus habitantes, y por efecto sinecdótico, a diversas comunidades en situaciones límite y en franca vulnerabilidad [FIGURA 3].

CINE DOCUMENTAL FRONTERIZO DE TIJUANA

Por cine documental fronterizo entiendo a un tipo de cine realizado por personas que habitan un espacio de frontera; en el caso que nos ocupa, aquellas que habitan en Tijuana. Esta característica nos permite suponer que los realizadores están familiarizados con las problemáticas abordadas en sus obras¹. Como espectadores es distinto ver un documental sobre población migrante en ciudades fronterizas desde la perspectiva de realizadores extranjeros, a ver un documental sobre el mismo tema desde el punto de vista de personas

¹Se hace énfasis en la familiaridad como una suposición.

que viven en esas ciudades. De entrada, hay un estatuto de *legitimidad* sobre las problemáticas abordadas por personas que habitan los contextos que aparecen en sus películas, no como una “representación” fidedigna de la realidad, sino que, al usar modos de enunciación propios del cine documental, reconocidos por la audiencia, se da por sentado que es un documento con cierto estatuto real.

Si el documental es una ficción particular no es porque represente la realidad del mundo histórico, sino porque exhibe directamente su materia prima compuesta por un rostro doble: lo existente como tal, el mundo histórico; y las estrategias retóricas a través de las cuales lo existente se revela como real, se hace documento (Arias, 2010, p. 64).

Para el registro de *lo real* en el cine documental, el lugar de enunciación es fundamental para definir a un cine hecho no solo *en* la ciudad, sino a un cine *de/desde* la ciudad. Con esto marco un distanciamiento con películas realizadas por personas cuyo lugar de enunciación es externo a Tijuana, como sucede con *El regreso del muerto* (Gustavo Gamou, 2014), un documental realizado en Tijuana por un cineasta uruguayo formado en la Ciudad de México. Por otra parte, me sumo a la añeja discusión en la cual el mismo género

documental es fronterizo porque no existen límites claros entre la ficción y la no ficción.

Algunas películas escapan a las nociones convencionales de la ficción, no ficción, o documental dramatizado, y para tales películas, la catalogación puede ser ambigua e incluso inexistente [...] Así como el espectador se pregunta qué material es real y cuál es una escenificación, no sabe qué tomar como especulación hipotética y qué tomar como una afirmación de verdad (Plantinga, 2014, p. 49).

Entonces, por cine documental fronterizo entiendo el cine realizado por personas que habitan lugares de frontera, de cualquier ciudad de frontera, un cine *de/desde* la ciudad, lo que permite suponer que conocen de primera mano las dinámicas que retratan en sus películas. Asimismo, el cine documental es fronterizo por definición, pues sus límites con la ficción son difusos. Con esto de ninguna manera estoy buscando simplificar una discusión inacabada, sino que estas características

FIGURA 3. Ñongos en primer plano, después la canalización y al fondo la Zona Norte de Tijuana. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).





FIGURA 4. Serafina conversa con Ana, el plano abierto y la posición de cámara normal nos coloca frente a una persona que, mientras calienta agua en una olla, dialoga con otra. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).

de cine fronterizo enmarcan el caso de estudio y el tipo de cine documental realizado en Tijuana en años recientes.

Desde la segunda década del 2000, el cine documental fronterizo tijuanaense ha experimentado con formatos y escenificaciones; reúsa material de archivo; subvierte las convenciones narrativas; conjetura y se distancia; abona a los imaginarios; los construye y los corrompe. Está muy distante al cine documental convencional, si tal cosa existiera. Entre los ejemplos más notables podemos ver a *Félix: autoficciones de un traficante* (Adriana Trujillo, 2011), *Bad Hombres* (Juan Antonio del Monte y Rodrigo Ruiz Patterson, 2019), *Niña sola* (2019) y *Zona Norte* (2023), ambas de Javier Ávila; y, por supuesto, *Donde los vientos se cruzan* (Ana Andrade y Jesús Guerra, 2022)². Todas estas películas de larga duración abordan situaciones límite: *Félix* cuenta la historia de un coyote o pollero, que se dedica a cruzar personas a Estados Unidos de manera ilegal, y que además es actor de cine *videohome*; *Bad Hombres* muestra a algunas personas que habitan ñongos en El cañón del Matadero, un espacio contiguo al bordo; *Niña sola* narra el caso de un feminicidio en Tijuana, la impunidad y las consecuencias para la familia de la víctima y para otras mujeres; y *Zona*

²De aquí en adelante me referiré a la película con sus iniciales, *DLVSC*.

Norte sigue a varios hombres habitantes de esa zona de la ciudad, todos con problemas de adicción.

Lo que aquí interesa son las maneras en las que el cine documental fronterizo ha abordado este tipo de temáticas y de comunidades, y es justamente lo que hace distinta a *DLVSC* de todas las demás piezas (aunque tenga vasos comunicantes narrativos). En el cine documental fronterizo *made in* Tijuana: ¿qué decisiones formales toman sus realizadores?; ¿qué deciden mostrar y qué no?; ¿qué implicaciones éticas y políticas conllevan dichas decisiones? De acuerdo con Carlos Mendoza, “en situaciones límite (violencia, sufrimiento, drogadicción, prostitución, muerte, pérdida, locura, soledad) los documentalistas (*filmmakers*) dejan ver claramente su código ético a través de decisiones formales tanto en la producción como en la pos-producción” (Mendoza, 2015, p. 61)³. Este código ético relacionado con lo formal deviene en el estilo de cada realizador, y más aún, de cada película, de cada secuencia, de cada situación límite mostrada por la

³En otro lugar (Apodaca, 2020) utilicé el planteamiento de Plantinga y de Mendoza para analizar la representación de la pornomiseria en el cine documental fronterizo de Tijuana. A diferencia de aquel planteamiento, coloco ahora la impronta del lugar de enunciación como eje fundamental para hablar de un cine documental fronterizo que no solo se produce en espacios de frontera, sino que se enuncia desde el conocimiento de esos espacios por parte de quienes lo realizan.

cámara y construida por el montaje. ¿Cómo, entonces, el cine documental ha representado a la población del bordo en Tijuana: comunidades y personas en situaciones límite o de vulnerabilidad? Propongo observar el punto de vista de la cámara, el montaje y el problema del consentimiento, en un cruce que atraviesa las decisiones formales (la película como objeto) con las maneras en las que documentalistas o explotan a sus colaboradores y lucran con su sufrimiento, o bien, los muestran con dignidad.

CONTRAPUNTEO ÉTICO-FORMAL

Como ejemplo, describiré dos secuencias que dejan ver el código ético de lxs documentalistas ante personajes y escenas similares. En una secuencia de **DLVSC** [00:38:12–00:43:00], Serafina (una mujer habitante del bordo) conversa con Ana (codirectora del documental) sobre su relación con Memín (pareja de Serafina), con su padre, y sobre temas de violencia, abuso y machismo. Mientras Serafina platica, la vemos sentada encendiendo un fuego para calentar una olla mientras observamos detalles del ñongo donde se desarrolla la escena. El punto de vista de la cámara es el de Ana, guardando siempre distancia mediante posiciones de cámara normales, ligeras picadas y planos abiertos, los cuales dan importancia a Serafina, a lo que está haciendo y al espacio que la rodea. En esta escena se escucha a Ana, le pregunta cosas a Serafina, conocemos parte de la vida de ambas pues están entablando una conversación [FIGURA 4].

En **Bad Hombres** [00:55:53–00:58:52], la escena transcurre mientras la cámara sigue a Érika, una habitante del cañón del Matadero, mientras camina hacia la playa. Muchos planos detalle del cuerpo de Érika, la cámara en un *over the shoulder* la sigue mientras ella habla, *tilt up* que escanea su cuerpo de pies a cabeza, planos cerrados de su rostro al tiempo que comienza a llorar por lo duro de la situación que está viviendo [FIGURA 5].

En este caso, el personaje no le está hablando a la cámara, pareciera que está hablando sola, el punto de vista omnisciente

de la cámara nos distancia de Érika, nos coloca como un grupo de voyeristas que solamente estamos contemplando la tristeza, la impotencia y la soledad de una persona de la cual, sabemos casi nada. Mientras Érika cuenta sobre su hijo, su hermano, su madre, es decir, justo cuando comenzamos a enterarnos de quién es, la película la calla, dejamos de escuchar su voz, pero observamos que continúa hablando mientras la cámara invade su espacio personal [FIGURA 6].

Es evidente el código ético-formal de **Bad Hombres** en esta secuencia: se trata de un cine explotativo. La película oblitera a Érika: se interesa por mostrarla con emplazamientos intrusivos, planos medios y cerrados, todo enmarcado en una ambientación sórdida. Como espectadores observamos el sufrimiento de una mujer en situación de vulnerabilidad, la enunciación de la película nos dice que no importa lo que diga, o parafraseando a Gayatri Chakravorty Spivak (2003), Érika es un sujeto subalterno porque el estatus de su habla no es dialógico, no puede responder, a la película ni siquiera le interesa lo que tiene por decir; y al recorrer en detalle su cuerpo, **Bad Hombres** privilegia una mirada además de voyerista, escopofilica. Mientras, por otra parte, Serafina al contar parte de su historia y ante la manera en cómo está construida estéticamente esa secuencia, **DLVSC** la humaniza; el punto de vista de la cámara mantiene una distancia dialógica, en donde sí es importante lo que dice. Además de enriquecer la secuencia con diversos *inserts* del agua del canal, de basura quemándose, de un Nuevo Testamento tirado, detalles que contextualizan la conversación, la dura historia contada por Serafina y la situación límite en la que se encuentra.

EL PROBLEMA DEL CONSENTIMIENTO

Existe un claro problema ético en el registro documental: el consentimiento. El hecho de que las personas den su “permiso” de manera verbal, ante la cámara o por escrito para ser videograbadas, no valida automáticamente a lxs realizadores a que las muestren en pantalla en cualquier situación.

