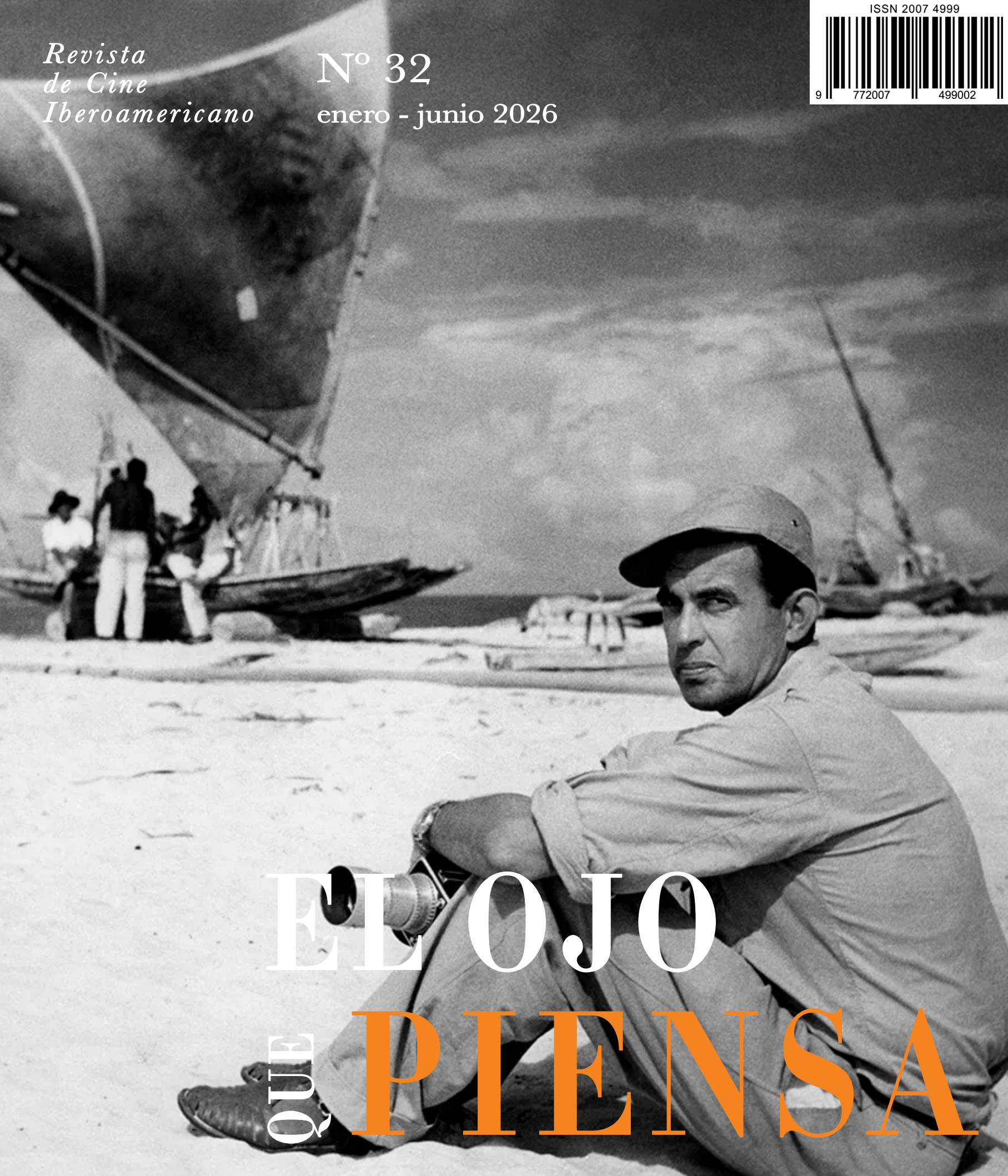


*Revista
de Cine
Iberoamericano*

Nº 32
enero - junio 2026

ISSN 2007 4999



EL OJO

QUE PIENSA



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 17, Número 32, Enero-Junio 2026, 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. José Parres Arias No. 150,
Col. San José del Bajío, C.P. 45132
Zapopan, Jalisco, México.
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23376.
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: Rolf Blomberg. Brasil, 1957.
Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL

5

PANORÁMICAS

Pantallas del recuerdo: cine, sociabilidad y memoria urbana en la Parroquia San Juan desde las voces femeninas (Caracas, 1950-1960)

Claritza Arlenet Peña Zërpa & Mixzaida Yelitza Peña Zërpa

11

La identidad nacional en el cine ecuatoriano a través del análisis de tres películas de ficción

Galo Vásconez Merino, Diego Rivera Gómez, Lizbeth Cáceres Estrada & Erick Oña Aules

25

PLANO SECUENCIA

Buñuel y el doble discurso de género: ¿misoginia o crítica feminista?

Virginia Medina-Ávila

49

La oligarquía con apariencia democrática en el filme *Batman*

Ernesto Erman Coronel Pereyra

71

Golondrina Cine Club de Babahoyo: la producción de espacio filmico montubio

Noah Zweig

83

SÉPTIMO ARTE

Análisis de la representación en imágenes y textos de la fauna silvestre del Ecuador en la obra de Rolf Blomberg

Mónica Gabriela Játiva Sánchez

103

Zoom out

Espectador y formas de enunciación en la obra de Haneke: una aproximación desde *Funny Games*

Juan Carlos Sánchez Suárez

121

ENFOQUES

Un estudio crítico de *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echevarría, por Ángel Miquel

Adriana Estrada Álvarez

140

Secciones de divulgación

Editorial

Con enorme gusto presentamos el número 32 de *El ojo que piensa*. Se trata de un número abultado que abarca ocho artículos y, para nuestra gran satisfacción, incluye tres textos sobre cine ecuatoriano que podrían considerarse un minidossier temático. Los cinco artículos restantes dan muestra de las tendencias analíticas de los estudios actuales del cine ya que abarcan acercamientos a profundidad del carácter político del cine, el análisis del cine clásico desde una perspectiva de género, acercamientos al cine como memoria y como representación de la violencia. La diversidad de temas y enfoques abarcan también una diversidad de culturas y regiones de Iberoamérica y el mundo a través de películas de América Latina, Estados Unidos de Norteamérica y el Centro de Europa.

En la sección PANORÁMICAS se incluye el texto **Pantallas del recuerdo: cine, sociabilidad y memoria urbana en la Parroquia San Juan desde las voces femeninas (Caracas, 1950-1960)** de la autoría de Claritza Arlenet Peña Zerpa, Mixzaida Yelitza Peña Zerpa. El artículo es el resultado de una investigación exploratoria sobre el consumo del cine en una comunidad definida. Las autoras articulan la memoria de un grupo de mujeres asiduas a los cines de la Parroquia San Juan (Caracas, Venezuela) por medio de testimonios, en los cuales el cine aparece como una práctica social. El texto se inclina más a dar un contexto general de la cotidianeidad de las mujeres, en la cual el cine era un parte importante en sus vidas. Se muestra de esta manera la construcción de una audiencia femenina participativa en un contexto que permitía poco margen de acción.

En la misma sección se incluye el artículo **La identidad nacional en el cine ecuatoriano a través del análisis de tres películas de ficción** de autoría colectiva. Con el

lente puesto en la identidad que permea el cine contemporáneo ecuatoriano, los autores Galo Vásconez Merino, Diego Rivera Gómez, Lizbeth Cáceres Estrada y Erick Oña Aules proponen los ejes de análisis que consideran, definen la identidad de su país: la cocina, la religiosidad, el idioma y dialecto (que se habla en las diferentes regiones de Ecuador), las festividades, el paisaje, entre otras. Con base en ellos analizan las películas ***Black Mama*** (2009), ***Prometeo deportado*** (2010) y ***A tus espaldas*** (2011), para determinar que “La identidad nacional no se proyecta como un concepto fijo ni homogéneo. El cine propone un campo dinámico en el que convergen prácticas, símbolos y memorias que no siempre coinciden entre regiones o clases sociales.”

El artículo **Buñuel y el doble discurso de género: ¿misoginia o crítica feminista?** de Virginia Medina-Ávila, en la sección PLANO SECUENCIA, aborda el tema de la “mirada masculina” en películas realizadas por directores antes de que el concepto de género y la preocupación por el *male gaze* que ha marcado la historia del cine se introdujo y llegó a formar parte de los estudios del cine. Al centrarse en las estrategias narrativas y estéticas de la fragmentación del cuerpo como manera de mostrar a los personajes femeninos, la autora descubre en Buñuel a un realizador “de su época” que, sin embargo, no se limitó a la mirada masculina sino describe y observa cómo las protagonistas femeninas trascienden su papel como “objeto del deseo” para tomar el destino en sus propias manos.

Interesante que, por otro lado, el artículo **La oligarquía con apariencia democrática en *Batman*** de Ernesto Erman Coronel Pereyra en la sección PLANO SECUENCIA, estudia la construcción y la postura política de los personajes masculinos que se enfrentan en ***Batman*** (Matt Reeves, 2022). Con las herramientas analíticas de Jacques Rancière sobre categorías políticas y democracia, el texto descubre en los personajes de *Batman* y *el Acertijo* el enfrentamiento de dos ideas y modos de actuar distintos. El análisis lleva al autor a preguntarse acerca del carácter de la democracia que muestra el filme y que, según lo indica en el título, es una oligarquía con apariencia de democracia.

También en la sección PLANO SECUENCIA se inserta el artículo **Golondrina Cine Club de Babahoyo: la producción de espacio filmico montubio** de la autoría de Noah Zweig, quien destaca la importancia de la escena emergente audiovisual de Babahoyo, en la región Los Ríos (Ecuador). Particularmente el territorio conocido como Montubio. El autor utiliza la teoría espacial del filósofo francés Henri Lefebvre para analizar y argumentar cómo la compleja identidad montubia se encuentra profundamente arraigada al litoral. El texto alude a la producción de cortometrajes que, buscan transformar el imaginario colectivo que se tiene del espacio montubio, con la finalidad de: “promover un espacio filmico en el que lo montubio esté al frente y en el centro para ofrecer una visión más justa y democrática de la ecuatorianidad que lo que se ha visto en los medios convencionales”.

En la sección SÉPTIMO ARTE, aparece el texto **Análisis de la representación en imágenes y textos de la fauna silvestre del Ecuador en la obra de Rolf Blomberg** escrito por Mónica Gabriela Játiva Sánchez. El artículo alude a la obra de Rolf Blomberg, naturalista y taxidermista sueco que realizó varios viajes a Ecuador entre los años treinta y sesenta del siglo XX. Los materiales de los que se vale la autora para analizar la obra son: dos cortometrajes, fotografías y relatos de viaje. Es muy interesante el equilibrio que logra la autora para analizar la obra de Rolf Blomberg, pues si bien destaca sus aportes a diferentes disciplinas y también a la fotografía naturalista, no deja de señalar posibles excesos en los que pudo haber recurrido el naturalista sueco, al crear cánones temerarios que, para bien o para mal han persistido durante décadas en la creación de imágenes que violentan a la fauna, en este caso ecuatoriana, y que al domesticarla, la ponían en peligro al sustraerla de su hábitat.

En la sección ZOOM OUT los lectores encontrarán el texto **Espectador y formas de enunciación en la obra de Haneke: una aproximación desde *Funny Games*** de Juan Carlos Sánchez Suárez. Formulado con claridad y una estructura transparente el artículo lleva al lector de la mano para descubrir en la —y las— películas de Haneke las estrategias

narrativas y estéticas que le permiten a las audiencias analizar e interpretar la película. El concepto y la pretensión del texto de descubrir en el realizador austriaco a un creador que se dirige a un “espectador emancipado”, provocan que el artículo no se limite al análisis de un filme, sino que puede considerarse un texto didáctico que abona a la comprensión de que el análisis y la crítica de cine son actos educativos.