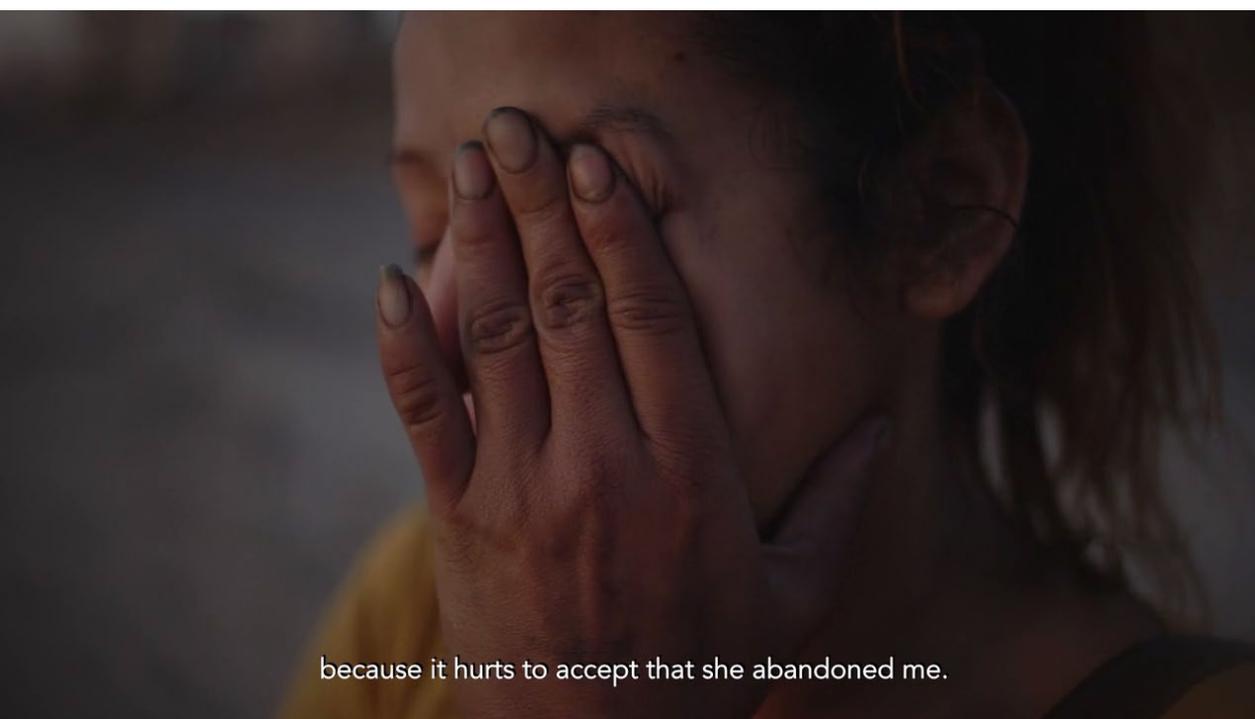


FIGURA 5. Érika comienza a llorar mientras la cámara la videografa en planos medios y cerrados (*Bad Hombres*, 2019).



FIGURA 6. En este momento de la secuencia, sabemos que Érika continúa hablando porque mueve sus labios y la vemos en un plano medio; sin embargo, la película decide silenciarla (*Bad Hombres*, 2019).

FIGURA 7. Ana pide consentimiento para mostrar en su documental a las personas videograbadas. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).



Esto es más complejo que una cuestión formal, es una decisión ética que conlleva una postura política. En una secuencia de *DLVSC* [00:12:57–00:14:12], Ana explica qué es lo que está haciendo ahí en el bordo, lo cual funciona como un consentimiento general. Le dice a un habitante del bordo mientras éste la videografa: “si me das permiso de que la gente te vea y escuche tu voz y tus pensamientos y tus *feelings*”. Esta situación, que hace explícito el tipo de consentimiento a partir de una relación entre personaje/realizadora (quien también es un personaje) no se ve en ningún otro documental fronterizo. Usualmente, para la audiencia no existe esa línea de diálogo entre realizadores y personajes; o bien la cámara solamente “está ahí” (como en *Bad Hom-bres*), o se muestra de manera abierta la manipulación de personajes y situaciones con fines estéticos, explotativos.

ZONA DE CONVIVENCIA FRONTERIZA

El espacio territorial que comparten dos o más comunidades que pertenecen a dos o más países y cuyas delimitaciones geopolíticas están dadas de forma artificial; por lo tanto, la convivencia se establece, a pesar de los controles de seguridad, en función de los usos y costumbres, ya sea de intercambio comercial, cultural, simbólico o histórico (Rodríguez, 2017, p. 49).

Si bien el cine documental fronterizo de Tijuana por lo general ha sumado a la unidimensionalidad discursiva de lo que sucede en el bordo, de sus habitantes y de otras comunidades estigmatizadas que habitan la ciudad, *DLVSC* da un paso adelante y muestra a ese espacio como no se había mostrado antes, como una *zona de convivencia fronteriza*. Hay varias secuencias que dejan ver algunos usos y costumbres en el bordo, así como el posicionamiento de la realizadora y del co-realizador del documental, Jesús Guerra.

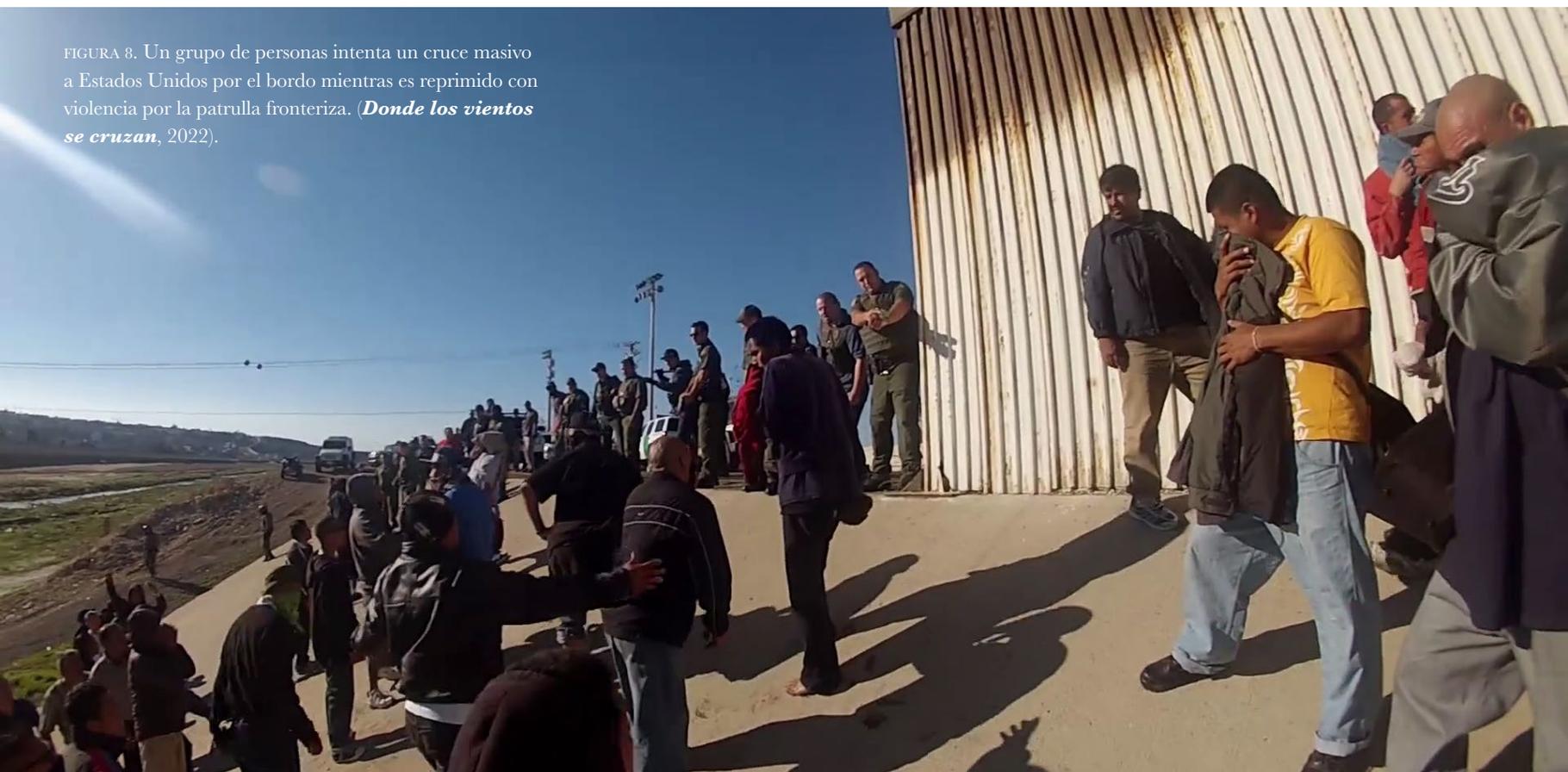
En una escena [00:08:07–00:10:06] vemos el punto de vista de Ana mientras está sentada en la canalización explicando cómo comenzó la aventura de visitar el bordo [FIGURA 7]. Observamos una expansión de la mirada de Ana a través del tiempo, además de aparecer en cuadro también se posiciona detrás de una cámara fotográfica (se escucha el *clik*). Su personaje es el de una fotógrafa que durante un largo periodo visitaba el bordo precisamente para tomar fotografías, y posteriormente, para crear una película documental. Esta secuencia episódica sintetiza la película y amplía las maneras de observar esa zona. No obvia temas como ocurre con el punto de vista voyerista de personas que se interesan por espacios que no forman parte de su cotidianidad; temas como el uso de drogas, la violencia de género, el machismo, las relaciones

de poder impuestas por los límites geopolíticos o la indigencia. Esas posturas, problemáticas y situaciones ahí están, la película no las oculta, sino que abre la posibilidad de problematizar el código ético-político del cine documental fronterizo que se interesa en espacios como el bordo, así como también de humanizar a las personas que pasan por situaciones límite, a pesar de los controles de seguridad estatales [FIGURA 8].

Lavar la ropa buscando agua limpia; observar un eclipse con un vidrio quemado a propósito; compartir fotografías y una exposición en el bordo; pescar en el canal; el Juaritos como un personaje mayor entrañable; el intento de un cruce masivo al “otro lado”. **DLVSC** propone que observemos estas y muchas otras situaciones y personajes que transforman a

un espacio estigmatizado por la convergencia de diversos intereses en una zona de convivencia fronteriza. El bordo se transforma es una zona que simbólicamente no pertenece a ningún país ni a ninguna persona, pero que a partir de su apropiación y de las dinámicas que el propio capitalismo salvaje ha proliferado, se transforma en un hogar, en un espacio seguro: de esparcimiento, de amor, de compañía; también efímero y sujeto al caos, a la destrucción. **DLVSC** desde una posición ético-política basada en decisiones formales, nos muestra a los habitantes del bordo como personas con historia, con agencia, como cualquier otra persona que pasa por una situación difícil en su vida, y al bordo como una zona de convivencia en proceso permanente de resignificación. 🧠

FIGURA 8. Un grupo de personas intenta un cruce masivo a Estados Unidos por el bordo mientras es reprimido con violencia por la patrulla fronteriza. (*Donde los vientos se cruzan*, 2022).



Bibliografía

- APODACA, J. (2020). Porno-miseria en el cine documental fronterizo actual. En L. Zavala (Coord.), *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis* (pp. 87-97). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- ARIAS, J. C. (2010). Las nuevas formas del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente. *Aisthesis*, (48), 48-65. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000200004>
- BOURDIEU, P. (1992). La opinión pública no existe. *Debates en Sociología*, (17), 301-311. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.199201.013>
- CHAKRAVORTY Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>
- MENDOZA, C. (2015). *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*. (2da ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- PLANTINGA, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ Ortiz, R. (2017). *Cartografía de las fronteras. Diario de campo* [libro electrónico].

Filmografía

- ANDRADE, A. y Guerra, J. (Directores). (2022). ***Donde los vientos se cruzan***. México.
- ÁVILA, J. (Director). (2019). ***Niña sola***. México.
- ÁVILA, J. (Director). (2023). ***Zona norte***. México, Catar.
- DEL MONTE, J. y Ruiz Patterson, R. (Directores). (2019). ***Bad hombres***. México.
- GAMOU, G. (Director). (2014). ***El regreso del muerto***. México.
- TRUJILLO, A. (Directora). (2011). ***Félix: Autoficciones de un traficante***. México.