En la sección ENFOQUES, Adriana Estrada Álvarez escribe la reseña titulada **Un estudio crítico de *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echevarría, por Ángel Miquel**. En ella analiza la profundidad con que fue abordado el tema, nos habla de la estructura del libro y las secciones que lo conforman, destacando la entrevista que realizó el autor al documentalista, quien se introdujo en la ficción con la filmación de *Cabeza de Vaca*. La autora describe con detalle la forma en que Miquel atendió diferentes aspectos que conforman el quehacer cinematográfico en torno a la película, los cuales dieron como resultado la publicación de una obra sólida que incluyó también aspectos de la crítica.

Por último, nos complace anunciar que el número 32 de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* es un número especial porque viene acompañado del **Dossier. El documental: significación y valor social**, coordinado por Ámbar Varela Matute y Sergio J. Aguilar Alcalá, esperamos que los lectores lo disfruten tanto, como nosotros al preparar de este número doble. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte

Multimedia / Zoom out / Ópera prima

Pantallas del recuerdo: cine, sociabilidad y memoria urbana en la Parroquia San Juan desde las voces femeninas (Caracas, 1950-1960)

Screens of Memory: Cinema, Sociability, and Urban Memory in the Parish of San Juan as Seen by Its Women (Caracas, 1950s-1960s)

CLARITZA ARLENET PEÑA ZERPA

cpenazer@ucab.edu.ve

<https://orcid.org/0000-0003-1381-7776>

MIXZAIDA YELITZA PEÑA ZERPA

mixzaidap@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5744-8875>

FECHA DE RECEPCIÓN
agosto 3, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 22, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.484>

RESUMEN / Tras la dictadura de Juan Vicente Gómez, emergieron nuevas prácticas culturales en Venezuela. En este texto se destacan, especialmente, las salas parroquiales —enmarcadas en una organización político-territorial—, las cuales representaron para los caraqueños de las décadas de 1950 y 1960 un acercamiento fundamental al hecho cinematográfico. El estudio se sustentó en un enfoque cualitativo centrado en el análisis de narrativas femeninas para la construcción de la memoria colectiva, tomando como base las experiencias vividas en la Parroquia San Juan. Para ello, se realizaron entrevistas semiestructuradas a tres adultas mayores y se analizó la información a partir de categorías emergentes. Entre las principales conclusiones, se explora el significado de ser espectadora en una sala parroquial; la respuesta destaca el consumo de producciones mexicanas, el vínculo con roles femeninos ficcionados en pantalla y la formación del gusto estético.

PALABRAS CLAVE / Cine, sala parroquial, Venezuela, Parroquia San Juan, mujeres.

ABSTRACT / Following the dictatorship of Juan Vicente Gómez, new cultural practices emerged in Venezuela. This text highlights, in particular, parish halls — part of a political-territorial organization — which represented a fundamental approach to cinema for the people of Caracas in the 1950s and 1960s. The study was based on a qualitative approach focused on the analysis of female narratives for the construction of collective memory, based on experiences lived in the San Juan Parish. To this end, semi-structured interviews were conducted with three older women and the information was analyzed using emerging categories. Among the main conclusions, the study explores the meaning of being a spectator in a parish hall; the response highlights the consumption of Mexican productions, the link with fictional female roles on screen, and the formation of aesthetic taste.

KEYWORDS / Cinema, Parish hall, Venezuela, San Juan Parish, Women.



INTRODUCCIÓN

Tras la dictadura de Gómez, el país experimentó transformaciones tangibles, entre ellas la modernización de las ciudades y el consecuente surgimiento de nuevas prácticas culturales. En este escenario destacaron las salas de cine parroquiales, las cuales representaron un “acercamiento al hecho cinematográfico por parte de habitantes de las urbes sin necesidad de trasladarse lejos de su lugar de residencia y con la posibilidad de adquirir entradas a un bajo costo” (Peña, Peña y Peña, 2017, párr. 3). La denominación no necesariamente es un sinónimo de cine de barrio, aun cuando tenga algunas similitudes, por ejemplo, el acercamiento al cine alternativo. Especialmente el adjetivo parroquial enfatiza en la organización político territorial (inferior al municipio) tanto rural y urbana. El presente texto reconstruye dicho contexto a partir de los testimonios de espectadoras cinéfilas quienes vivieron en la década de los cincuenta y sesenta.

La muerte del General Juan Vicente Gómez generó una profunda conmoción en el escenario político, el cual se había mantenido relativamente estable durante 27 años. Sin embargo, con la llegada del año 1936, se hizo evidente el descontento popular acumulado durante casi tres décadas, incorporándose gran cantidad de mujeres a

las movilizaciones y protestas por la democracia en los años siguientes, por mayores derechos económicos y sociales. Sin embargo, Delgado (2015) comenta:

Aunque las mujeres conquistan plenos derechos políticos en Venezuela, esto sólo queda en el plano jurídico porque el imaginario colectivo es poco lo que cambia, esto implica que las formas de pensamiento patriarcal se mantienen bastante sólidas en la medida que las relaciones sociales son levemente modificadas (p.116).

En el año 1947 la mujer ejerció el derecho al voto para elegir al Presidente de la República de Venezuela, ya que la nueva Constitución estableció en su artículo 81: “Son electores todos los venezolanos, hombres y mujeres mayores de 18 años...” (Álvarez, 2010, p. 107).

A pesar que la década de 1950 en Venezuela estuvo marcada por la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez, un período caracterizado por una represión política sistemática y, simultáneamente, por un ambicioso proyecto de modernización infraestructural especialmente en Caracas con la construcción de grandes obras públicas financiadas por la creciente renta petrolera (López-Maya, 2003), las desigualdades sociales existentes se visibilizaron, concentrando la riqueza en pocas manos y manteniendo amplios sectores de la población en condiciones de pobreza (Baptista, 2010). Frente a estas condiciones que generaron falta de libertades y persecución que culminaría con el derrocamiento del régimen en 1958, se abrió paso a una nueva etapa democrática.

Sin embargo, ya Caracas en el año 1957 manifestaba una dinámica expansión, evidenciando un desplazamiento de su centralidad hacia el este. Una urbe que experimentaba una transformación que progresivamente dejaba atrás la imagen tradicional de los techos rojos, dando paso al surgimiento de una ciudad caracterizada por sus altos edificios (D’Alessandro, 2010). En este sentido, Peña Zerpa (2022) menciona que:

A partir de 1940 aparecen las salas de cine en la parroquia San Juan. Se inició con Ritz (1942) y Royal (1943). Posteriormente Diana (1946) y Artigas (1949). Luego, las salas de cine se extendieron hacia los límites parroquiales: Junín (1950), Urdaneta

(1951) y Metropolitano (1953). Luego de veintisiete años se construyen Los Molinos (1980) y San Martín (1981) (p. 523).

En esa movida cultural cinematográfica, Vivas (2009) menciona que ellas y solo ellas se visibilizan como “sujetos de la modernidad, contrasta con las prácticas generalizadas de la tradición en los distintos roles que asumen escritoras, periodistas y activistas de los derechos de la mujer” (p. 102). Por ello, según Bustillos (2001), “la emergencia de la voz femenina en los diversos registros culturales...en la constitución del sujeto moderno” (p. 168)

Sin embargo, la constitución del sujeto moderno se revela incompleta al excluir sistemáticamente a las mujeres de los sectores populares. En este sentido, resulta imperativo incorporar sus voces en la reconstrucción de la memoria histórica de la parroquia San Juan, con especial énfasis en las dinámicas cotidianas y los procesos de transformación urbana y social. Para ello, el testimonio oral emerge como una fuente de incalculable valor, al permitir construir una memoria colectiva desde la perspectiva de género. Como señala Muxí (2017):

La presencia de las mujeres y su historia en el espacio público ha sido invisibilizada, ya que como sucede en muchos otros campos, el estar fuera del discurso hegemónico nos ha hecho ahistóricas o sujetos sin historia. La historia ha sido escrita según unos valores y patrones patriarcales, creados desde una experiencia exclusiva y excluyente, y que ha negado de manera automática la presencia de las mujeres (p. 78).

El estudio se adentra en el pasado durante las cruciales décadas de 1950 y 1960, período caracterizado por significativos cambios y una notable efervescencia cultural, que se explora a través de las vivencias de quienes fueron sus protagonistas. Por consiguiente, las autoras, por su interés particular en la historia del cine y su profundo impacto social, consideraron esencial analizar cómo los espacios de ocio, especialmente las salas cinematográficas, no sólo fungieron como centros de entretenimiento, sino que también se entrelazaron íntimamente con el tejido social, la vida comunitaria y la percepción del entorno urbano.

METODOLOGÍA

Esta investigación se sustentó en un enfoque cualitativo, centrado en el análisis de narrativas femeninas para la construcción de la memoria colectiva por medio de las experiencias vividas en la Parroquia San Juan (Caracas, Venezuela) durante las décadas de 1950 y 1960, con énfasis en las prácticas de ocio y las dinámicas de sociabilidad asociadas al cine como espacio cultural.

La selección de informantes se realizó mediante un muestreo intencional, focalizado en tres mujeres clave: Rosa Elena Bracho (†), María Pérez (†) y Yolanda de Martínez (†), adultas mayores quienes participaron bajo consentimiento informado. Por ello, la utilización de sus nombres e imágenes se realizó con su explícita autorización, después que conocieran los objetivos de la investigación y el uso que se daría a sus testimonios e imágenes.

A través de entrevistas semiestructuradas, se recabaron testimonios detallados que permitieron reconstruir aspectos fundamentales de la cotidianidad y la vida cultural del período en cuestión. Dado que las tres informantes han fallecido, sus relatos adquieren un carácter documental invaluable, constituyéndose en fuentes orales insustituibles para el estudio de procesos socio históricos desde una perspectiva de género y memoria histórica.

Los criterios de inclusión se basaron en su condición de residentes de larga data en la parroquia San Juan, con vivencias y recuerdos significativos del período estudiado (décadas de 1950 y 1960), así como su disposición de compartir testimonios. La edad y la conexión prolongada con la parroquia las convierten en testigos privilegiados de las transformaciones sociales, culturales y urbanas del sector.

La principal técnica para la recolección de datos fue la entrevista en profundidad semiestructurada. En primer lugar, se diseñó un guion de entrevista flexible que abordaba ejes temáticos predefinidos (vida cotidiana, percepción del entorno, ocio y entretenimiento con especial foco en el cine).

Además, de la vida religiosa, vida familiar y roles de género, y transformaciones urbanas, permitiendo al mismo tiempo la emergencia de narrativas espontáneas y la profundización en aspectos relevantes para cada participante. Las entrevistas buscaron capturar la riqueza de las experiencias personales y las percepciones subjetivas de las informantes donde capturan la microhistoria de la parroquia San Juan, ofreciendo texturas y matices que los documentos oficiales a menudo omiten.

Adicionalmente, se realizó documentación fotográfica como instrumento complementario. Esto incluyó la toma de fotografías de las entrevistadas, con su debido consentimiento, y la recopilación de imágenes de archivo relevantes para contextualizar los testimonios como cines de la época y espacios públicos mencionados.

Una vez recopilados los testimonios, se procedió a un análisis de contenido cualitativo con un enfoque inductivo. Este proceso implicó las siguientes fases:

- ➔ Transcripción y familiarización: Los relatos orales fueron transcritos para facilitar su análisis exhaustivo y la familiarización con los datos.
- ➔ Codificación y categorización: Se identificaron unidades de significado relevantes en los testimonios, que fueron codificadas y agrupadas para desarrollar categorías emergentes. Estas categorías surgieron directamente de los datos, reflejando los temas y patrones recurrentes en las narrativas de las participantes.
- ➔ Interpretación y triangulación: Las categorías emergentes fueron analizadas e interpretadas para comprender las dinámicas sociales, culturales y la percepción del espacio en la parroquia San Juan durante el período estudiado. Se realizó una triangulación de fuentes (contrastando los testimonios de las diferentes informantes) para enriquecer la comprensión y validar los hallazgos.

➔ **Reflexión y Contextualización:** Finalmente, los hallazgos de los testimonios fueron puestos en diálogo con literatura académica pertinente (Delgado, 2015; Guzmán, 1985; Acevedo, 2002; Suárez, 2010; Velásquez de León, 2006), lo que permitió contextualizar las experiencias individuales dentro de marcos socio históricos y teóricos más amplios, especialmente en lo referente a roles de género, dinámicas familiares y la historia cultural del cine y el ocio en Venezuela.