JUAN ALBERTO APODACA. Licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) y Maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte (Colef). Director general y fundador del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico FACINE, productor del rally de cortometrajes Humanidades en corto de la UABC. Autor del libro *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine* (UABC, 2014) y de diversos artículos especializados y de divulgación. Sus intereses de investigación son el cine mexicano fronterizo, la historia del cine en Baja California y la teoría y el análisis cinematográfico. Actualmente es estudiante del doctorado en Ciencias Sociales de El Colegio de Michoacán, docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UABC y en otras universidades de Tijuana, así como gestor cultural e investigador independiente.

La crisis de la narración vital en *The Last of Us*

*The Crisis of Life-Narratives
in The Last of Us*

GASTON BERNSTEIN

<http://orcid.org/0000-0002-8574-6236>

*Universidad de Buenos Aires,
Argentina*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 13, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
septiembre 19, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre, 2024

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i29.449](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.449)

RESUMEN / En este artículo nos proponemos analizar la primera temporada de *The Last of Us*, serie televisiva estrenada en 2023 en la plataforma digital de HBO. Pretendemos tomar algunos elementos presentes en la obra (narrativos y formales), y desarrollar, mediante su interpretación, una lectura que nos permita repensar nuestra propia contemporaneidad. Creemos que *The Last of Us* despliega una serie de problemáticas que pueden dar lugar a distintos análisis de variadas temáticas. En este sentido, aquí elegimos centrarnos en la dicotomía vida vs. supervivencia. De esta manera, el presente artículo desglosa los episodios en busca de operadores textuales que nos permitan elaborar alguna respuesta a la pregunta por la narración vital.

PALABRAS CLAVE / Supervivencia, vida, análisis, serie, narración, postapocalíptico.

ABSTRACT / In this article we aim to analyze the first season of *The Last of Us*, a series released in 2023 on the HBO digital platform. We aim to take some elements present in the series (narrative and formal), and develop, through their interpretation, a reading that allows us to rethink our own contemporaneity. We believe that *The Last of Us* displays a series of problems that can lead to different analyses of various themes. In this case, we've chosen to focus on the dichotomy of life vs. survival. Thus, this article breaks down the episodes in search of textual-operators that allow us to elaborate some answers to the question of vital narration.

KEYWORDS / Survival, Life, Analysis, Series, Narration, Post-apocalyptic.



INTRODUCCIÓN

En este artículo nos proponemos analizar la primera temporada de *The Last Of Us* (de ahora en más *TLOU*), serie creada por Craig Mazin y Neil Druckman, estrenada en 2023 en la plataforma digital de HBO, basada en la franquicia de videojuegos homónima desarrollada por Naughty Dog para Playstation 3. La primera temporada de la serie sigue el argumento del primer videojuego datado de junio de 2013, aunque se toma sus licencias creativas. De todos modos, aquí no nos detenemos a realizar un estudio comparativo ni tampoco una crítica de la serie. Más bien, a través del análisis de algunos de sus operadores textuales, propondremos concebirla como una lectura posible de nuestro presente: si bien la misma toma lugar en un futuro alternativo, creemos que el entramado conceptual que se plantea alrededor de la dicotomía vida vs. supervivencia resulta de especial interés para pensar nuestra contemporaneidad. Es decir, que las preguntas que formula y las respuestas que parece ofrecer, pueden extrapolarse del terreno distópico para arrojar algo de luz a algunas de las problemáticas de nuestra época.

METODOLOGÍA

Para esto, realizamos lo que habitualmente se llama un “análisis cinematográfico”. Como es sabido, no existe un método universal de análisis de films, por lo que creemos pertinente aclarar cuál es la metodología que se tuvo en cuenta para la confección de las siguientes páginas.

Sin ánimos de desviarnos demasiado, mencionaremos algo sobre los estudios que permiten hablar del análisis filmico como una posibilidad interpretativa con basamento semiótico. De acuerdo con Umberto Eco (2000) “la semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo y signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa” (p. 22). Es decir, un signo es algo que está en lugar de otra cosa, haciendo referencia a aquella, por lo que todo elemento puede llegar a considerarse como signo si se le reconoce una función comunicativa dentro de un código: el código es “un sistema de diferencias y correspondencias que permanece constante a través de una serie de mensajes” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 49). En suma, un código es el conjunto de elementos que se combinan bajo ciertas reglas y que son semánticamente interpretables.

A su vez, los signos no son únicamente denotativos, lo que los asocia de manera directa a un primer significado, sino también connotativos, con significados en segundo grado: en pocas palabras, un mismo signo puede hacer referencia a varios significados en distintos niveles, o incluso estar inmerso dentro de varios códigos (Eco, 2000). De esta manera, un mismo signo “transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí” (p. 97), por lo tanto, los textos funcionan siempre como discursos en varios niveles de significación. Este funcionamiento del lenguaje permite que existan las metáforas, cuando se traslada el sentido estricto de un enunciado a otro figurado, en virtud de establecer un vínculo. Esto puede ser intencionado adrede por el emisor, o darse como resultado de una interpretación posterior; ya que todo signo, y por extensión todo texto, posee siempre

niveles connotativo-metafóricos: todo signo pertenece a una red de significación que excede el propio texto en el cual está inmerso (Eco, 2000).

Por dar un ejemplo, si en una novela leemos el significante “carta” referido a una epístola o misiva, una interpretación posible podría derivar de relacionar el significado en primer nivel (una carta) con un segundo nivel de significación (un naípe), relacionando, en este ejemplo *ad hoc*, el acto comunicativo de escribir cartas con un juego de naipes entre dos personas.

Ahora bien, hasta aquí hablamos de textos, no de películas. Pero si un signo puede ser cualquier cosa que represente a otra (y aquí podríamos detenernos largo y tendido a diferenciar entre el referente real y su imagen filmica), un film puede ser entendido como texto: “el texto filmico es el film entendido como unidad de discurso” (Aumont y Marie, 2002, p. 100). “Hablar de ‘texto filmico’ es considerar el filme como discurso significante, analizar su (o sus) sistema(s) interno(s), estudiar todas las configuraciones significantes que se le puedan observar” (Aumont et al., 2012, p. 203). Y si los films pueden ser concebidos como textos ¿cuáles serían los signos que los componen, y aquellos que podríamos interpretar para construir la red de significación que buscamos? Pues bien, cualquier cosa que veamos u oigamos en el film: los actores, sus palabras y la ropa que llevan, el escenario, los colores y los objetos; pero también la música, los ruidos y los silencios e incluso los movimientos que hace la cámara, la iluminación y los cortes del montaje, que son “códigos cinematográficos específicos que aparecen sólo en el cine” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 68). En suma, nos referimos a “los *significantes visuales* y los *significantes sonoros*” (p. 66) que Casetti y Di Chio referencian en su libro *Cómo analizar un film* (1991). Siempre que queramos analizar un producto audiovisual, nos encontraremos con una pluralidad compleja de códigos que aparecen simultáneamente y funcionan en conjunto: literarios, pictóricos, musicales, teatrales y específicamente filmicos. Sin embargo, no es necesario analizarlos todos, ya

que como postulan Aumont y Marie (2002), se suele separar el objeto de estudio en segmentos, tomando los fragmentos que nos sean útiles y ofreciendo una interpretación sobre los mismos que dialogan a la par con la obra. También Casetti y Di Chio (1991) postulan la segmentación e identificación de fragmentos como proceso natural del análisis.

De esta manera, proponemos encarar el análisis de *TLOU* entendiéndolo como texto, interpretando algunos de sus elementos en tantos signos, alejándonos de la idea de que los textos tienen un sentido último/único pero sin caer en el terreno de las interpretaciones libres. En palabras de Casetti y Di Chio (1991): “debemos enfrentarnos tanto con una operación descriptiva ya orientada hacia la interpretación, como con una actividad interpretativa basada en la descripción” (p. 24). No se trata sino de interactuar con la obra: “captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel” (p. 23).

Finalmente, incluimos las ideas planteadas por Byung Chul-Han en su texto *La crisis de la Narración* (2023), ya que consideramos que resultan especialmente útiles para la lectura de esta obra.

SOBRE THE LAST OF US

The Last of Us es una serie producida por HBO, basada en el videojuego homónimo que vio la luz en 2013 y rápidamente se convirtió en uno de los lanzamientos más populares de la empresa Naughty Dog, de la consola Playstation 3, y de los juegos de la última década en general. La adaptación cinematográfica recupera el argumento de manera prácticamente idéntica —omitiendo algunos detalles, agregando otros—, sumando una escena del DLC¹ “*Left Behind*” de 2014. La historia tiene su comienzo en el año 2003, cuando el mundo es rápidamente infectado por un hongo llamado

¹“*Downloadable Content*”, usualmente referido a contenido extra en un videojuego.

cordyceps, el cual controla la mente de sus huéspedes, volviéndolos violentos y poco menos que máquinas de matar. El juego se enmarca en la tradición narrativa del “apocalipsis *zombie*”, en la que la mayoría de los seres humanos se convierten en muertos-vivientes que solo buscan devorar a los pocos vivos que quedan, siendo la tarea de estos últimos la supervivencia. En *TLOU* seguimos a Joel, quien 20 años después del inicio del brote, y tras perder a su hija en un primer intento de escape, vive en una zona de cuarentena administrada por una facción militar haciendo negocios y llevando una vida un tanto amarga. En cierto momento conoce a Ellie, una adolescente que aparentemente es inmune a los efectos del *cordyceps*, lo cual puede significar una cura y una vuelta a la normalidad. Joel entonces, en principio por motivos egoístas, decide ayudar a un grupo subversivo a trasladar a Ellie al lugar donde pueden realizarle los estudios necesarios para “extraer” una vacuna. A lo largo del viaje, ambos se encariñan estableciendo un vínculo cercano al de padre-hija y recorriendo un mundo donde los infectados no son el único peligro, ya que la mayoría de los sobrevivientes no se relacionan de manera pacífica. Finalmente, cuando Joel descubre que la elaboración de la vacuna terminaría con la vida de Ellie, decide priorizar su futuro con ella rescatándola de las manos de aquellos a quienes se las entregó. Tanto la serie como el juego tienen un tono sombrío y dramático, no tan concentrado en la acción ni en la temática *zombie* como en la relación entre los seres humanos en un ambiente postapocalíptico.

A continuación, desglosamos los episodios de la serie, retomando aspectos de su narrativa y tomando elementos útiles para el análisis, que nos permitan elaborar una lectura coherente.

NECESIDAD

La serie comienza en el año 2003 cuando ocurre el brote inicial de *cordyceps*. En este primer capítulo, Sarah (Nico Parker) arregla el reloj de su padre Joel (Pedro Pascal) como

FIGURA 2. *The Last of Us*
(HBO, 2023-).



regalo de cumpleaños; ese reloj que luego se detendrá, literal y metafóricamente, cuando Sarah sea asesinada [FIGURA 2]. La vida de Joel se rompe, es brutalmente detenida, su tiempo se estanca. “Creo que el tiempo cura todas las heridas”, le dice Ellie (Bella Ramsey) en el último episodio; “no fue el tiempo”, replica Joel. Claro, no es la *mera vida* la que se interrumpe, el mero transcurrir temporal, la supervivencia sin sentido, sino la vida orientada, la narración vital, tópico que la serie desarrolla *in extenso*.

Ni bien comienza el brote de *cordyceps* y a lo largo de toda la primera temporada de *TLOU*, seremos testigos de un buen número de decisiones por parte de los personajes en función de la necesidad de supervivencia. Joel, su hermano Tom (Gabriel Luna) y Sarah escapan en una camioneta y se cruzan con una familia pidiendo desesperadamente un aventón. Joel decide no ayudarles para no poner en riesgo a su propia niña. De aquí en adelante se traza una idea muy clara y problemática, en el mejor sentido de la palabra, que es la contraposición entre supervivencia/necesidad y comunidad/lazo; ya que aparentemente *en la supervivencia no hay comunidad posible*.

No casualmente, el impacto de esta necesidad por sobrevivir lo veremos más que nada reflejado en niños y niñas: en Sarah, en el niño que Joel decide no levantar, en el otro chico que aparece minutos más tarde caminando hacia el refugio

de Boston, en el hijo de Henry (Lamar Johnson), en la propia Ellie. La escena del chico que llega a Boston es particularmente macabra: los guardias de seguridad lo rescatan y lo atan a una silla. Luego lo escanean para ver si está infectado y el escáner emite un fatal rojo positivo. La soldado entonces le sonríe y le ofrece una rica comida, no sin antes avisarle que le suministrarán medicina para que se sienta bien, la cual en verdad es una inyección letal que acabará con su vida. Resuena, más no sea por semejanza, el accionar nazi de enviar los niños judíos a “bañarse”, cuando en realidad los mandaban a las cámaras de gas. Esto es, en nombre de la supervivencia y hasta de la misericordia —ya que el niño evidentemente tenía las horas contadas— se actúa de una manera equiparable a uno de los métodos de exterminio masivos más terribles de la historia.

En el segundo episodio, la científica tailandesa a quien se le encomienda encontrar una cura para los primeros brotes dice que la única manera de evitar la propagación del hongo es “bombardear la ciudad” donde apareció. Acciones terribles justificadas por la necesidad de supervivencia: es eso o el apocalipsis. Sin embargo, como explicará Tess (Anna Torv) momentos más tarde, los bombardeos a las ciudades no funcionaron para detener la infección.

De este modo, *The Last Of Us* nos presenta un mundo en el cual la mayoría de las personas actúan en función de la necesidad, a la vez que nos demuestra que dicho accionar no es efectivo para garantizar la supervivencia; y más importante aún, que la mera supervivencia no alcanza.

La diferencia entre *vivir* y *sobrevivir* ha sido tema recurrente en numerosas producciones cinematográficas y audiovisuales, pero aquí acaso toma un color particular. Vayamos de a poco: por un lado, tenemos la supervivencia, la necesidad, el “sálvese quien pueda”; por el otro, la vida significativa y la capacidad de construir *comunidad*, de entablar lazos. Probablemente el lazo más conmovedor de la serie, además del de Joel y Ellie, sea el de Bill (Nick Offerman) y Frank (Murray Bartlett), a quienes conocemos en el tercer episodio. Bill, a pesar de ser un paranoico preparacionista, ayuda a Frank dándole refugio y cocinándole una deliciosa cena. Ese acto de bondad va en contra de lo supuestamente recomendable para la supervivencia, ya que se arriesga a que Frank lo traicione, le robe o lo mate. Al actuar en función de la comunidad y no de la individualidad, se genera un *lazo*; más concretamente, una relación amorosa. Frank representa la *vida* en oposición a la *supervivencia*, quiere utilizar recursos valiosos —gasolina y pintura— no para sobrevivir sino para embellecer su hogar, ya que además de vivir hay que vivir bien. Frank habla de tener amigos y de invitarlos a comer. Frank no ha caído presa del *desencantamiento*, concepto que retomaremos más adelante.

Probablemente se pueda resumir el personaje de Frank en su decisión de suicidarse: parecido a lo que ocurre en la comuna de **Midsommar** (Ari Aster, 2019), prefiere terminar su vida con dignidad cuando todavía se siente medianamente bien y no alargar su vejez solo por el hecho de sumar días. Esa *elección* va en detrimento de toda *necesidad*. En su caso, morir es elegir la vida por sobre la supervivencia.

Byung-Chul Han en su libro *La crisis de la Narración* (2023) dice: “cuando declinan las experiencias, cuando ya no existe nada que sea vinculante ni permanente, lo único que queda es la *nuda vida*, la *supervivencia*” (p. 28). Cuando ya no existe

nada vinculante, queda la supervivencia, la vida vacía. “Una vida que hay que mantener *sana* o que hay que *optimizar* a toda costa no es más que supervivencia” (p. 55). Claro que Byung-Chul Han no está hablando de un mundo postapocalíptico, sino de nuestra contemporaneidad, pero es que acaso *TLOU* también lo está haciendo.

HONGOS

Lo que diferencia a los *zombies* (y a los vampiros, hombres lobo, fantasmas y momias) de otros monstruos, es que alguna vez fueron humanos. Pero en realidad, a diferencia de series como *The Walking Dead* (AMC, 2010-2022) o *Black Summer* (Netflix, 2019-2021), en *The Last Of Us* no hay *zombies* en el sentido estricto del término. No son “muertos-vivos”, cadáveres reanimados (más cercanos a los fantasmas o los vampiros), sino *infectados*, personas que han enfermado con un tipo de hongo que las vuelve violentas y las reduce a meros impulsos.

En el comienzo del primer capítulo, escuchamos al Dr. Neuman (John Hannah) hablar en un *talkshow* en 1968 sobre el peligro que podrían representar los hongos, más que los virus o bacterias, ya que no matan, sino que *controlan la mente* de sus huéspedes, manteniéndolos vivos y obedientes [FIGURA 3]. El Dr. Neuman explica que eso solo ocurriría si los hongos pudieran adaptarse a temperaturas más cálidas como la del cuerpo humano, lo cual podría llegar a pasar si el mundo se calentara unos grados. El ingrediente hitchcockeano es delicioso: nosotros ya sabemos que el calentamiento global elevó la temperatura global con respecto a 1968, tenemos una información que el científico desconoce. Ese dato extra nos prepara para lo peor: la bomba bajo la mesa explota años más tarde, en el 2003.

Retomemos entonces el efecto que produce el hongo: controla la mente, evita la descomposición, utiliza al huésped para propagarse, lo reduce a un ser que ya no puede *vivir*, sino únicamente *sobrevivir*: se mueve, se alimenta, se reproduce.



FIGURA 3. *The Last of Us* (HBO, 2023-).

Los paralelismos con lo expuesto en el apartado anterior no son casuales, uno de los grandes aciertos de *TLOU* es explicitar que luego del brote de *cordyceps*, *todos son zombies*: los no-infectados viven una vida de infectados, actuando por necesidad, cambiando la vida por la *mera vida*, alimentándose como pueden, moviéndose en sigilo, atacando violentamente e incluso comiendo carne humana, como lo hace el grupo del pastor David (Scott Shepherd). No porque quieran, claro, sino por necesidad, para sobrevivir.

Los *zombies*/infectados viven como autómatas, sin razón, sobreviviendo sin sentido ni orientación; tal como Joel, al morir su hija y detenerse su reloj. Sin embargo, su reloj *ya estaba roto*: Sarah misma se lo arregla como regalo de cumpleaños. Es válido, creemos, intentar extender la metáfora de *The Last Of Us* a nuestra actualidad (que, por cierto, transcurre en el mismo momento que la serie, año 2023): ¿acaso no reconocemos algo de ese merodear “como *zombies*”, actuando por necesidad, automáticamente, intentando sobrevivir en lugar de arriesgarse a vivir?

En el segundo capítulo, Joel le explica a Ellie que el *cordyceps* está interconectado, y si se pisa un hongo en un lugar se despierta una docena de infectados en otro: el famoso rizoma. Sin embargo, estar interconectados no significa pertenecer a una comunidad: “se da la paradoja de que la creciente

conectividad nos aísla. En eso consiste la fatídica dialéctica de la interconexión. Estar interconectado no significa haber creado lazos” (Han, 2023, p. 95). Resulta curioso que la misma metáfora que utiliza Byung-Chul Han para hablar de las redes sociales, que nos conectan y a la vez nos aíslan, pueda utilizarse para hablar de los infectados por *cordyceps* en *TLOU*.

Los infectados son la explicitación de los no-infectados, su desenmascaramiento, su *true mirror*; así como de los humanos en la actualidad. En ese sentido, resulta interesante pensar de qué se trata esta infección, qué implica el estar infectado en *TLOU*.

ENCANTAMIENTO

Y bien, creemos que el mayor peligro en la historia que esta serie narra no es el *cordyceps* (de hecho, los humanos parecen ser peores que los infectados, como los mismos personajes se encargan de remarcar en varias oportunidades), sino *el haber priorizado la supervivencia por sobre la vida*, lo cual viene de la mano de un desencantamiento previo de dicha vida y del mundo en su totalidad.

“La pérdida de la capacidad de narrar se achaca al *desencantamiento del mundo* [...] La pura facticidad de la mera presencia imposibilita la narración. La facticidad y lo narrativo se

FIGURA 4. *The Last of Us*
(HBO, 2023-).



excluyen” (Han, 2023, p. 64). Al contraponer la información contra la narración, Byung-Chul Han explica que las narraciones, que tejen un entramado simbólico que otorga sentido y dirección, uniendo el presente con el pasado y apuntando al futuro, han cedido ante la información, datos que solo pueden generar conocimiento relacional y que no construyen lazos, sino interconexiones y acumulación.

Al perder la capacidad y hasta la paciencia para narrar, la vida se transforma en supervivencia. Por eso Han (2023) le da valor a aquellos frentes de resistencia narrativos, como lo son el consultorio de un psicoanalista, una ronda de historias frente a una fogata, o la mirada de un niño: “los niños son para Walter Benjamin los últimos habitantes del mundo mágico. Para ellos, nada se limita a *existir*. Todo es *elocuente* y sumamente *significativo*. Una *intimidación mágica* los conecta con el mundo. Se aproximan a las cosas y las tantean jugando, transformándose en ellas” (p. 65).

Es esta elocuencia la que hace que el personaje de Ellie sea tan maravillosamente entrañable. *Ellie disfruta a pesar del apocalipsis*, y logra que Joel se conecte con la vida más allá de la supervivencia: hace que escuche música, que se ría, que lllore [FIGURA 4]. Ellie es una adolescente molesta que se la pasa fastidiando, y esa excitación por las nuevas experiencias termina por quitarle la solemnidad a la terrible situación.

Quizás, el reverso sería lo que ocurre en *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), donde es el padre quien cumple ese rol para preservar la alegría de su hijo.