El presente análisis se estructuró en torno a los testimonios de los habitantes de la parroquia San Juan, constituyéndose como una fuente privilegiada para acceder a una dimensión histórica que, pese a las transformaciones urbanas y sociales, persiste en la memoria colectiva y continúa moldeando la identidad.

A continuación, se desarrolla la identificación de categorías emergentes derivadas de los testimonios, la interpretación de dichas categorías, y su contextualización dentro del marco histórico-social estudiado.

VIDA COTIDIANA Y PERCEPCIÓN DEL ENTORNO PARROQUIAL (DÉCADAS DE 1950 Y 1960)

Los textos de Biord y Ramírez (2012) retratan una vida caraqueña con rasgos de familiaridad, en la que se exhibe en la calle una pulcritud en el vestir, a menudo acompañada por modales no siempre consonantes con el estrato social. El caraqueño se muestra impecable en un contexto que refleja la inquietud por explorar la oferta cultural y la confianza para disfrutar de la seguridad en el espacio público. Ocio, entretenimiento y vida social (con énfasis en el cine).

La Sra. Rosa Elena Bracho [FIGURA 1] describe entre los años 50 y 60 a una parroquia caracterizada por la “pulcritud y orden, tranquilidad y moderada presencia de tránsito vehicular” (REB, VC, 3-4). Destaca la posibilidad de “transitar

a altas horas de la noche sin experimentar incidentes” (REB, VC, 1-2), atribuyéndole a un “profundo respeto cívico” (REB, VC, 5-5), mientras su vida transcurría entre diversos sectores de la parroquia.

De igual forma, la Sra. María Pérez menciona un “clima favorable en el pasado” desde 1963 (MP, VC, 3-4). Fecha que la convierte en testigo de la evolución de la parroquia. A simple vista, su percepción de seguridad parece haber sido un factor determinante en la movilidad y las interacciones sociales, más aún cuando finaliza la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

Finalmente, la Sra. Yolanda de Martínez [FIGURA 2], resalta la “tranquilidad de la parroquia desde su llegada” en el año 1958 (YM, VC, 3-4). Describe un comportamiento “respetuoso y ordenado del público dentro de las salas de cine de aquella época” (YM, VC, 9-10), contrastando con la actualidad. La calle se llenaba de gente ante la “escasez de otras formas de diversión” (YM, VC, 11-11). Mencionaba tener amigas en zonas elevadas del cerro del Guarataro a las que no se atrevió a visitar, sugiriendo una percepción de cambio o diferencia en la accesibilidad actual en esas zonas específicas.

Frente a estas vivencias se revela una parroquia como espacio seguro, ordenado y apacible, especialmente en las décadas de 1950 y 1960. El “respeto cívico” mencionado por la Sra. Bracho es un indicador social importante. La comparación implícita y explícita con el presente (dinamismo actual y comportamiento en cines) sugiere una nostalgia por un pasado percibido como más sereno y cohesionado, que junto a la mención del “clima favorable” por la Sra. Pérez podría ser un punto de partida no sólo para estudios microclimáticos históricos, sino para correlacionar con diversas prácticas sociales en su momento.

VIDA DE OCIO ASOCIADA A LOS CINES PARROQUIALES

En las décadas de 1950 y 1960, el caraqueño disponía de una atractiva oferta cultural que trascendía las tradiciones



FIGURA 1. Rosa Elena Bracho Valera en el año 2015. Fuente: Foto tomada por las autoras con consentimiento de la entrevistada.

ya instituidas, como las fiestas de Carnaval y los bailes. Por un lado, destacaban los sainetes (piezas dramáticas de tono satírico y crítico), género estudiado por Ontiveros (2022) y otros investigadores. Por otro lado, ganaron relevancia las salas de cine parroquiales. De allí que hablar de ocio positivo es relacionar con una movida cultural de interés.

De acuerdo con la revisión de la prensa del año 1955, Peña, Peña y Peña (2017) indicaban sesenta y siete (67) salas parroquiales de las cuales nueve (9) salas correspondían a la Parroquia San Juan. En el siguiente mapa se muestra la distribución de las salas de cine en la parroquia San Juan [FIGURA 3].

La Sra. Rosa Elena Bracho Valera tenía conocimiento de los cines Royal y Diana: “una frente a la otra” (REB, OEVS, 15-16), pero “nunca asistió a estas funciones cinematográficas debido a la falta de compañía” (REB, OEVS, 26-27), lo que indica que el cine era una actividad social. En cambio, la Sra. María Pérez, visitaba el Teatro Junín para ver cinematografía mexicana, compraba golosinas antes de entrar a la sala, y asistía en compañía de amigas o su esposo.

Peña, Peña y Peña (2017) indican que las marcadas diferencias encontradas en términos de estado civil o de clase social están relacionadas con la presencia o no de algunos actores claves: la mujer casada iba acompañada de su esposo (Cortina, 1977); mientras la soltera tenía tres opciones de

compañía: novio, familiares y amigas. Para Vannini (2005) tener un novio era una garantía de dejar la vida de soltera. De modo que ir al cine significaba la continuidad de una relación amorosa durante el noviazgo que, para la época, requería de una invitación del novio (o prometido) y de la asistencia de la chaperona.

En el caso de la Sra. Yolanda de Martínez indicaba en un testimonio más detallado como asistía habitualmente con su esposo a los cines Royal (preferido por costumbre y proximidad) y Diana. Recuerda la visita de Jorge Negrete, actor y cantante mexicano a la ciudad de Caracas. Además, de los rituales como la compra de golosinas (cotufas y chicles), y el horario nocturno en el cine con la restricción de acceso a niños.

Sin embargo, su preferencia por el cine mexicano (Jorge Negrete, Luis Aguilar, Pedro Infante, Cantinflas, Arturo de Córdoba, María Félix) y cine argentino, también era una forma de acercarse a la música y diferentes modas a través de los personajes femeninos de la gran pantalla. Frente a esta situación, el cine y la música se convierten para la época en las principales formas de entretenimiento ante una televisión incipiente que apareció oficialmente en el año 1952 con la inauguración de la Televisora Nacional (Canal 5) en medio de pruebas y preparaciones para iniciar meses después las transmisiones regulares.

FIGURA 2.
Yolanda de Martínez en el año 2015.
Fuente: Foto tomada por las autoras con
consentimiento de la entrevistada.



Por otra parte, la entrevistada describe la sala del Royal [FIGURA 4] como amplia, hacia el interior, con preferencia por el patio. Mientras, la publicidad mediante carteles en blanco y negro, mencionaba el Cine Urdaneta (conocido, pero no visitado). Pues bien, como indica Peña (2014), esta última sala formó parte del conjunto de cines populares creados en los años 50 en Caracas. Sin embargo, se fue popularizando entre la comunidad LGBT, y para los años 70 había obtenido la clasificación D.

Otros entretenimientos incluían las visitas al Parque del Este de Caracas con las actuaciones de Pedro Infante y Alfredo Sadel (tenor venezolano). Además, de las celebraciones de Carnaval en la Plaza Capuchinos con bailes y orquestas, que hacían bailar a más de uno, reemplazando al cine en esas fechas.

En este sentido, el cine emergió como una institución central en la vida social y el entretenimiento de la época, especialmente antes de la masificación de la televisión. La experiencia cinematográfica era un ritual social, desde la compra de golosinas hasta la asistencia en compañía. El cine mexicano tenía una influencia cultural predominante.

En este sentido, Peña, Peña y Peña (2018) indican que “las parroquias Catedral y San Juan en los cincuenta lideraban las carteleras cinematográficas con una fuerte presencia de películas mexicanas y hollywoodenses” (p. 163).

La existencia de múltiples salas (Royal, Diana, Junín, Urdaneta) en la parroquia o sus cercanías subraya su importancia. El contraste entre el comportamiento “ordenado” de antes y el “bullicioso” actual en los cines se convierte en un factor de transformación de audiencias. Más cuando los cines de la época se adaptaban a las tradiciones, entre ellas la religión.

Ahora bien, la elección de la sala contaba con varios elementos a considerar. Primero, el horario de las salas las cuales eran: matinales (en la mañana, por ejemplo, 9:00 am), vermouth (al mediodía), matiné (3 pm), vespertinas (5 pm), intermediaria (7 pm) y en la medianoche (11 pm). Segundo, el tipo de sala condicionaba el valor de la entrada. Por ejemplo, tenía más valor (2 Bolívares) si se buscaba confort, aire acondicionado, cinemascope (imágenes proyectadas en pantallas de grandes dimensiones) y technicolor (proyección de imágenes a color). Tercero, la oferta de películas se anunciaba por prensa y carteles en las salas de cine.

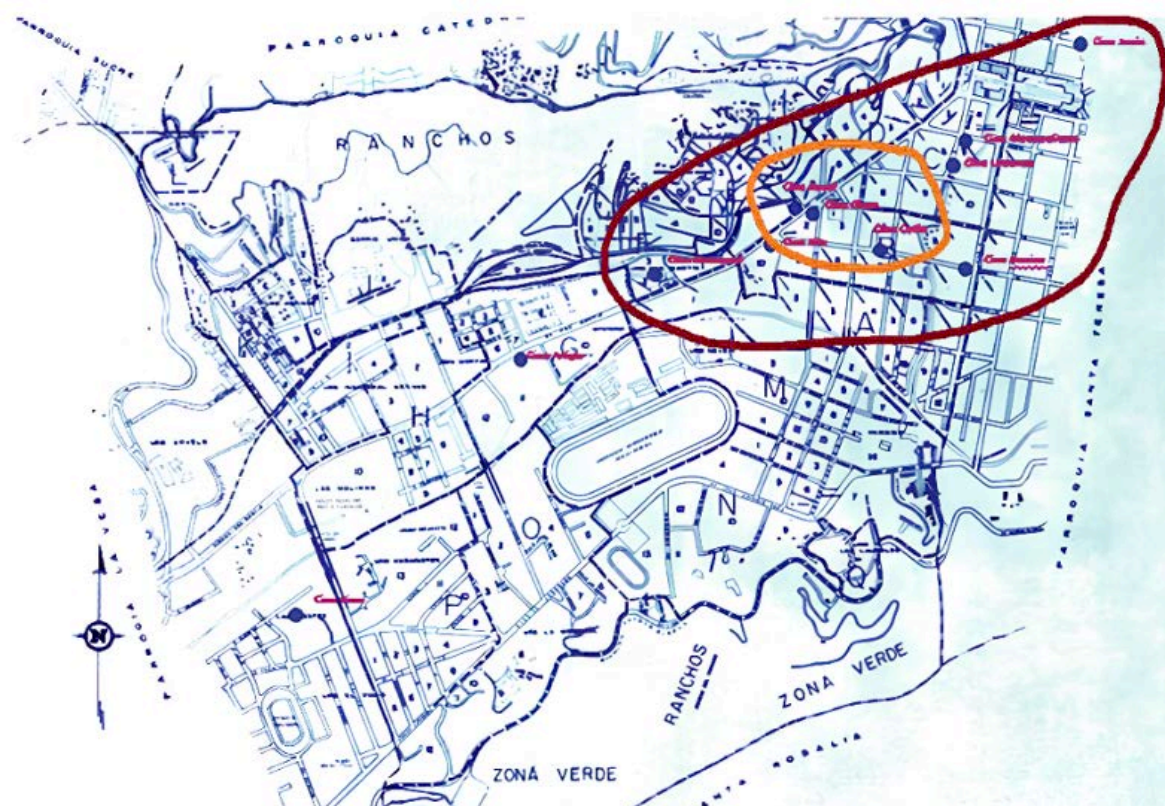


FIGURA 3. Plano de la Parroquia San Juan según el Ministerio de Fomento de 1960. La línea roja indica los cines correspondientes a la parroquia San Juan y la línea naranja la zona donde vivían las entrevistadas. Fuente: Peña, Peña y Peña (2017).