Claro, Ellie es inmune tanto al *cordyceps* como al desencantamiento. De hecho ¿no aparecen los hongos cuando algo *ya está muerto*? El hongo no mata, todo lo contrario, vuelve a generar vida en aquello que estaba descompuesto. Pareciera que, por definición, un mundo que se infecta con *cordyceps* es *un mundo que ya estaba muerto* y necesita de ese hongo para volver a vivir; un mundo cuyo tiempo ya se había detenido, como el reloj de Joel antes de ser arreglado por Sarah.

Ellie, sin embargo, está bien viva y por eso quizás es verdaderamente inmune: ¿habrán sido Bill y Frank inmunes también? Así, nuestro temor no es tanto que Ellie se contagie, cosa que no sucederá, sino que pierda su alegría. Lo que nos horroriza de la muerte de Henry, en el quinto episodio, no es tanto el hecho del suicidio o de que Henry haya matado a su hijo, el verdadero horror es lo que la cámara nos muestra: cuando Henry se suicida, la cámara enfoca a Ellie que deja escapar un gemido de espanto absolutamente desgarrador. El verdadero peligro es desencantar a Ellie, el último resquicio de vida. Ellie no se convertirá en *zombie*, el riesgo es que se convierta, como el resto, en un *zombie en vida*.



FIGURA 5. *The Last of Us* (HBO, 2023-).

Por eso, en el octavo capítulo, cuando el pastor David intenta matarla y luego violarla, Joel “la salva” con su abrazo. Es decir, ella se libra por sus propios medios asesinando violentamente a David, evitando así lo peor. Al momento en que Joel la encuentra lo que peligraba ya no era su vida, sino las ganas de vivir que mostró durante toda la serie y que a raíz de esa experiencia terrible podían llegar a extinguirse.

Así, en varias oportunidades la serie parece mostrarnos que la única salida es la violencia, solo para luego plantearnos la duda de que acaso esa es la única salida que los personajes conocen. En el sexto episodio, Tom le cuenta a Joel que va a ser padre y que ahora tendrá un propósito: “solo porque la vida *se detuvo* para ti, no significa que tenga que detenerse para mí”. Tras el enojo de su hermano, que justifica su propio accionar violento y asesino como el único posible para la supervivencia, Tom le rebate: “había otras maneras de sobrevivir, solo que no las conocíamos”.

Momentos después, Tom y Joel se reconcilian en un taller de zapatos, un lugar donde se *enmiendan* las cosas. Joel está intentando reparar sus zapatos para seguir adelante, y Tom le regala unos nuevos: las viejas formas de andar, los viejos modos de sobrevivir que acompañaban a Joel ya no sirven. Tom le propone una *nueva manera de avanzar* [FIGURA 5].

Luz

Las “Luciérnagas”, este grupo guerrillero que intenta combatir al otro grupo armado conocido como FEDRA, tienen un slogan: “cuando estés perdido en la oscuridad, busca la luz”. De ahí el mote de luciérnagas, ofreciendo luz a quienes están perdidos en la oscuridad.

Postulamos que la *luz* funciona a lo largo de la serie como un operador textual que muchas veces refuerza lo hasta aquí expuesto, como una manera de representar la *vida* en oposición a la *supervivencia*: la primera vez que vemos a Joel lo encontramos durmiendo *de espaldas a la luz*; cuando se despierta y se voltea, el brillo le pega en la cara y lo enceguece [FIGURA 6]. Al contrario, Ellie se nos presenta con su rostro completamente *iluminado*: la luz le da de lleno, pero ella la mira *de frente* sin cegarse [FIGURA 7].

En el segundo capítulo, vemos a Ellie completamente iluminada, casi santificada, a diferencia de Tess y Joel [FIGURA 8]. A su vez, la luz parpadea cuando Riley y Ellie son atacadas en el centro comercial, ese gigantesco museo del difunto consumismo, donde Riley *prende las luces* invitando a Ellie a *vivir* una experiencia por fuera del marco de la mera supervivencia, lo cual siempre implica un riesgo. Confiar en la luz, revelarse



FIGURAS 6 y 7. *The Last of Us* (HBO, 2023-).

como luciérnaga, apostar por Ellie, vivir una experiencia, siempre va en detrimento de la necesidad: para vivir hay que estar dispuesto a arriesgar la supervivencia.

VIDA

El último capítulo de la serie nos plantea una pregunta imposible: ¿merece ser sacrificada Ellie en pos de la salvación de la humanidad, consumando así su destino mesiánico? Al respecto, Joel decide que la pregunta está mal planteada, o que la lógica que supone es una que ya no sirve si de verdad se quiere construir un mundo nuevo.

Aquí hay que ser cuidadosos porque evidentemente Joel opera con la misma lógica que quiere destruir: salva a Ellie asesinando a una quincena de personas, muchas de estas sin oportunidad de defenderse. Pero también es la primera vez que no obra en función de la necesidad o la supervivencia, sino para salvar un lazo y crear una comunidad en el asentamiento de su hermano.

Es más, nada aseguraba que la cura fuera efectiva, e incluso siéndolo tampoco estaba garantizada la “salvación”: los infectados ya no son el principal riesgo sino la gente, la guerra entre facciones, los saqueadores, caníbales, esclavistas. Cuesta imaginar cómo una vacuna (que tampoco evita que los infectados te despedacen, como Joel le advierte a Ellie) iba a mejorar el mundo por sí sola. Pero más importante, vale preguntarse sobre qué es lo que merece la pena salvar, qué es lo importante en Ellie ¿su forma de ver el mundo o la cura contra la infección? O mejor dicho, ¿lo que necesita cura es el *cordyceps* o el desencantamiento y el obrar en función de la supervivencia? ¿Cuál hay que combatir?

Incluso podríamos ir más allá y preguntarnos si realmente es deseable para Joel (y la humanidad) *volver a la normalidad*, siendo que, como vimos, el mundo previo al *cordyceps* ya estaba muerto. Quizás de esto se da cuenta Joel y por eso decide cortar desesperadamente el círculo vicioso de actuar por necesidad en pos de una supervivencia vacía, apostando así por un futuro distinto.

CONCLUSIÓN

Mediante el análisis filmico, tal y como fue planteado en el apartado metodológico, pudimos leer la obra en tanto texto y reponer algo de la multiplicidad de sentidos que plantea. De esta manera, interpretando signos como el reloj detenido, la luz, los hongos o la actitud de los personajes, arribamos a una posible conclusión: *The Last Of Us* nos propone un mundo desarraigado y hostil, que refiere a nuestra propia contemporaneidad y que exige revisar lo que entendemos por vida en oposición a la mera supervivencia. En el contexto actual, donde justamente la necesidad individual ha ganado un alarmante terreno por sobre la solidaridad colectiva, una serie como *TLOU* puede ser leída como una inquietante apuesta por lo comunitario y los lazos vitales en oposición a la mera supervivencia. Byun-Chul Han (2023) dice que “hoy carecemos de *narrativas de futuro* que nos permitan concebir *esperanzas*” (p. 107); sin embargo, y a pesar de su evidente profetización distópica, *TLOU* introduce la idea de que un futuro distinto es posible, siempre que implique dejar atrás las viejas maneras en favor de construir una narrativa en conjunto. 🧠



FIGURA 8.
The Last of Us (HBO, 2023-).

Bibliografía

- AUMONT, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2012). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. y Marie, M. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, F. y Di Chio F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- HAN, B-C. (2023). *La crisis de la Narración*. Barcelona: Herder.
- STAM, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

- MAZIN, C. y Druckman, N. [Creadores]. (2023-). *The Last of Us* [Serie]. EE.UU.: HBO.

GASTON BERNSTEIN (Argentina). Estudiante de Artes Audiovisuales en FFyL (UBA), investigador en cine contemporáneo, series y videojuegos. Últimas publicaciones: “La otredad latina en los videojuegos: de la selva a la pantalla” (2022), en *Revista Panamericana de la Comunicación* (MX); “Into the Warp Zone: diálogos entre cine, series y videojuegos”, en el libro *La venganza de la televisión: el audiovisual contemporáneo y sus nuevas preguntas* (2022), Universidad Iberoamericana de México.

Los mecanismos de una historia: *Naufragio* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo

The Mechanisms of a Story: Naufragio (1978) by Jaime Humberto Hermosillo

CRISTIAN ADRIÁN ORTIZ VIDRIO

cristianortizvidriop13@gmail.com

cristian.ortiz1003@alumnos.udg.mx

<http://orcid.org/0009-0007-9452-3492>

*Universidad de Guadalajara,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 13, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
septiembre 19, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre, 2024

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i29.450](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.450)

RESUMEN / A través de un método de análisis comparativo entre obras literarias y el filme *Naufragio* (1978), se propone detectar en el guion cinematográfico la formulación de objetivos y conflictos en los personajes al tiempo que el relato filmico participa estructurando de forma direccionada los objetivos de la historia. El objetivo es identificar los cruces entre lo ficcional y lo real, y la forma en la que afecta el comportamiento de los personajes para lo cual el diálogo comparativo con la literatura ahonda en el entendimiento de la historia. A su vez, se busca encontrar en los elementos técnicos de la película la estructura que permite que la historia funcione en pos de objetivos determinados; el tratamiento de los planos, los efectos visuales y elementos como la banda sonora interactúan constantemente con el guion de los personajes a fin de ocultar, aparentar y deconstruir una serie de elementos puestos en juego por el director.

PALABRAS CLAVE / Cine y Literatura, narrativas, imaginarios, arquetipos, *Naufragio*.

ABSTRACT / Through a comparative analysis method between literary works and the film *Naufragio* (1978), this study aims to detect the formulation of objectives and conflicts in the characters within the screenplay, while the film narrative actively structures the story's objectives. The goal is to identify the intersections between fiction and reality, and how these affect the characters' behavior. To achieve this, a comparative dialogue with literature deepens the understanding of the story. Additionally, the study seeks to find in the film's technical elements the structure that enables the story to function towards specific goals. The treatment of shots, visual effects, and elements such as the soundtrack continuously interact with the characters' dialogue to conceal, simulate, and deconstruct various elements presented by the director.

KEYWORDS / Film and Literature, Narratives, Imaginaries, Archetypes, *Naufragio*.



FIGURA 1. *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1973).

Existe un principio que rige los movimientos de cada historia; la presentación de algunos acontecimientos o personajes y la forma en la que son expuestos son sustancialmente determinantes para los fines de la narración y los propósitos del director o escritor. Si al principio de una obra se nos dice: “el día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (García Márquez, 2015, p. 7), el resto de la obra nos estará condicionado no para saber si el personaje muere, porque apenas abierto el libro lo sabremos, sino para ser ingeridos por los comportamientos humanos que la novela expresa y que han llevado a la muerte de alguien.

Jaime Humberto Hermosillo planteó en su cine una serie de sistemas que articulan algo más que una simple sucesión de acontecimientos, las sintaxis de las obras del director suelen estar logradas bajo principios de ocultamiento que atraviesan toda la narración. Existe algo que no vemos, pero que está, que es desconocido e incierto, pero que sobre él se formulan los rumores populares, ahí se asientan los prejuicios sociales, conductas machistas, hipocresía religiosa con su falsa moral y una sociedad viciada por las apariencias. El sistema cronológico de sus historias suele partir de las fachadas sociales: los arquetipos son como deben ser y sus consecuencias no existen. Conforme avanza la historia, el director penetra en la capa social para mostrar su ambivalencia desde adentro: su oscuridad, sus máscaras son destapadas por Hermosillo para enseñarnos que éste, es el país de las apariencias.