La prensa de la época como *El Nacional*, permitía al potencial espectador informarse sobre estrenos y las características de cada sala. Pero, específicamente las mujeres no podían estar solas sino acompañadas por un familiar, esposo, novio y chaperona, para aquel momento no se asumía socialmente la independencia femenina en términos de gustos cinematográficos.

A partir de las descripciones proporcionadas por las entrevistadas, se identificaron largometrajes que probablemente visionaron. Entre los títulos protagonizados por Cantinflas destacan *Si yo fuera diputado* (1952) y *El analfabeto* (1961); mientras que de la filmografía de Pedro Infante se mencionaron *Pepe El Toro* (1953) y *Escuela de vagabundos* (1955).

VIDA RELIGIOSA Y PRÁCTICAS COMUNITARIAS

En los años 50 y 60, la religión católica fue una influencia cultural muy importante en Caracas, moldeando la vida social, familiar y las festividades, situación que se hace visible a través de medios de comunicación y la misma enseñanza.

La Sra. Rosa Elena Bracho Valera indicaba asidua concurrencia a las iglesias de San Juan y San Francisco, participaba activamente en las procesiones. Mientras, la Sra. María Pérez solo a la Iglesia San Juan Bautista y su participación en las procesiones conmemorativas de la Semana Santa. Y como señal de respeto en la santa misa ambas se arrodillaban en silencio profundo frente al santísimo. En este sentido, la religión y las prácticas asociadas (asistencia a misa, participación en procesiones, y demás normas religiosas) eran un pilar fundamental de la vida comunitaria en la parroquia San Juan. Así lo confirma la historiadora María Soledad Hernández a través de Romelia, quien compartió que “en su casa no podían hacer ningún ruido, se comía pescado todos los días, iban a misa y, además, se quedaban para ver las procesiones hasta tarde. En ese momento reinaba el respeto, no había delincuencia, pero ahora eso cambió” (citada en Puglia, 2023, párrafos 4 y 5).

Sin embargo, la Sra. Yolanda de Martínez manifestaba que “durante la Semana Santa, la asistencia a las proyecciones de películas alusivas a la vida y pasión de Cristo en los cines locales era una tradición” (YM, VRPC, 30-31). Es interesante

percibir cómo la entrevistada conecta la práctica religiosa de la Semana Santa con el cine, mostrando cómo las instituciones de entretenimiento también se adaptaban y participaban de las tradiciones religiosas. Esto sugiere una permeabilidad entre lo sagrado y lo profano en la vida cotidiana.

Si bien, los comercios y establecimientos emblemáticos de la época, también se relacionaban con las salas de cine por medio de sus comidas, como se evidencia en la siguiente categoría.

COMERCIO Y ESTABLECIMIENTOS EMBLEMÁTICOS

La Sra. Rosa Elena Bracho Valera, mencionaba las “panaderías San Juan, Marisela y El Arco, así como la Farmacia Capuchinos” (REB, CEE, 46-47), como establecimientos emblemáticos dentro de la parroquia. Mientras, la Sra. María Pérez, evoca “un establecimiento comercial de origen chino ubicado en la entrada del Guarataro” (MP, CEE, 48-49). Sin embargo, la Sra. Yolanda de Martínez, recuerda que los “pocos extranjeros de la zona se enfocaban en sus actividades comerciales, siendo propietarios de cafeterías y panaderías cercanas a los cines” (YM, CEE, 50-51). Los comercios locales no sólo satisfacían necesidades, sino que también tejían el entramado social y la identidad de la parroquia San Juan. Las panaderías y farmacias mencionadas por la Sra. Bracho no eran solo puntos de referencia. La mención de un comercio chino por la Sra. Pérez y de extranjeros dueños de cafeterías y panaderías por la Sra. de Martínez sugiere una diversidad comercial y la presencia de comunidades migrantes que contribuían a la vida económica local, incluso si se percibían como “pocos”.

Estos establecimientos formaban parte indisoluble del paisaje urbano y de la memoria colectiva del sector, manteniendo una relación simbiótica con las salas de cine. Los espectadores frecuentemente combinaban la experiencia cinematográfica con el consumo de alimentos, ya fuera adquiriendo golosinas antes de la función o almorzando después de las proyecciones

matutinas. Esta práctica cotidiana creaba un vínculo entre el ocio cinematográfico y los hábitos alimenticios, reforzando la dimensión social del cine como espacio de encuentro y sociabilidad.

VIDA FAMILIAR, ROLES DE GÉNERO Y TRABAJO

La Sra. Rosa Elena Bracho Valera se describía como una persona de inclinación doméstica, dedicada al cuidado de sus hijos y al ejercicio de la costura como actividad laboral, la cual desarrollaba en el centro de Caracas. Mientras, la Sra. María Pérez señalaba el nacimiento de sus tres hijos en la parroquia San Juan, enfatizando la centralidad de la parroquia en la conformación de su núcleo familiar. En cambio, la Sra. Yolanda de Martínez se dedicaba a las labores del hogar (ama de casa) y al cuidado de sus hijos, siendo esta su principal actividad social en su época de asidua concurrente al cine, donde su esposo se hacía cargo de los gastos, incluso del pago de las entradas de cine. Sin embargo, nunca llevó a sus hijos al cine posiblemente por la restricción horaria en el turno nocturno, y la composición familiar numerosa.

Estos testimonios reflejan los roles de género tradicionales de la época, donde las mujeres eran las principales responsables del cuidado del hogar y de los hijos. Tendencia que se venía arrastrando desde la colonia con el término: ama de casa, convirtiéndose en un trabajo repetitivo, hasta en un deber u obligación. Sin embargo, también representaba un sentimiento de realización como mujer, más cuando se trataba de ser madre. En este sentido, Delgado (2015) menciona uno de los primeros roles de las mujeres en las primeras décadas del siglo XX:

La educación de hijos e hijas recaía sobre las madres, siendo estas reproductoras ideológicas del orden existente. El trabajo doméstico continuó siendo la tarea femenina por excelencia, al mantenerse la división del espacio privado destinado a la mujer y el espacio público donde los varones se desenvolvían económicamente (pp. 82-83).

Sin embargo, como señala Guzmán (1985): “el cómo asume la maternidad la mujer del 60 no dista del cómo la asumió la mujer del 50” (p. 133). Este planteamiento resulta particularmente relevante para el análisis de la parroquia San Juan, que no sólo fungió como escenario del desarrollo de la vida doméstica y familiar, sino también como espacio donde muchas mujeres combinaron su rol reproductivo con actividades productivas. Un caso emblemático fue el de la señora Bracho, quien simultáneamente a sus labores como madre, ejerció el oficio de costurera, demostrando así la multifuncionalidad de los roles femeninos durante este período histórico.

Aunque su centro de trabajo formal se ubicaba fuera de los límites parroquiales (en el centro de la ciudad), es importante destacar que, como señala Delgado (2015), “una parte

muy significativa del trabajo fabril lo realizaban las mujeres en su domicilio (puertas adentro), trabajo a destajo que finalmente quedaba invisibilizado en las estadísticas” (p. 17). Esta situación refleja las jornadas laborales femeninas, donde las mujeres de la época debían elegir entre el trabajo remunerado externo y las labores productivas domiciliarias no reconocidas, más aún si eran madres solteras. Así emerge un fenómeno sobre todo en los sectores populares, familias donde las mujeres son la cabeza de las mismas. Por ello, frente al padre ausente por diversas circunstancias, surgen las familias matricéntricas (Delgado, 2015).

Acevedo (2002) indica que “las mujeres siempre han tenido que trabajar duramente, a la par que atienden sus responsabilidades familiares de gestación, procreación y atención



FIGURA 4. Cine Royal de la Parroquia San Juan. Fuente: Foto tomada de Caracas retrospectiva (s.f.).

integral a la familia” (p. 75). Sin embargo, en el caso de las mujeres con esposos, no descuidaban la vida social, como ir al cine. El entretenimiento estaba vinculado a la compañía de su esposo, quien manejaba los aspectos económicos: pago de entradas, golosinas, y pasajes (cuando las actividades recreativas eran fuera de la parroquia). Al ser “mujeres que se dedican exclusivamente al trabajo doméstico, que al ser no remunerado, hace de las mujeres sujetos dependientes del ingreso de sus compañeros” (Delgado, 2015, p.137).

La principal actividad de la Sra. de Martínez siendo el cuidado de los hijos y el hogar es una afirmación poderosa sobre cómo se estructuraba su tiempo y prioridades. Situación que coincide con los diversos movimientos que intentaron reinsertar al sujeto femenino en el espacio doméstico a partir de 1948 como lo refleja la novela *En la cuerda floja* (1954), de Mireya Guevara, que da cuenta de ello en su lucha por la ciudadanía plena en un contexto autoritario como el perezjimenismo (dictadura de Pérez Jiménez) (Suárez, 2010).

No siendo importante, los anuncios por TV y prensa, que también reflejan esas vinculaciones. Velásquez de León (2006) indica en relación al primer medio de comunicación que “la mujer estaba atada al entorno doméstico en el desempeño de sus roles” (p. 140). Mientras en el segundo, Monsalve (2004), señala que la publicidad en la prensa muestra a la “señora de la casa sirviendo la comida a los miembros de la familia y vestida con un delantal promocionando el alimento” (p. 27). Además de realizar las actividades de una ama de casa: limpiar, lavar, fregar o planchar.

MEMORIA COLECTIVA Y TRANSFORMACIÓN URBANA

El testimonio de la Sra. Yolanda de Martínez (YM, MCTU, 78-81) revela una postura crítica frente a las transformaciones urbanas de la parroquia. Por un lado, manifiesta su pesar por la “demolición de los cines para la construcción de nuevos edificios” (YM, MCTU, 78-79). Señala que “la

comunidad no manifestó una oposición significativa ante la desaparición de estos espacios de entretenimiento” (YM, MCTU, 80-81). Sin embargo, su relato adquiere particular relevancia al contrastar la resistencia física de estas estructuras durante el terremoto: los edificios de los cines permanecieron intactos, y describe la Plaza Capuchinos como de mayor extensión en el pasado” (YM, MCTU, 83-84).

La desaparición de los cines no solo representó una transformación del paisaje, sino también el fin de un modelo de sociabilidad y prácticas de ocio colectivas. La escasa resistencia comunitaria ante estos cambios —subrayada en el testimonio— resulta significativa, pues evidencia cómo el discurso del progreso urbano prevaleció sobre la preservación de la memoria y los espacios patrimoniales.

REFLEXIONES FINALES

Los testimonios revelan una visión idealizada de la parroquia San Juan en las décadas de 1950 y 1960, caracterizada por seguridad, orden y cohesión social. Sin embargo, esta memoria colectiva contrasta con la realidad actual, sugiriendo una pérdida de valores comunitarios y un deterioro del espacio público. La demolición de cines emblemáticos simboliza no solo un cambio físico, sino también la desaparición de rituales sociales que fortalecían la identidad local.

La falta de oposición a la demolición de cines sugiere una aceptación pasiva de la modernización, quizás por falta de mecanismos de participación o por priorizar el progreso sobre la preservación patrimonial. Esto invita a reflexionar sobre cómo las comunidades negocian su historia frente a las transformaciones urbanas.

Paralelamente, emergen varios estereotipos de la mujer de la parroquia San Juan para la época estudiada. En primer lugar, la ama de casa que cuida a sus hijos, pero no va al cine (no se divierte). Segundo, aquellas que cuidan a sus hijos y pueden divertirse (ir al cine) y, por último, el híbrido que todo lo puede: cuidan a sus hijos, van al cine y trabajan. Además,

de las mujeres jefes de familias, y no jefes de familias, que se relaciona con el estado civil: casadas y no casadas (sin pareja).

Entonces, ¿qué significaba ser espectadora de una sala de cine parroquial? Según el testimonio de las informantes, implicaba la oportunidad para una mujer de la época de consumir largometrajes mexicanos y conocer a los ídolos de aquel momento. Por otra parte, les permitía identificar avances tecnológicos entre las salas de cine mientras iba a una función según las ofertas asociadas al confort. Este elemento

representó un aspecto condicionante de posibles gustos espaciales y estéticos. Finalmente, la visita a un cine constituyó un acercamiento a las producciones cinematográficas generadas en su mayoría por México.