FIGURAS 2 y 3. Tempestad y toma aérea desorientada por Ciudad de México (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).



En *Naufragio* (1978), Jaime Humberto Hermosillo plantea el drama de Amparo, una burócrata de Ciudad de México que vive aferrada al recuerdo y esperanza de retorno de su hijo Miguel Ángel, un joven de quien se ha perdido el rastro mas no su historia, misma que Amparo se encargará de divulgar envuelta en exaltaciones e idealizaciones con las que su inquilina, Lety, termina simpatizando y añorando [FIGURA 1]. No obstante, lo que observamos al principio del largometraje tiene un carácter más bien metafórico, el director nos habla en una poética visual de lo que acontece en los adentros de su protagonista, Amparo. Nos presenta la violencia del mar; blancas crestas de olas chocando con furia entre sí, pero el director mantiene la cámara inmóvil, su fijeza y proporción hacen pensar en la gran ola de Kanagawa, el cuadro que nos introduce a la historia contiene esa paradoja; observamos la violencia del movimiento acuático, pero técnicamente el director decide mantener la cámara fija [FIGURA 2].

A continuación, y de forma contrastante la cámara comienza a imitar la brusquedad del mar, pero ya no es el mar lo que vemos, son los fijos edificios de Ciudad de México, ahora el entorno se encuentra fijo, es la lente del director la que se desplaza con inestabilidad [FIGURA 3]. Con un desorientado plano secuencia general, las imágenes parecieran hablar su inversión metafórica: la cámara deambula, naufraga perdida entre los cielos urbanos de la ciudad hasta meterse en la habitación de uno de los tantos departamentos de la ciudad de México. A través de dicha secuencia surrealista Hermosillo presenta el drama desesperante de una madre buscando a su hijo en la inmensidad del mar como en la inmensidad de la ciudad.

Apenas iniciando el *film* el mensaje se vuelve contundente, el plano secuencia inicial nos lleva de una cámara fija asediada por el mar a una cámara móvil perdida en el laberinto urbano de Ciudad de México, ambos, escenarios oníricos que



FIGURA 4. Escena de las protagonistas rumbo al trabajo (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

solo volverán para cerrar la historia cuando el inmueble habitacional sea arrastrando por el mar y nos haga caer en cuenta que las verdaderas náufragas siempre fueron Lety y Amparo.

El mismo método es expuesto en *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1976), donde la primera secuencia acontece en las pesadillas incendiarias de la protagonista hasta el plano en el que la vemos despertar. Estos planos que van de lo onírico a la realidad sirven de lazo para exponer los tormentos interiores de los personajes en ejecuciones precisas, pues es exclusivo de estas escenas la aparición de una banda sonora que acompaña la potencia surrealista de las imágenes. A excepción de estos momentos, el *film* se desarrolla con un apego realista; el autoproclamado nieto del neorrealismo italiano de Roberto Rossellini suspende toda banda sonora en el desarrollo de la historia, cada sonido se vuelve diegético: el murmullo de la ciudad, el claxon de los autos, los ladridos de los perros, las conversaciones ajenas, son el mundo que vemos y compartimos con la ficción.

Después de la potencia visual con la que inicia el *film* observamos al grueso de la población real desplazándose con Amparo y Lety de infiltradas mientras desarrollan la ficción de la película, recurso heredado de la tradición realista. Las protagonistas se vuelven intrusas del mundo que tratan de representar en la exégesis de la narración; las observamos abordar el tren junto a la masa ciudadana, atravesar el centro del Zócalo capitalino rumbo a las kafkianas oficinas gubernamentales en las que trabajan; embistiendo el papel de la modernidad femenina a mediados de siglo XX [FIGURA 4].

Hasta aquí Jaime Humberto trabaja la representación fidedigna de una realidad, con su acostumbrada cámara fija que por lo general solo se desplaza para perseguir a sus personajes y una lente que más bien pareciera acechar a sus protagonistas. Bajo esos lineamientos explora dos universos femeninos; en primera instancia, el de Amparo, como madre con independencia económica desarrollando oficios ajustados a la idea de feminidad laboral entendidos por la época. Su figura es recurrente en la sociedad mexicana del siglo XX ante la cotidiana ausencia del padre, un fenómeno social que por su parte ha caracterizado el afecto materno preferente hacia el hijo varón en el que se depositan idealizaciones románticas y arquetípicas maquinadas tanto por el impulso sentimental como por la necesidad de presumir y aparentar algo que en realidad no se tiene. La protagonista vive esta condición atravesada por la nostalgia en el drama imposible e insaciable de una madre enajenada ante la idea de poder volver a ver a su hijo (Miguel Ángel) después de haberse embarcado en la aventura marítima. En segunda instancia, Lety representa el arquetipo de la mujer moderna de mediados de siglo, profesionista, con independencia económica; envuelta en la moda oficinista se enfrenta al acoso laboral de las jerarquías masculinas mientras sueña con el ideal masculino de Miguel Ángel, ya que expresa al sujeto que venció el sistema, que se liberó de la monótona vida burocrática de la ciudad y cumplió el sueño de aventurarse a descubrir el mundo.

La historia es tan sencilla como honda en sus conexiones con una inmensa tradición literaria. En primera instancia



FIGURA 5. Escena en el metro (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

se plantea el diálogo constante con el universo literario del escritor polaco Joseph Conrad, “el argumento de José de la Colina y Hermosillo está inspirado en el cuento “*Tomorrow*” (1902) [...], aunque no se le otorga crédito en pantalla” (Lara Chávez, 2020). Por otra parte, sabemos de forma explícita el gusto de Miguel Ángel por las aventuras marítimas, en el montaje de su habitación aparece de forma recurrente y pronunciada el poster de la película *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965), basada en la novela homónima de Conrad.

Durante más de la mitad del largometraje desconocemos el paradero del primogénito. Sabemos, como Lety, la multiplicidad de versiones que lo circundan y será éste el eje que manipulará toda la cinta; el quiebre y desdoble de las apariencias. La figura ausente del hijo afecta toda la historia y, por su parte, ramifica tanto en Lety como en Amparo una historia particular. Ambas naufragan mentalmente en el plano de lo ilusorio, pierden de vista el mundo inmediato y real para mantenerse enajenadas, coordinadas por la ilusión de una realidad alterna a la cual pueden aspirar. Este efecto quijotesco de las protagonistas las mantiene desfasadas de su círculo social, la actitud de las protagonistas ante el mundo encarna un símil de Don Quijote y su escudero Sancho. En la historia de Cervantes, Quijote recorre el mundo como caballero andante ofreciendo su honor a su señora Dulcinea

del Toboso, figura idealizada por la aguda imaginación que le ha nutrido a Don Quijote la lectura de novelas de caballerías; a la marcha se le une un vecino de la Mancha para servirle de escudero bajo la promesa de ser recompensado con una ínsula para que la gobierne. En la relación de Amparo con Lety existen estos elementos de forma dispersa y medular, pues Amparo no promete a Lety ninguna ínsula para que la gobierne, pero le promete algo equiparable, le promete el amor de Miguel Ángel y ella cree, justo como solicita Don Quijote, en la belleza de alguien que no conoce.

En “La aventura de los mercaderes”, Quijote exige a todos confesar que “no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (Cervantes, 2015, p. 53). Los mercaderes, desconcertados, solicitan les muestre aquel dichoso caballero imagen alguna que corrobore lo que exige: “si os la mostraré —replicó Don Quijote—, ¿qué hiciéades vosotros en confesar una verdad tan notoria, la importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender” (Cervantes, 2015, p. 53). En la mirada dulzona y perdediza de Lety se corrobora el juramento quijotesco. Camino al trabajo, llevadas por el vagón de tren, Amparito le acaricia con los dedos los filos del cabello a Lety para recogerlos detrás de la oreja: “cuando te conozca”, le dice entre la sórdida



FIGURA 6. Escena del encuentro entre Lety y Miguel Ángel (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

alarma del cierre de puertas del vagón, “se va enamorar de ti, Lety... y ya no se irá... nunca”, y Lety afirma con un silencio cargado de expresividad enamorada [FIGURA 5].

La forma narrativa coloca a sus personajes desencajados con su cotidianidad, tanto la vida social como amorosa les está vedada frente a la utopía sentimental que se han planteado. Hermosillo expone y deconstruye la figura arquetípica de la masculinidad, viril y aventurero, sacado de cualquier historia de aventuras de Conrad. En suma, el director deja en la historia de Miguel Ángel el misterio de su figura potenciando, tanto para Lety y Amparo como para el espectador, su idealización.

La construcción del personaje a través de discursos favorecidos por la memoria y el imaginario es un mecanismo ya visto antes de *Naufragio* —tanto en *La verdadera vocación de Magdalena* (Jaime Humberto Hermosillo, 1972) como en *La pasión según Berenice* el personaje del hombre es el de cualquier película: romántico, decente, exitoso—; hasta que lentamente la trama va minando el arquetipo para desatar las problemáticas de género.

No obstante, *Naufragio* cuenta con un esquema en el que como se ha referido: la figura idealizada permanece ausente más de la mitad de la trama a diferencia de sus anteriores largometrajes. Este esquema modifica de forma automática

el carácter de las problemáticas: Berenice conoce y confía en Rodrigo para terminar siendo una aventura más del galán viril; Lety, por su parte, es la única que desconoce a Miguel Ángel y se enamora de él a través de lo que le refieren; en éste caso además de exponerse el arquetipo masculino, se ilustra el arquetipo sentimental, la idealización del amor, el efecto Madame Bovary encarnado en María Rojo.

El mecanismo de la trama destapa, tan maquiavélica como bondadosamente, la realidad del personaje al momento de caer la madre enferma. El hijo pródigo es develado en una triste y aberrante figura manca, antítesis total de la figura que de él nos hemos formado. Asistimos al encuentro dislocado de las fantasías y la realidad, una dinámica de inversiones que el director plantea para ahondar el conflicto sentimental. La imagen fatídica de Miguel Ángel entra en una serie de desdoblamientos; pese a la incongruencia del arquetipo, Lety es participe al cortejo del hombre: ahora lo ve, lo escucha y lo siente y afianza su amor a esa figura [FIGURA 6]. Pareciera encontrarse en la imagen idealizada de Miguel Ángel, el Charles Bovary de Flaubert y, en la figura real, el joven amante León Dupuis. Por una parte, la utopía sentimental engendrada a través de narraciones tropieza con su realidad, Emma Bovary y sus lecturas románticas, como las de Quijote, palidecen con la dislocación entre lo imaginario y lo real.

FIGURA 7. Escena entre Lety y la prostituta (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).



En *Madame Bovary*, el despliegue penetra con las acciones de Emma en un mundo que le está vedado e injustificado, pues:

Un hombre, al menos, es libre; puede recorrer las pasiones y los países, atravesar los obstáculos, gustar los placeres más lejanos. Pero a una mujer todo esto le está impedido. Inerte y flexible a la vez, tiene en contra de sí las debilidades de la carne y las dependencias de la ley. Su voluntad, como el velo de su sombrero sujeto de un cordón, palpita a todos los vientos; siempre hay algún deseo que la arrastra, pero alguna conveniencia social que la retiene (Flaubert, 2016, p. 99).

Es el universo femenino que plantea Hermosillo, el de las desigualdades vistas desde adentro, planteadas desde el conflicto urbano que supone a una mujer inserta en labores de dominio masculino; pero también el del fuero interno femenino que es reprimido y a su vez, víctima de los artificios de un imaginario cosmopolita. Imaginario que no deja de ser reconocible, el síndrome de *Madame Bovary* en Lety atraviesa una serie de desdoblamientos que al mismo tiempo juegan con la percepción del espectador y terminan por diluirse en el drama de la utopía.

Algunos críticos han comentado de Hermosillo “la complejidad con la que representó las divisiones de género o a la homosexualidad, pero no se menciona que, bajo la lente

de Hermosillo, un multifamiliar moderno quedó sumergido bajo el agua” (Mendoza, 2021). Considerando la máxima feminista que reclama lo personal como político, es inevitable coludir una toma de postura política en el cine del director. En dicho sentido, el reflector que acapara al entorno familiar en el cine de Hermosillo es algo más que un pretexto para contar una historia, pues ha encontrado ahí un microcosmos con todas sus reminiscencias culturales y políticas, ejercicio que por lo más deambula en toda la literatura; el drama familiar es el recinto donde se entretrejen los problemas mundo.

A su vez, habría que pensar sobre las relaciones que Hermosillo establece entre lo ficticio y lo real: su cine es bastante claro a la hora de representar lo imaginario como la totalidad de lo real, pareciera incluso seccionado taxonómicamente. Más allá de aquello que los divide en la puesta en escena, el modo en que interactúa su semántica permite un ejercicio en el que más que identificar elementos de lo real en el plano de la ficción que vemos, observamos como las manifestaciones de lo onírico, lo ficcional y lo imaginario se filtran en el plano del día a día. Esta misma dinámica se juega en *La rosa purpura del Cairo* (1985), donde el aventurero Tom Baxter, así como Miguel Ángel, escapa de un mundo ficcional que necesariamente termina por sentar la reflexión acerca de lo normado y la complejidad de las relaciones humanas.

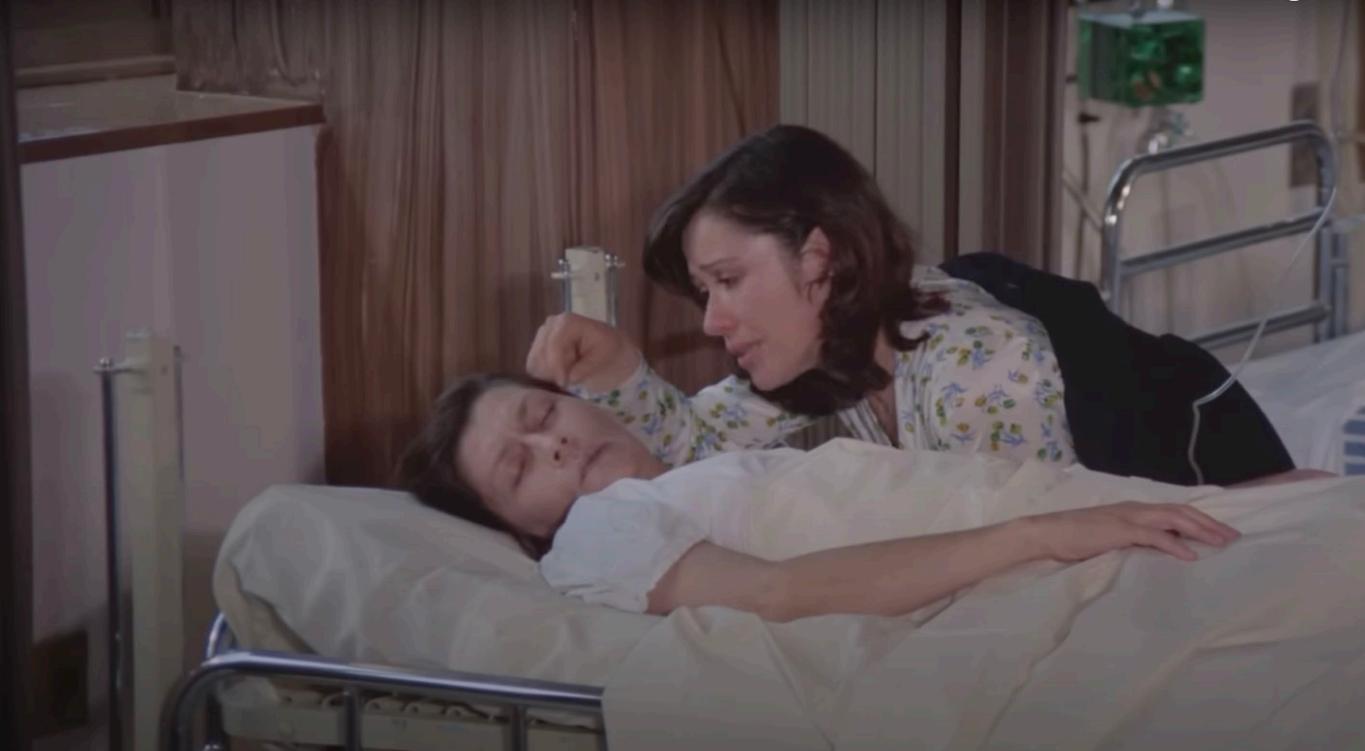


FIGURA 8. Escena en el hospital (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

Entre los infalibles silencios de sus personajes, así como de sus historias, Hermosillo construye el drama íntimo de la mujer inserta en los roles de género de su época, víctima de los estigmas como de los patrones de abuso. Hacia el final del *film*, Lety termina saqueada y violada por la sórdida cuadrilla de marineros a la que está ligado Miguel Ángel, quien finalmente la abandona prometiendo un regreso. De forma casi irrisoria, la protagonista es consolada por una figura radicalmente opuesta a la suya, la prostituta, para quién el mundo no está minado de figuraciones y comprende que las apariencias son la dinámica social de la que hay que sacar ventaja. Abandonada, violada y robada en su departamento, Lety recibe dinero prestado de esa figura marginal, repudiada y reprobada socialmente; pero, a la vez, auténtica y envuelta en un sistema diametralmente opuesto [FIGURA 7]. El director cierra colocando a los dos polos femeninos de la sociedad mexicana a mediados de siglo XX, el ideal y el reprobable, víctimas o cómplices de los estratagemas machistas.

Por su parte, en Amparo se ejecuta un ciclo regresivo del discurso que ella creó sobre su hijo, pues es preferible sostener las apariencias a que se derriban junto a la ficción. Aún en cama y al borde de la muerte, escucha en voz de Lety la promesa del regreso de su hijo: “¿Mañana?”, pregunta Amparito

semiconsciente; “mañana”, replica Lety, pequeña y significativa alusión al ya citado cuento de Conrad [FIGURA 8]. La matriz se invierte, ahora Lety narra a su compañera historias ficticias del amor que siente por su madre ese hijo; pero el director advierte algo más durante la secuencia, lentamente la banda sonora se filtra en la escena hasta estallar en la surrealista secuencia que inunda el departamento para arrastrar las cosas al mar, porque ahora son ellas quienes irán a buscarlo [FIGURAS 9, 10 y 11]. Como al inicio, Hermosillo nos devela el adentramiento onírico de su personaje: mientras en un inicio la búsqueda iba del mar hacia los edificios de Ciudad de México, ahora va en sentido contrario.

La cinta es una encrucijada irresoluble con un *leitmotiv* baumanista¹, la metáfora líquida actúa como un ente propio llegando a su ápice al final de la cinta: el multifamiliar moderno, la modernidad misma, el amor y el imaginario son arrastrados por la furiosa tempestad líquida. 🌪️

¹Se emplea el término en función del desarrollo teórico formulado por el sociólogo polaco Zygmund Bauman para caracterizar con el concepto de “líquido”; la inestabilidad, el cambio constante, la inseguridad y precariedad de las sociedades contemporáneas de la modernidad.



FIGURAS 9, 10, y 11. Escena de la inundación y naufragio del departamento. (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

Bibliografía

- CERVANTES, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. España: Penguin Random House.
- FLAUBERT, G. (2016). *Madame Bovary*. México: Ediciones B.
- GARCÍA Márquez, G. (2015). *Crónica de una muerte anunciada*. México: Diana.
- LARA Chávez, H. (2020, 17 de enero). «Naufragio», legado fundamental de Jaime Humberto Hermosillo. *corre cámara* [sitio web]. Consultado el 20 de mayo de 2024. <https://correcamara.com/naufragio-legado-fundamental-de-jaime-humberto-hermosillo/>
- MENDOZA, C. (2021, 3 de septiembre). Jaime Humberto Hermosillo: ciudades privadas. *Arquine* [sitio web]. Consultado el 29 de mayo de 2024. <https://arquine.com/jaime-humberto-hermosillo-ciudades-privadas/>

Filmografía

- HERMOSILLO, J. H. (1978). *Naufragio*. México: CONACINE / Dasa Films.

CRISTIAN ADRIÁN ORTIZ VIDRIO, estudiante de la licenciatura en historia de la Universidad de Guadalajara en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH). Tengo 23 años y actualmente concluí mi noveno semestre de licenciatura.

Reseña de La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente, de Nadia Lie

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ

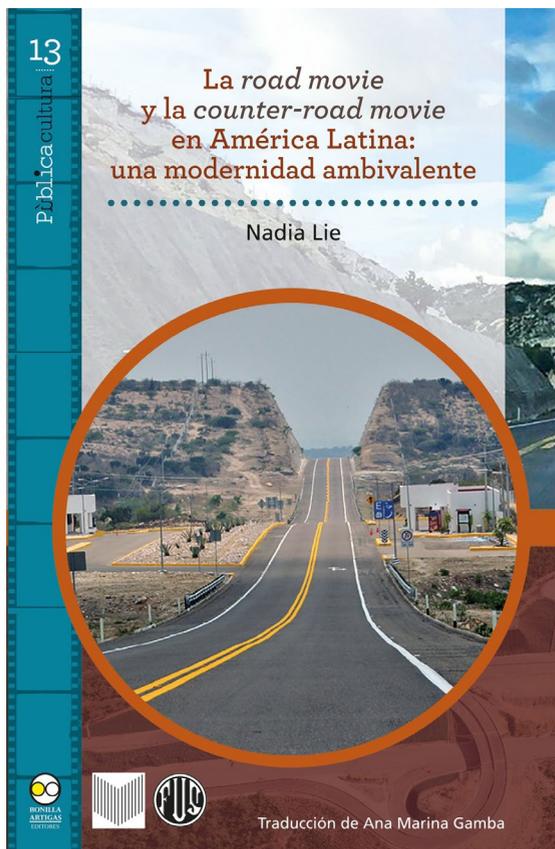
<http://orcid.org/0000-0002-9307-4986>

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i29.448](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.448)

“Un aporte brillante” [...] “un libro muy esperado, una guía esencial”; son dos de los comentarios impresos en la contraportada de esta versión en castellano, publicada en 2023 por Iberoamericana Vervuet y Bonilla Artigas. La primera versión de 2017 ya había circulado en lengua inglesa con el sello editorial de Palgrave Macmillan.