En el imaginario de aquellas mujeres consumidoras de cine no solo está una Caracas amable y cordial sino un cine capaz de coquetear con una vida ordenada y llevarla a explorar, al menos ficticiamente, otras opciones de vidas a través de los roles exhibidos en pantalla. 🍿

Bibliografía

- ACEVEDO, D. (2002). *El trabajo y la salud de las mujeres en Venezuela: una visión de género*. Dirección de medios y publicaciones, Universidad de Carabobo.
- ÁLVAREZ, M. (2010). *Historia de lucha de la mujer venezolana*. Fundación Editorial El perro y la rana. http://www.elperroylarana.gob.ve/wp-content/uploads/2017/07/historia_de_lucha_de_la_mujer_venezolana.pdf
- BAPTISTA, A. (2010). *Teoría económica del capitalismo rentístico: Economía, sociedad y política*. Fondo Editorial BCV. http://webdelprofesor.ula.ve/economia/oscardel/materias/E_E_Venezuela/Libros_EEV/Teoria_Ec_del_Cap_Rentistico_%28A_Baptista%29.pdf
- BIORD, H y Ramírez, N. (2012). *Caracas en varios tiempos. Remiradas y reconstrucciones de la ciudad*. Fundación Empresas Polar. https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/media/1279967/caracas_en_varios_tiempos_lw.pdf
- CINES DE CARACAS. (2024). <http://caracasretrospectivagrupo20.pbworks.com/w/page/8731539/Cines%20de%20Caracas>
- CORTINA, A. (1977). *Caracas, la ciudad que se nos fue* (Tomo II). Banco de Venezuela S.A.
- DELGADO, L. (2015, noviembre). *Situación política y social (1936-2010)* (Tesis de maestría). Universidad de Carabobo, Bárbula, Venezuela. <http://mriuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/handle/123456789/2343/ldelgado.pdf?sequence=1>
- D’ALESSANDRO, M. (2010). La crónica, un género para fijar a una Caracas del recuerdo. *Letras*, 52(82), 63-87. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832010000200003&lng=es&tlng=es
- GUZMÁN, P. (1985). Nosotras las del 60, nosotras las penúltimas. *Nueva Sociedad*, (78), 124-130. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1299_1.pdf
- LÓPEZ-MAYA, M. (2003). Venezuela: La democracia al revés. En S. Mainwaring y A. Hagopian (eds.), *The third wave of democratization in Latin America: Advances and setbacks* (pp. 187-216). Cambridge University Press. https://assets.cambridge.org/97805218/24613/toc/9780521824613_toc.pdf
- ONTIVEROS, J. (2022). El sainete en Venezuela. Dictadura y “apertura democrática” en Yo también soy candidato (1939) de Rafael Guinand. *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 87-97. <https://revistas.ucm.es/index.php/TRET/article/view/79306>
- MUXÍ, Z. (2017). Memorias, espacio público y mujeres. (In)visibilidad y construcción. En M. de la Fuente (coord.), *Polítiques de memòria, gènere i ciutat* (pp. 77-106). Institut de Ciències Polítiques i Socials. <https://www.icps.cat/archivos/CiPdigital/cip-g35delafuente.pdf?noga=1>
- MONSALVE, L. (2004). Imagen publicitaria de la mujer venezolana en la prensa laica y católica del período de la Junta Revolucionaria de Gobierno (1945-1948). *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 9(17), 21-53. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/presenteypasado/article/viewFile/14473/21921925576>

- PEÑA, J. (2014). Cine Urdaneta: un espacio de identidad gay. *Revista Memoria LGBT*, 2(2), 39-44. <https://revista.memoriaslgbt.com/index.php/ojs/article/view/13>
- PEÑA, C., Peña, J. y Peña, M. (2017). Espectadores de las salas de cine de la Parroquia San Juan: décadas 50 y 60. *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*, (octubre-diciembre). <https://www.eumed.net/rev/cccss/2017/04/espectadores-cine.html>
- PEÑA, C., Peña, J. y Peña, M. (2018). Caracas: salas de cine y espectadores. Breve recorrido 1955-2015. [Ponencia]. XI Congreso de Investigación y Creación Intelectual de la UNIMET, Auditorio Polar - Aulas Conexas, Caracas, Venezuela. Fundación FAMICINE. https://www.academia.edu/50116166/Caracas_salas_de_cine_y_espectadores_Breve_recorrido_1955_201
- PEÑA ZERPA, M. Y. (2022). El despertar de una infraestructura (Décadas 40, 50 y 60). *Razón y Palabra*, 26(114), 523-538. <https://doi.org/10.26807/rp.v26i114.1888>
- PUGLIA, M. (2023, 3 de abril). *Hace 50 años las costumbres de Semana Santa se cumplían con mayor rigidez*. Crónica.Uno. <https://cronica.uno/hace-50-anos-los-costumbres-de-semana-santa-se-cumplan-con-mas-rigidez/>
- SUÁREZ, M. (2010). Al encuentro del destino: *En la cuerda floja* (1954), de Mireya Guevara, identidad e intelectualidad. *Caravelle*, 161-176. <https://doi.org/10.4000/CARAVELLE.7392>
- VANNINI, M. (2005). *Arrivederci Caracas*. Los libros de El Nacional. Editorial CEC, S.A.
- VELÁSQUEZ de león, I. (2006). Treatment of women image in Venezuelan TV spots. *Comunicar*. <https://doi.org/10.3916/C26-2006-21>
- VIVAS, C. (2009). El campo cultural venezolano de los años 50: Un espacio abierto a la escritura. *Letras*, 51(80), 89-116.

CLARITZA ARLENET PEÑA ZERPA. Doctora en Ciencias de la Educación. Especialista en cine, video y TV (Universidad Politécnica de Cataluña). Profesora investigadora de la Universidad Católica Andrés Bello. Ha escrito artículos asociados al audiovisual y el cine asociados a la educación.

MIXZAIDA YELITZA PEÑA ZERPA. Doctorado en Gerencia. Especialización en Dirección y Producción de Cine, Vídeo y Televisión por la Universidad Europea Miguel de Cervantes. Profesora investigadora universitaria. Directora artística de la Fundación FAMICINE. Presidenta del Festival Internacional de Cine y Video Verde de Venezuela.

La identidad nacional en el cine ecuatoriano a través del análisis de tres películas de ficción

National Identity in Ecuadorian Cinema through the Analysis of Three Fiction Films

GALO VÁSCONEZ MERINO

gvasconez@unach.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-4048-8253>

DIEGO RIVERA GÓMEZ

diegof.rivera@unach.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0007-2756-1018>

LIZBETH CÁCERES ESTRADA

lizbeth.caceres@unach.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0003-7563-0971>

ERICK OÑA AULES

erick.ona@unach.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0005-9570-2842>

Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 30, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 17, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/eljoquepiensa.v0i32.482>

RESUMEN / Este artículo analiza la representación de la identidad ecuatoriana en el cine de ficción contemporáneo mediante el estudio de tres películas nacionales: *Blak Mama* (2009), *Prometeo deportado* (2010) y *A tus espaldas* (2011). A través de un enfoque cualitativo y el análisis de contenido, se identifican elementos culturales como el lenguaje, la vestimenta, la gastronomía, la religión y los paisajes, los cuales actúan como marcadores simbólicos de pertenencia e identidad. Se considera al cine como un dispositivo de representación que visibiliza procesos de negociación cultural, tensión social y construcción simbólica de la nación. El estudio incorpora marcos teóricos como la hibridación cultural, la representación y la mediación cultural para comprender cómo el lenguaje cinematográfico articula una identidad plural, dinámica y situada. Los resultados revelan que las películas no solo reproducen estereotipos culturales, sino que también los cuestionan, proponiendo imágenes alternativas que reflejan la complejidad social del Ecuador. En conclusión, el cine de ficción se constituye como un archivo visual que activa memorias colectivas, resignifica símbolos tradicionales y participa en la continua construcción de la identidad nacional desde una mirada crítica y descentralizada.

PALABRAS CLAVE / Identidad cultural, cinematografía, patrimonio cultural, lenguaje audiovisual, diversidad cultural.

ABSTRACT / This article analyzes the representation of Ecuadorian identity in contemporary fiction cinema through the study of three national films: *Blak Mama* (2009), *Prometeo deportado* (2010), and *A tus espaldas* (2011). Through a qualitative approach and content analysis, cultural elements such as language, clothing, gastronomy, religion, and landscapes are identified, which act as symbolic markers of belonging and identity. Cinema is considered a device of representation that makes visible processes of cultural negotiation, social tension, and symbolic construction of the nation. The study incorporates theoretical frameworks such as cultural hybridization, representation, and cultural mediation to understand how cinematic language articulates a plural, dynamic, and situated identity. The results reveal that films not only reproduce cultural stereotypes but also question them, proposing alternative images that reflect Ecuador's social complexity. In conclusion, fiction cinema constitutes a visual archive that activates collective memories, re-signifies traditional symbols, and participates in the continuous construction of national identity from a critical and decentralized perspective.

KEYWORDS / Cultural identity, Cinematography, Cultural heritage, Audiovisual language, Cultural diversity.

Blak Mama (Miguel Alvear
y Patricio Andrade, 2009).



INTRODUCCIÓN

El cine ecuatoriano contemporáneo ha emergido como una herramienta clave para representar y resignificar la identidad nacional en el contexto de una sociedad diversa y en transformación. A través de una variedad de códigos visuales, sonoros y narrativos, las películas dialogan críticamente con las realidades sociales del país. En este sentido, el cine se convierte en un espacio discursivo donde se articulan tensiones entre tradición y modernidad, ruralidad y urbanidad, así como entre memorias colectivas y experiencias individuales.

Autores como Stuart Hall (2013) sostienen que la identidad cultural refleja lo que nos convertimos a través de procesos de representación, lo que resulta fundamental para entender cómo las obras cinematográficas ecuatorianas operan como dispositivos simbólicos de construcción identitaria. Asimismo, Jesús Martín-Barbero (2003) advierte que el cine latinoamericano condensa luchas sociales e históricas que configuran la identidad, funcionando como un mediador cultural entre pasado y presente. Finalmente, García Canclini (1990) introduce el concepto de hibridación cultural para explicar cómo las representaciones nacionales surgen del cruce entre lo indígena,

lo afrodescendiente y lo moderno, lo cual es especialmente evidente en las narrativas audiovisuales del Ecuador.

Con el fin de situar el presente estudio en el campo de los estudios cinematográficos, se expone a continuación el estado de la cuestión sobre la identidad nacional en el cine ecuatoriano. León (2005) examina el cine ecuatoriano temprano como un dispositivo discursivo que participa en la producción de imaginarios nacionales mediante la representación del sujeto indígena como otro cultural. Su estudio demuestra que estas imágenes refuerzan una distancia simbólica entre quien enuncia y quien es representado, contribuyendo a consolidar un modelo de nación atravesado por la colonialidad del poder.

Las investigaciones sobre identidad nacional en el cine ecuatoriano han destacado el papel de los personajes como ejes de articulación simbólica de lo nacional. Desde este enfoque, se ha señalado que la identidad se construye a través de estereotipos socioculturales que organizan diferencias de clase, región y experiencia migratoria, evidenciando que el cine configura imaginarios colectivos atravesados por jerarquías simbólicas y tensiones identitarias (Espinosa, 2014).

Desde los estudios de recepción, se ha evidenciado que la identidad nacional en el cine ecuatoriano es interpretada y resignificada por las audiencias según mediaciones sociales y culturales, lo que cuestiona la idea de una identidad nacional unívoca y muestra lo nacional como un proceso fragmentado y conflictivo (Estrella Silva, 2014).

Los estudios sobre identidad nacional en el cine ecuatoriano han subrayado el papel del lenguaje audiovisual en la construcción de la alteridad indígena. Desde este enfoque, se ha evidenciado que las operaciones formales de la imagen cinematográfica han fijado históricamente al indígena como figura de alteridad desde una mirada externa, limitando su agencia simbólica y reproduciendo una concepción de la nación atravesada por jerarquías culturales y la colonialidad del poder (Endara Tomaselli, 2016).