Los comentarios no mienten. El libro de Nadia Lie definitivamente es un aporte a los estudios del género cinematográfico en el contexto latinoamericano. Y no es que Latinoamérica carezca de investigaciones sobre género y en especial sobre *road movies*, pues por lo menos podemos traer a colación un par de monográficos publicados un poco antes: *The Latin American Road Movie* (2016) de Veronica Garibboto y Jorge Pérez, así como *The Brazilian Road Movie: Journeys of (self) Discovery* (2013) de Sara Brandellero. Como vemos, un estudio trata sobre Brasil y el otro sobre el subcontinente. Sin embargo, a diferencia de un libro de autor, ambas son obras colectivas que por más que sigan una línea temática, no logran una coherencia en el análisis profundo y articulado, como es costumbre cuando escribe una decena de autores con una variedad de enfoques.

Por el contrario, como demuestra la autora belga, esta investigación es el primer estudio sistemático del fenómeno y su relación con las problemáticas de Latinoamérica. Como estrategia lo divide en dos partes: el espacio, sea continental, nacional, o regional; y la segunda es la movilidad, que no solo es física sino económica y social, y que es el motor de la migración, los desplazamientos internos y el turismo. Para analizar estas dos dimensiones, echa mano de herramientas teóricas como “heterotopía” de Foucault, el “no lugar” de Marc Augé, y la “paratopía” de Maingueneau; conceptos que se mueven a través de los siete capítulos, toda vez que ayudan a robustecer el diálogo entre películas y su relación con el movimiento y el espacio representado.



Sabemos que la *road movie* ha despertado una fascinación tanto a cinéfilos como historiadores y analistas de todo el mundo, pero sobre todo en Estados Unidos —donde se atribuye su nacimiento—. Razón por la que teóricos de cabecera como David Laderman, entre otros, se convierten en la base para que Nadia Lie construya su propia definición del concepto cinematográfico. Pero se apoya además en la percepción de cineastas, académicos y críticos sobre el género. A esto, le añade un tercer ángulo desde el cual observa, detecta, e interpreta las características que le develan las películas. Pero antes de exponer este ángulo, es importante decir que son cerca de 200 obras las que conforman la filmografía que construyó. Añadamos que justamente esta nueva edición viene con una filmografía actualizada que aparece al final de la publicación.

La *road movie* latinoamericana queda definida en el capítulo titulado “Introducción teórica”. Ahí el lector puede encontrar el andamiaje que sostiene la investigación y, en concreto, la definición tanto de la *road movie* latinoamericana y su variante *counter-road movie*, como de la modernidad que ha sufrido Latinoamérica en la fase de la globalización, y que puede percibirse sobre todo en películas de los años 90 hasta fechas recientes. Se trata de los dos puntos de vista sobre la especificidad del género latinoamericano. Un principio para delimitar el término es partir de que la historia contada requiere de movilidad en la era del transporte automotriz. A lo que se suman características como la dupla de personajes que se acompañan, el uso de recursos expresivos como el *travelling*, los planos detalle de espejos retrovisores, además de la iconografía. Pero en Latinoamérica los medios de transporte pueden ampliarse a autobuses, camiones, incluso a la movilidad a pie o en burro; además de mantener la mirada individualista, aparece la visión comunitaria; a veces carga con la ideología del cine político; a veces se desatiende la ideología y solo acude a las técnicas y estética del género. Habrá que aclarar que prefiere hablar de movilidad y no de viaje, porque en algunas *road movies* los personajes no tienen

un destino directo. Si bien lo esencial del género, en su valencia positiva, es la libertad que ofrece el camino y la importancia del trayecto más que el destino, en Latinoamérica se podrían sumar un cúmulo de obras con valencia negativa que forman la *counter-road movie* en la que tienen lugar historias y personajes refugiados que buscan asilo, que huyen de sus lugares de origen por los conflictos sociales y políticos, o que migran a otros países en busca de mejores condiciones de vida. Más que caminos abiertos se encuentran muros. Ahí no hay libertad sino crisis y muchas veces se llega a un estancamiento. Esta propuesta refresca y amplía la perspectiva sobre el género, y que bien puede trasladarse a otras latitudes para estudiar el cine de Europa del Este o de Medio Oriente, por mencionar algunos territorios geopolíticos que también sufren “el lado oscuro de la modernidad”.

Por ello acude a las categorías de “modernidad cruel” —propuesta creada por Jean Franco— para los primeros capítulos: “Viajando a través de América Latina”; “Naciones en crisis”; y “Viajes hacia ninguna parte: atravesar la Patagonia”. Mientras que propone la idea de “modernidad indiferente” para acompañar los capítulos finales: “Dirigirse hacia el norte: los migrantes en la frontera entre Estados Unidos y México”; “Desplazamientos internos en las carreteras”; y “La mirada del turista”.

Representativa es *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004) para comenzar el primer capítulo y entender parte del fenómeno relacionado con la condición híbrida que atrae a la gran audiencia, que oscila entre los recursos expresivos de Hollywood y la postura del sur del continente heredera de los nuevos cines de los años sesenta. Por ello, en continuidad, el capítulo también se compone del análisis de otras películas más personales como *El viaje* (Fernando E. Solanas, 1992), y la menos conocida, *Amigomío* (Alcides Chiesa y Jeanine Meerapfel, 1995). Las tres obras forman el escaso corpus en el cual los protagonistas cruzan países del Sur.

Esta escasez de producción puede ser debida a los altos costos derivados de filmar en distintos países.

De alguna manera la autora sigue la misma estructura en todo el libro. Analiza una muestra representativa de tres o cuatro películas por capítulo, tanto para las que tratan sobre el movimiento como para las que acuden al espacio. En este caso, el capítulo 2 mantiene una visión crítica sobre los estragos del neoliberalismo económico en los territorios nacionales. Los casos de estudio son ***Y tu mamá también*** (Alfonso Cuarón, 2001), ***Guantanamera*** (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), y ***Mundo grúa*** (Pablo Trapero, 1999).

Mientras que el último capítulo de esta sección cierra con los viajes a la Patagonia como espacio inhóspito e indomable por la modernidad. En ese sentido, tras haber mostrado las relaciones del género en el nivel transnacional y luego nacional, ahora concluye en el ámbito regional con ***Liverpool*** (Lisandro Alonso, 2008), ***Jauja*** (Lisandro Alonso, 2014) e ***Historias mínimas*** (Carlos Sorin, 2002), cuyos ritmos narrativos difieren por ejemplo de ***Y tu mamá también***, porque son lentos y contemplativos.

La segunda sección, como menciono, sigue la línea de análisis de la movilidad. El lector se adentrará en esa “otra dirección” del género que es la *counter-road movie*. Para ello, en los capítulos 4 y 5 acude a un eje transversal o un gran tema de regiones que se han dado en llamar “en vías de desarrollo”, y que se ha convertido en uno de los principales problemas del siglo XXI: la migración. Por un lado, la autora analiza la movilidad e inmovilidad transfronteriza en los límites del norte como del sur de México. Los casos que trata son ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2013), ***Norteados*** (Rigoberto Pérezcano, 2009), y ***Los tres entierros de Melquiades Estrada*** (Tommy Lee Jones, 2005). Por otro lado, a través de ***Iracema. Uma transa amazônica*** (Jorge Bodanzky y Orlando Senna, 1974), ***El chico que miente*** (Marité Ugás, 2010), ***Retratos en un mar de mentiras*** (Carlos Gaviria, 2010),

y **La frontera** (Ricardo Larraín, 1991), expone un tema poco explotado en los estudios filmicos: la migración interna, es decir la que se da dentro de los límites nacionales, ya sea motivada por desastres ecológicos o por atrocidades de las dictaduras.

Finalmente podría decirse que con “La mirada del turista”, el libro culmina con una novedad para los márgenes del género. Aunque pareciera contradecir el sentido de la *road movie*, esto es, posar la importancia en el camino o en la carretera más que en el destino, Nadia Lie apuesta por renovar la mirada de un género particularmente “antiturista” con el estudio del *blockbuster* ecuatoriano **Qué tan lejos** (Tania Hermida, 2006), con las menos conocidas **Turistas** (Alicia Scherson, 2009), y **Música campesina** (Alberto Fuguet, 2011), para centrarse en la experiencia del destino. Por tanto, la autora entiende estas películas como variantes híbridas del género.

Un epílogo breve pero consistente rescata las principales ideas. Desde la teoría y tras la interpretación de estudios de caso, Nadia Lie provoca al lector concluyendo que su muestra representativa “podría sugerir que no existe la *road movie* latinoamericana”, pues entre otras características apenas aparece la expresión individualista de los personajes que el género exige. Por el contrario, insiste en que en el subcontinente la mirada comunitaria se articula con la individualista gracias a la revisión de los cineastas de la tradición del cine de antaño. Pero paradójicamente también se deslindan de esta tradición y carga ideológica para respetar los atributos del género: el ver y el observar sobre el acto de contar y juzgar. Así pues, en esta práctica se conjugan tradiciones nacionales y transnacionales que muestran la “elasticidad” de este concepto cinematográfico.

La investigadora es contundente al argumentar que la *road movie* latinoamericana no puede seguir siendo concebida desde los atributos nacionales. La diversidad de propuestas, formas de producción y distribución en su interconexión transnacional, muestran la importancia que ha cobrado el género y la estética sobre los

atributos netamente nacionales. Por lo cual es necesario reflexionar al respecto desde la dimensión global.

La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente, como bien indica, sobrepasa la definición enciclopédica, augura ser un libro de cabecera —ahora para el mundo de habla hispana— para quienes estudian no solo el cine de género, sino el cine latinoamericano en general. Si bien podría reclamarse que atiende más los temas y los contenidos que la estética y la forma, o que su definición del género latinoamericano puede ser en ocasiones forzada y en ocasiones tan amplia que se arriesga a violar las concepciones clásicas de la *road movie*, o incluso que algunos capítulos cierran abruptamente; de cualquier manera se trata de una investigación que crea rutas, mapas y cartografías que bien pueden guiar otras investigaciones dirigidas a entender el fenómeno de los géneros cinematográficos a finales del siglo XX y principios del XXI.

En todo caso, el lector encontrará una obra amable en su escritura y rigurosa en su argumento. Por lo que puede pasar por las manos de la estudiante de grado y posgrado, de profesionales de la investigación cinematográfica o de la industria cultural, así como del neófito que simplemente gusta de los estudios de la cultura. Se trata de una exploración apasionada que se disfruta. 🍷

Bibliografía

LIE, N. (2023). *La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ es Doctor en Ciencias Humanas. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Es Profesor Investigador en la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son la Historia y el Análisis del cine. Ha coordinado números de revistas especializadas y libros colectivos, escrito artículos y capítulos sobre cine mexicano y latinoamericano en publicaciones nacionales e internacionales. Es autor del libro *Santo el Enmascarado de Plata*, que ya tiene su 3ª edición; y de *Crimen y suspenso en el cine mexicano*.