Sumado a ello, existen estudios que señalan que el cine ecuatoriano permite visibilizar procesos de tensión y negociación en torno a la identidad, especialmente en contextos marcados por la migración, la religiosidad popular, la desigualdad social y la diversidad lingüística (Rosero Ortega y Guerrero Barros, 2019). Este tipo de cine actúa como un archivo visual desde el cual se configuran nuevas formas de ciudadanía simbólica. La selección de escenarios, acentos, prácticas culturales y rasgos visuales es leída como una forma de inscripción territorial del relato, donde lo nacional se construye desde lo local (García Arias y Hernández Pulgarín, 2019).

Además, la ficción cinematográfica en Ecuador ha comenzado a explorar con mayor profundidad la pluralidad cultural del país, incluyendo narrativas desde las regiones amazónicas y afrodescendientes, y cuestionando la homogeneidad criolla que por décadas dominó el imaginario nacional (Coryat y Zweig, 2019). Estos relatos exponen cómo la identidad nacional es una constelación de memorias, cuerpos, creencias y espacios en disputa.

Los estudios recientes sobre cine ecuatoriano han abordado la identidad nacional desde el enfoque de la diversidad cultural, evidenciando que las políticas cinematográficas y los modelos de financiación han condicionado una representación desigual y frecuentemente monocultural de lo nacional. Desde esta perspectiva, se ha señalado que, frente a la lógica industrial dominante, las pequeñas cinematografías, en particular el cine comunitario e indígena, operan como espacios de auto-representación que disputan los imaginarios hegemónicos de nación y ponen en cuestión la idea de una identidad nacional homogénea (Fiallos Quinteros, 2023).

Identidad cultural

La identidad cultural es un concepto central en las ciencias sociales y los estudios culturales, cuyo entendimiento ha evolucionado a través de múltiples enfoques. En términos generales, puede definirse como el conjunto de características simbólicas, valores, creencias, costumbres y prácticas com-

partidas por un grupo, que otorgan sentido de pertenencia y continuidad a lo largo del tiempo (Fernández, 2020).

Desde una perspectiva antropológica clásica, Geertz (2017) concibe la cultura como un tejido de significados creado por los propios actores sociales. Según el autor, los seres humanos están atrapados en redes de significación que ellos mismos han tejido, lo que implica que la identidad cultural es una construcción simbólica enraizada en prácticas interpretativas y contextos históricos.

Este enfoque simbólico se complementa con las ideas de Stuart Hall (1990), quien sostiene que la identidad cultural es una representación cambiante y situada. Para Hall, las identidades son posiciones de sujeto que emergen dentro del discurso y son constantemente negociadas. En ese sentido, la identidad cultural está mediada por el lenguaje, el poder y los procesos históricos.

A su vez, Giddens (1991) explica que, en la modernidad, la identidad se convierte en un proyecto reflexivo constantemente reconfigurado en el marco de relaciones sociales y estructuras institucionales. Así, la identidad cultural se (re) construye activamente en respuesta a dinámicas globales y locales.

Autores latinoamericanos también han aportado perspectivas fundamentales. García Canclini (1990) introduce la noción de hibridación cultural para describir cómo las identidades latinoamericanas se forman en la intersección de tradiciones precolombinas, coloniales y modernas. En esa línea, Quijano (2000) propone el concepto de colonialidad del poder para evidenciar cómo las jerarquías raciales y culturales impuestas desde la colonia siguen estructurando las formas actuales de identidad que se configura a través de las costumbres, símbolos y tradiciones que consolidan la cohesión cultural de una nación.

A su vez, Olazabal Arrabal *et al.* (2021) plantean que la identidad cultural debe entenderse como un recurso territorial activo, que emerge de la interacción entre factores económicos, sociales y espirituales en contextos locales. Desde esta

perspectiva, la identidad es una herramienta viva para afrontar problemáticas colectivas y está estrechamente ligada al desarrollo histórico y cultural de un lugar, en tanto las comunidades generan normas, costumbres y valores a lo largo del tiempo para fortalecer su cohesión. En este marco, la identidad se convierte en una dimensión dinámica y evolutiva.

Finalmente, Olazabal Arrabal *et al.* (2021) reiteran que la identidad cultural también cumple una función de desarrollo local, al integrar dimensiones antropológicas, institucionales y patrimoniales, así como procesos de movilización e interacción social que fortalecen el sentido de pertenencia comunitario.

Identidad ecuatoriana

La construcción de la identidad ecuatoriana se configura como un proceso complejo, resultado de la interacción entre elementos históricos, sociales, lingüísticos, étnicos y culturales. Este proceso implica una constante negociación entre el pasado y el presente, donde confluyen memorias, símbolos, discursos y prácticas. Según Villamar (2021) el mestizaje representa una de las nociones más arraigadas en la sociedad ecuatoriana. De todas maneras, este fenómeno debe entenderse como una suma de colectividades, nacionalidades indígenas, afrodescendientes y mestizas, que luchan por mantener y visibilizar sus propios rasgos culturales e identitarios.

La identidad ecuatoriana no puede separarse de su dimensión intercultural y multilingüe. Como señalan Guerrero Salazar *et al.* (2021) la oficialidad del castellano, kichwa y shuar constituye un reconocimiento estatal de la diversidad étnica y lingüística del país. La identidad cultural ecuatoriana comprende dialecto, comportamiento, vestimenta, historia, ideas, tradiciones, folklore y otras prácticas que permiten al individuo relacionarse con su comunidad. En términos teóricos, la identidad puede entenderse como un fenómeno que, aunque relacionado con la cultura, no es idéntico a ella.

Desde una perspectiva de análisis más fenomenológica, Paredes (2019) afirma que los rasgos de identidad ecuatoriana se han conservado a lo largo del tiempo en múltiples dimensiones como la gastronomía, los relatos orales, el entorno geográfico y la cotidianidad. Sin embargo, como advierte Padilla (2019), estos rasgos suelen estar naturalizados por quienes los encarnan, y es común que un observador externo los identifique con mayor claridad. Ejemplos de estos rasgos incluyen el uso del dialecto regional, la costumbre de compartir alimentos, o formas afectivas típicamente locales.

Los estudios contemporáneos coinciden en resaltar que la identidad cultural se manifiesta en elementos como el idioma, la gastronomía, la danza, las leyendas, la religión y el paisaje (Pomaquero Yuquilema *et al.*, 2020). Además, la vestimenta, el habla y las prácticas tradicionales constituyen componentes esenciales de la identidad, observación que es consistente con estudios de la cultura popular en el cine y la música que han enfatizado su poder para representar formas diversas de lo ecuatoriano (Mullo Sandoval, 2009; Rodríguez, 2024).

Desde una lectura crítica latinoamericana, autores como Fortes (2024) y GomezArrieta (2024) han abordado cómo los discursos de blanqueamiento, el silenciamiento de lo afrodescendiente e indígena y la imposición de una identidad nacional homogénea han sido prácticas comunes en la construcción del imaginario de nación en América Latina. La identidad ecuatoriana, en este sentido, no es ajena a tales tensiones. A través de la literatura, el cine y las fiestas populares se observa una disputa constante por resignificar qué y quiénes conforman lo nacional.

La lengua, particularmente el español hablado en Ecuador, también se reconoce como un vector de identidad. Espinosa (2000) explica que este deriva del castellano andaluz, pero ha sido profundamente alterado por el contacto con lenguas indígenas como el kichwa, generando fenómenos lingüísticos auténticamente ecuatorianos. Esta riqueza lingüística es, a su vez, reflejo de la diversidad étnica del país.

El cuerpo y la vestimenta también son medios simbólicos de identidad. Ayala Mora (2017) destaca que en la antigüedad el vestido permitía distinguir entre pueblos y clases sociales, y que incluso hoy en día representa un marcador de pertenencia cultural. Finalmente, autores como Valdano (2005) y Mullo Sandoval (2009) sostienen que la identidad ecuatoriana no puede disociarse de factores como territorio, clase, etnicidad, género y generación. Las identidades musicales, en particular, revelan relaciones interculturales en constante movimiento, que transforman patrones tradicionales en nuevas expresiones simbólicas. Estas músicas urbanas, híbridas y populares reflejan la continua resignificación del ser nacional.

El cine como lenguaje y forma de representación identitaria

El cine constituye un medio artístico, comunicacional y cultural que contribuye activamente a la construcción de la realidad social. Como lenguaje visual y narrativo, el cine organiza imágenes, sonidos y símbolos que permiten codificar discursos identitarios y proyectar imaginarios colectivos.

Desde una perspectiva semiótica, Christian Metz (1974) es uno de los primeros en analizar el cine como lenguaje, afirmando que sus estructuras narrativas se articulan en un sistema de signos que permiten expresar significados culturales. El cine, según Metz, funciona como un lenguaje sin lengua, es decir, posee sintaxis, pero no gramática, lo cual le permite ser ampliamente interpretativo y polisémico.

Stuart Hall (2013) desde los estudios culturales, propone que el cine es una forma de representación que construye la realidad mediante códigos culturales e ideológicos. Para Hall, la identidad se construye discursivamente a través de prácticas de representación como el cine, que seleccionan, organizan y dotan de sentido a la experiencia social. En esta línea, el cine puede considerarse un espacio de producción simbólica donde se negocian y redefinen constantemente las identidades colectivas y personales.

Jesús Martín-Barbero (1993) argumenta que el cine en América Latina desempeña una función mediadora entre tradición y modernidad, y que sus representaciones condensan procesos históricos, conflictos sociales y aspiraciones identitarias. Para el autor, el cine es un mapa de las tensiones culturales que configuran las sociedades latinoamericanas, lo cual lo convierte en un espejo crítico de la identidad.

Desde un enfoque poscolonial, Ella Shohat y Robert Stam (2014) advierten que el cine ha sido históricamente un instrumento de reproducción de imaginarios eurocéntricos. Sin embargo, también identifican en los cines periféricos, como los de América Latina, África o Asia, un giro político y estético que permite la reescritura de las identidades desde perspectivas subalternas. Este desplazamiento convierte al cine en un terreno para disputar la hegemonía cultural y resignificar lo nacional, étnico o de género.

Asimismo, Nichols (1991) argumenta que los discursos cinematográficos no son neutros pues representan el mundo social bajo una lógica estructurada que selecciona lo que se muestra y lo que se omite. Esta representación activa genera marcos de interpretación sobre los sujetos y sus identidades, influenciando la forma en que las audiencias comprenden fenómenos como la nación, el género, la clase o la etnicidad.

En el marco de la globalización y la cultura híbrida, Kraidy (2005) introduce el concepto de hibridación mediática, que describe cómo los medios combinan elementos culturales locales y globales, generando nuevas formas de identificación cultural. Investigaciones más recientes reafirman esta idea. Por ejemplo, Rodríguez (2024) analiza cómo las películas centroamericanas resignifican el trauma histórico en clave identitaria desde los márgenes discursivos, revelando que el cine puede ser un acto de resistencia cultural. Del mismo modo, GomezArrieta (2024) estudia *La Vocera* (Luciana Kaplan, 2020), documental mexicano sobre María de Jesús Patricio —vocera del Congreso Nacional Indígena (CNI)—, como una representación cinematográfica de la identidad

indígena donde se tensionan los discursos hegemónicos del poder patriarcal y colonial.

En el contexto latinoamericano, el cine también ha operado como una memoria visual de los pueblos, especialmente en producciones que retratan lo popular, lo comunitario y lo marginal. Las identidades narradas en pantalla constituyen una forma de archivo simbólico, en el que las naciones proyectan tanto su pasado como sus aspiraciones colectivas (Veliz, 2021).

Cine latinoamericano y representación de la nación

El cine latinoamericano actúa como una herramienta estética y política que construye, interroga y reconfigura las narrativas de la nación. A través de sus imágenes, guiones y representaciones simbólicas, el cine articula un discurso que refleja las tensiones históricas, sociales y culturales de los países de la región. Este cine retrata e imagina la nación y la proyecta como una construcción en permanente disputa. Según García Canclini (1990), las identidades nacionales en América Latina emergen como procesos de hibridación cultural en los que el cine juega un papel central como espacio simbólico de mediación.

Veliz (2021) sostiene que el cine actúa como archivo visual que resguarda memorias excluidas por el discurso oficial. Estas representaciones resignifican el pasado y configuran nuevas formas de entender la identidad nacional, especialmente cuando se abordan traumas colectivos como dictaduras, desplazamientos forzados o etnocidios. El cine así se convierte en testimonio y denuncia.

En el caso del cine indígena latinoamericano, Bolaños Guerra (2023) señala que las producciones audiovisuales comunitarias reconfiguran la nación desde una mirada pluri-nacional. Estas películas problematizan el monoculturalismo heredado del proyecto republicano.

Desde la perspectiva estética, Córdoba Saavedra (2022) explica que la forma cinematográfica, a través del tiempo dilatado, los silencios y las rupturas narrativas, refuerza una

experiencia crítica de lo nacional, alejándose de la épica y acercándose a lo cotidiano y marginal. Este uso del lenguaje visual genera una lectura alternativa de la nación como conflicto, no como consenso.

En el análisis del cine de ficción peruano, Cuya Gavi-lano (2021) observa cómo las representaciones del migrante andino dentro del espacio urbano limeño revelan fracturas de clase, etnia y poder, cuestionando la promesa integradora del Estado-nación. El cine expone así el racismo estructural y las tensiones entre lo rural y lo urbano, lo andino y lo criollo.

Finalmente, Lusnich *et al.* (2023) argumentan que el cine latinoamericano contemporáneo despliega una nación en crisis, donde el relato fundacional se descompone en múltiples voces narrativas. Las nuevas generaciones de cineastas abandonan los grandes relatos patrióticos para centrarse en historias fragmentadas, íntimas y contradictorias, que reflejan una identidad nacional compleja y en transformación.

METODOLOGÍA

Este estudio se enmarca en un enfoque cualitativo de tipo descriptivo, orientado a interpretar las formas en que el cine de ficción ecuatoriano representa la identidad nacional. La investigación se centra en el análisis de tres películas contemporáneas ecuatorianas, consideradas relevantes por su circulación, reconocimiento y temática vinculada a lo cultural y lo social.

Se aplica la técnica de análisis de contenido cualitativo, adecuada para examinar productos audiovisuales desde una perspectiva simbólica e interpretativa. Tal como plantea Krippendorff (2018), el análisis de contenido busca identificar significados dentro de un contexto específico, lo cual es pertinente para explorar representaciones identitarias mediadas por el lenguaje cinematográfico. Por su parte, Bardin (2011) señala que esta técnica permite descubrir regularidades, estructuras y valores implícitos en las narrativas culturales. En este sentido, el cine es abordado como un texto social

complejo que comunica sentidos a través de imágenes, diálogos, sonidos, estructuras narrativas y símbolos visuales.

A partir de este enfoque, la investigación responde a las siguientes preguntas:

- ➔ ¿Qué elementos identificativos ecuatorianos aparecen con mayor frecuencia en las películas analizadas?
- ➔ ¿Cómo influyen estos elementos culturales en la representación de la identidad nacional?

La técnica de análisis se estructura en tres fases principales:

1) Categorización teórica: Se definen tres categorías generales derivadas del marco teórico: identidad cultural, identidad nacional y rasgos identitarios ecuatorianos. Estas categorías guían la lectura y el análisis de las películas.

2) Selección del corpus: Se eligen tres películas de ficción ecuatorianas estrenadas en las últimas dos décadas, caracterizadas por su abordaje de temáticas sociales, ecuatorianas: **Blak Mama** (Miguel Alvear y Patricio Andrade, 2009), **Pro-meteo deportado** (Fernando Mieles, 2010) y **A tus espaldas** (Tito Jara, 2011). La elección se basa en su diversidad temática y regional, así como en su potencial representativo de rasgos identitarios.

3) Análisis estructurado de contenido filmico: Se realiza una observación sistemática de cada película, en la cual se identifican escenas, personajes, locaciones, diálogos y elementos simbólicos que remiten a aspectos de la identidad nacional. Se registran estos datos mediante fichas de análisis organizadas por categoría temática. Para ello, se consideran los siguientes elementos como unidades de registro:

- ➔ Escenarios geográficos (paisaje rural, urbano, costero, serrano).
- ➔ Prácticas culturales (alimentación, vestimenta, celebraciones).
- ➔ Rasgos lingüísticos (uso del español ecuatoriano, kichwa).
- ➔ Relaciones familiares y comunitarias.

→ Símbolos de pertenencia (banderas, rituales, expresiones orales).

Los datos se organizan en matrices de análisis comparativo, donde se categorizan los elementos observados por película y por categoría, lo que permite identificar similitudes, diferencias y patrones recurrentes. Esta matriz orienta la interpretación crítica de los hallazgos, conectando los elementos simbólicos con los conceptos teóricos de nación e identidad.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Gastronomía de las tres regiones del Ecuador

En ***Prometeo deportado*** (2010) se observa una escena en la que una mujer exhibe su maleta llena de alimentos tradicionales del Ecuador: mote, cuy, chochos, cangrejo, papas y pescado. Este acto de compartir comida con las personas que la rodean evidencia una forma tangible de solidaridad y sentido comunitario.

La secuencia subraya la centralidad de la gastronomía en la cultura ecuatoriana. La acción de ofrecer alimentos expresa generosidad y al mismo tiempo proyecta una identidad que se sostiene en la interacción y la reciprocidad. La comida actúa como un elemento de cohesión social que activa la memoria colectiva y el reconocimiento mutuo.

Más allá de su función biológica, los alimentos representados adquieren un valor simbólico. Al integrarse en un espacio compartido, promueven la construcción de vínculos afectivos y refuerzan la pertenencia cultural. La escena confirma que los actos cotidianos también pueden funcionar como dispositivos narrativos para representar identidades colectivas.

No obstante, la escena de la maleta cargada con alimentos de distintas regiones del Ecuador adquiere una dimensión simbólica que trasciende la idea de comunidad inmediata. La concentración de productos serranos, costeños y amazónicos en un solo equipaje permite interpretar esta secuencia como una metáfora de la identidad migrante ecuatoriana, caracterizada por su fragmentación y portabilidad.

En el espacio transitorio del aeropuerto, la nación se condensa en objetos transportables que funcionan como archivo cultural móvil. La identidad se reconfigura en el desplazamiento y en el acto de compartir. De este modo, se construye una representación de lo ecuatoriano en el exterior como una identidad suspendida entre el arraigo y la movilidad, donde los símbolos nacionales sobreviven mediante su circulación y resignificación constante [FIGURAS 1 y 2].

En ***Blak Mama*** (2009) se puede observar un único plato típico ecuatoriano: el hornado. Este plato, elaborado a base de cerdo, se muestra tal como se presenta en los mercados tradicionales, servido entero en una bandeja, con un tomate en el hocico y ajíes en las orejas, cocinado en horno de leña. Aunque es característico de la Sierra, su popularidad lo convierte en un referente gastronómico en todo el país [FIGURA 3].

Desde una lectura crítica, la presencia del hornado en la película puede interpretarse de manera ambivalente. Por un lado, su representación remite a un imaginario costumbrista ampliamente difundido en la cultura visual ecuatoriana, donde ciertos alimentos funcionan como signos estabilizados de lo nacional. Sin embargo, en el contexto narrativo y estético de la película, este elemento gastronómico se inserta en una lógica que tensiona su carácter meramente folklórico.

El hornado, al aparecer dentro de una celebración marcada por la hibridez, la exageración y la parodia, deja de operar únicamente como emblema tradicional para convertirse en un signo resignificado. En este sentido, la película expone el estereotipo cultural dentro de un dispositivo narrativo que cuestiona las formas hegemónicas de representación de la identidad nacional. Esta ambigüedad evidencia la manera en que lo gastronómico puede funcionar simultáneamente como símbolo de pertenencia y como recurso para problematizar la fijación de lo identitario, en consonancia con los planteamientos de García Canclini (1990) sobre la hibridación cultural y de Hall (1990, 2013) respecto a la identidad como construcción discursiva.



FIGURAS 1 y 2.
Personajes comiendo comida típica del
Ecuador (*Prometeo deportado*, 2010).

FIGURA 3.
Presentación de plato típico del
Ecuador (*Blak Mama*, 2009).



En *A tus espaldas* (2011), se presenta un banquete que incluye el encebollado, uno de los platos más representativos de la gastronomía ecuatoriana. En otra escena, aparece un vendedor ambulante que ofrece espumillas, dulce típico de la Sierra. A su vez, se muestra una olla tradicional que contiene guatita, otra preparación icónica de la cocina nacional.

Estas escenas retratan la diversidad gastronómica del país y subrayan el papel de la comida como componente identitario. La inclusión de estos elementos culinarios permite observar la representación de la alimentación como parte de las prácticas culturales profundamente enraizadas, y contribuye a la construcción de una identidad colectiva reconocible en el imaginario visual del cine ecuatoriano.

Religión católica

En *Prometeo deportado* se presenta una escena en la que tres mujeres mayores conversan mientras muestran y comentan imágenes religiosas. Entre las figuras representadas destacan el Niño Jesús, San Judas Tadeo y la Virgen María. Este intercambio manifiesta la presencia activa de la religiosidad en la vida cotidiana de las personas mayores en el contexto ecuatoriano [FIGURA 4].

La escena sugiere que la religión cumple una función estructurante en la construcción de la identidad cultural.

Las imágenes sagradas son objetos devocionales y símbolos compartidos que refuerzan vínculos afectivos y comunitarios. La fe se manifiesta como una práctica cultural significativa que influye en las relaciones interpersonales, los valores éticos y la interpretación del entorno social.

Este momento señala que las creencias religiosas ofrecen un marco de orientación espiritual y moral. En la experiencia de las personas mayores, la religiosidad opera como una guía para la conducta y como una fuente de consuelo, cohesión y sentido de pertenencia. La escena, por tanto, ilustra la espiritualidad entrelazada con las narrativas de identidad en el Ecuador contemporáneo.

Blak Mama incorpora múltiples referencias religiosas desde sus primeros minutos. En la FIGURA 5, se observa que la festividad representada tiene un carácter religioso, dedicada a una figura mariana. En *La Mama Negra*, la devoción se dirige a la Virgen de la Merced; en *Black Mama*, aparece bajo la figura simbólica de la “Virgin Wolf”. En el minuto 00:15:13 se muestra la imagen de la virgen que inspira la celebración y a la que los personajes rinden homenaje, en sintonía con su representación como madre de Jesús en el catolicismo. Posteriormente, los personajes Bámbola y Blak participan en una ceremonia matrimonial en la Basílica del Voto Nacional, cumpliendo con uno de los sacramentos fundamentales de la tradición católica [FIGURA 6].



FIGURA 4.
Representación de la religión católica
(*Prometeo deportado*, 2010).

En *A tus espaldas*, se observa cómo la religiosidad católica se manifiesta en el interior de los hogares, mediante la presencia de imágenes devocionales como retratos de Jesús. Esta representación se refuerza en el minuto 00:07:17, donde aparecen fotografías de figuras religiosas católicas colgadas en las paredes [FIGURAS 7 y 8].

Desde el inicio del filme, se muestra la escultura de la Virgen del Panecillo, monumento emblemático de la ciudad de Quito erigido en honor a la Virgen María. Esta imagen urbana funciona como una referencia simbólica que articula lo sagrado con la identidad nacional.

Estas escenas exponen la persistente influencia del catolicismo en la vida cotidiana, tanto en el ámbito privado como en el espacio público. La religión se presenta como una dimensión estructurante en la cultura ecuatoriana, con capacidad de integrar a distintos sectores sociales y de modelar expresiones simbólicas compartidas.

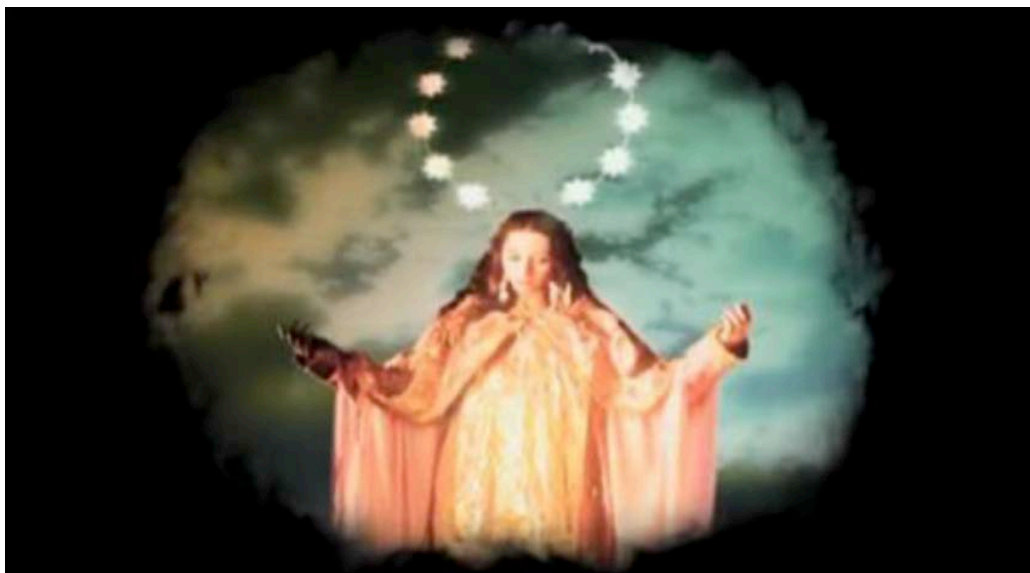
Costumbres y tradiciones de la diversidad del Ecuador

A lo largo de la película *Prometeo deportado*, se presentan diversas costumbres y tradiciones ecuatorianas, desde súplicas y reclamos cotidianos hasta identidades ocultas y estrategias de supervivencia. Esto refleja la diversidad de prácticas culturales arraigadas en la sociedad ecuatoriana y expone estas costumbres y tradiciones como moldeadoras de las interacciones y relaciones entre los personajes.

Blak Mama se desarrolla dentro del contexto simbólico de la festividad de la Mama Negra, que constituye la temática central del relato. Esta celebración tradicional ecuatoriana rinde homenaje a la Virgen de la Merced y forma parte del imaginario religioso y cultural de la ciudad de Latacunga. En el minuto 00:12:24, los personajes participan en una escena que recrea la festividad, lo cual refuerza su presencia como elemento identitario [FIGURA 9].

En otra escena, se representa una práctica cultural vinculada a las celebraciones populares: las fiestas taurinas. Aunque la película no presenta toros reales, la escena hace alusión a esta costumbre, antes frecuente en muchas ciudades del país. La representación simbólica de la corrida mantiene el tono festivo y recrea una tradición que ha formado parte del tejido cultural ecuatoriano [FIGURA 10].

La película *A tus espaldas* retrata diversas costumbres ecuatorianas a través de escenas que destacan la dimensión emocional, la calidez en las relaciones interpersonales, la generosidad cotidiana y la importancia de la vida familiar. Se representa el consumo de alcohol como expresión de dolor, el gesto afectivo entre vecinos, la entrega de comida como acto de reciprocidad, la afición por el fútbol como elemento identitario y las reuniones familiares como tradición vigente. Estas prácticas evidencian rasgos culturales que configuran la vida cotidiana en Ecuador.



FIGURAS 5 y 6.
Representaciones religiosas de la
figura mariana (*Blak Mama*, 2009).



FIGURAS 7 y 8.
Representaciones religiosas del
catolicismo (*A tus espaldas*, 2011).



FIGURAS 9 y10.
Representación de las festividades
de la Mama Negra y de los toros
(*Blak Mama*, 2009).

Idioma y dialecto de las tres regiones del Ecuador

En **Prometeo deportado**, se presenta una escena en la que un estafador utiliza jergas propias de distintas regiones del Ecuador, como «longo», «mono» y «acolitar», para desenvolverse en una situación conflictiva que él mismo ha provocado. Esta estrategia lingüística evidencia un intento de adaptación discursiva, mediante el cual el personaje busca generar cercanía con su entorno inmediato.

La escena muestra cómo el habla vernacular trasciende lo comunicativo para operar como un mecanismo de construcción de identidad, negociación simbólica y reconocimiento cultural. El uso de jergas regionales revela la riqueza léxica del español ecuatoriano y también las tensiones y vínculos entre las distintas regiones del país. A través del lenguaje, se proyecta una identidad nacional diversa, dinámica y profundamente enraizada en lo cotidiano.

En **Blak Mama**, el guion incorpora expresiones coloquiales como «carishina», «fisfilletear», «achachay», «carajo», «atatay» y «ñatita», términos comunes en la región andina del Ecuador que tienen origen en el kichwa y que también son utilizados por hablantes mestizos en su habla cotidiana.

En una determinada escena, los personajes Blak y I Don Dance entablan un diálogo en kichwa durante una confrontación, lo cual resalta la presencia activa de lenguas originarias en el discurso cinematográfico y su función como marcador identitario dentro del contexto narrativo.

El uso del kichwa en **Blak Mama** plantea un conflicto verbal entre los personajes que introduce una dimensión política vinculada a las jerarquías culturales históricamente establecidas en el Ecuador. Desde la perspectiva de la colonialidad del poder propuesta por Quijano (2000), la lengua indígena ha sido tradicionalmente subordinada dentro del orden simbólico nacional.

En este sentido, la aparición del kichwa en el espacio cinematográfico opera como una fisura en la hegemonía del castellano, aunque sin llegar a constituirse plenamente como un dispositivo de subversión. La lengua originaria se hace

visible, pero su presencia permanece circunscrita a un registro marginal dentro de la narrativa. Esta ambivalencia revela tanto los límites como las posibilidades del cine ecuatoriano para disputar las jerarquías lingüísticas que estructuran la identidad nacional.

En **A tus espaldas**, el uso del dialecto serrano se manifiesta como un rasgo distintivo del registro lingüístico de los personajes, particularmente a través de un vocabulario cargado de emocionalidad y expresiones populares propias de la región andina. Aunque el idioma oficial del Ecuador es el castellano, la película destaca las variaciones dialectales que configuran el paisaje lingüístico del país. Estas formas de habla caracterizan a los personajes y anclan la narrativa en un contexto cultural y geográfico preciso.

Además, el filme evidencia cómo las jergas urbanas y regionales operan como marcadores de identidad y pertenencia social. Expresiones como «uta», «huevón», «o sea» y «longo» reflejan diferencias entre sectores geográficos y clases sociales dentro de la ciudad. La interacción entre dialectos ecuatorianos y colombianos también enfatiza la diversidad del español en la región andina. El diálogo entre personajes de la Costa y la Sierra indica la manera en que el idioma constituye un medio clave para la autenticidad narrativa, aportando realismo a las dinámicas culturales que retrata la película.

Paisajes y entorno natural de las tres regiones del Ecuador

A lo largo de **Prometeo deportado**, el espacio predominante es una habitación ubicada dentro del aeropuerto, la cual opera como un lugar simbólico de tránsito y de confluencia cultural. El entorno cerrado del aeropuerto, como punto de paso, sugiere la incertidumbre, el desplazamiento y la reconfiguración constante del ser ecuatoriano. A través de este recurso escenográfico y discursivo, la película presenta una mirada compleja sobre cómo los eventos históricos influyen en la construcción del relato identitario del país.

Blak Mama se desarrolla íntegramente en dos ciudades de la Sierra Ecuatoriana. En la primera parte, los personajes

FIGURA 11.
Banda de pueblo en sala
de espera de aeropuerto
(*Prometeo deportado*, 2010).



habitan distintos sectores de Quito, donde se presentan tanto espacios históricos del centro, como barrios residenciales que contextualizan sus actividades diarias. Más adelante, los protagonistas se trasladan a Latacunga, ciudad donde se enmarca la festividad central de la narrativa. En esta segunda parte, la película muestra paisajes del volcán Tungurahua y zonas representativas del casco urbano.

La película *A tus espaldas* construye su narrativa a partir de escenarios urbanos y naturales que reflejan la diversidad geográfica del Ecuador. La ciudad de Quito se muestra con su relieve andino y su entorno volcánico, lo que otorga una dimensión visual vinculada a la identidad serrana. Más adelante, la presencia del paisaje costero amplía esta representación territorial y permite reconocer la amplitud ecológica del país.

Las escenas desarrolladas en mercados y calles emblemáticas aportan realismo a la historia. Estas locaciones permiten observar el dinamismo de la vida urbana y las prácticas sociales cotidianas. La ambientación refuerza el vínculo entre espacio y cultura, y sitúa al espectador en un entorno reconocible dentro del imaginario nacional.

Música y bailes que identifican a la diversidad ecuatoriana

En *Prometeo deportado*, se desarrolla una escena en la que una banda de pueblo interpreta música tradicional

ecuatoriana. Esta intervención sonora provoca una reacción inmediata entre los presentes, quienes se integran espontáneamente al baile. El momento refleja con claridad el papel central que desempeña la música en la vida cotidiana de muchas comunidades del país [FIGURA 11].

La música tradicional ecuatoriana, como forma artística enraizada en contextos locales, actúa como un canal de expresión identitaria. Al sonar, activa memorias afectivas y genera un ambiente de familiaridad que favorece la participación colectiva. Las personas que se suman al baile manifiestan alegría y reconocimiento compartido de elementos culturales que forman parte de su experiencia común.

En *Blak Mama* también se aprecia el protagonismo de la música de banda de pueblo. Las personas bailan al compás de los instrumentos, interactúan entre sí y participan activamente en los desfiles, lo que transmite una atmósfera de celebración colectiva. La película logra representar esta vivencia festiva con autenticidad. En otra escena, se muestra el desfile de la Mama Negra acompañado por una banda que marca el ritmo del recorrido. Se observan personajes que forman parte del séquito festivo, reforzando el sentido ritual y performativo del evento.

A tus espaldas incorpora una banda sonora que mezcla música tradicional ecuatoriana con ritmos contemporáneos. Se escuchan pasillos, canciones dentro del género



FIGURAS 12 y13.
Trajes tradicionales de la Mama
Negra (**Blak Mama**, 2009).

emblemático del país que evoca sentimientos de nostalgia y celebración. Esta dualidad emocional aporta profundidad a las escenas y el carácter simbólico de la música dentro de la narrativa.

En el minuto 00:15:12, se presenta una escena de baile donde los personajes interpretan “la chicha”, una danza popular asociada a carnavales, festividades locales y reuniones familiares. Las canciones seleccionadas acompañan secuencias clave y acentúan estados emocionales diversos como la alegría, la tensión o la reflexión. El uso del baile y de melodías autóctonas señala el papel de la música como canal de expresión identitaria y como medio para preservar la memoria cultural colectiva.

Vestimenta de la costa, sierra y amazonía

En **Prometeo deportado**, la vestimenta se presenta como un signo visual que distingue las regiones culturales del Ecuador. Los personajes serranos visten ponchos, abrigos y gorras, mientras que los costeños optan por prendas lige-

ras como camisetas y sandalias. Estas diferencias responden tanto a condiciones climáticas como a prácticas culturales profundamente arraigadas. En la región andina, las mujeres usan anaco, fachalina y melafacha; los hombres, prendas de paño en tonos oscuros; con ello se evidencia una tradición textil que expresa pertenencia y continuidad cultural.

En la costa, la ropa destaca por sus colores intensos y tejidos livianos, adaptados al clima tropical y a un estilo de vida más abierto y dinámico. Esta estética transmite vitalidad y libertad. En la amazonía, la indumentaria incorpora elementos del entorno natural, como semillas, plumas y tintes vegetales. El uso de achiote en el cabello y pigmentos corporales revela una conexión directa entre el cuerpo y la selva, donde la vestimenta se convierte en un medio simbólico de integración territorial e identidad comunitaria.

Blak Mama se graba íntegramente en la región Sierra del Ecuador, y su construcción visual está profundamente marcada por los elementos culturales propios de esta zona. La vestimenta utilizada responde a los trajes tradicionales de la festividad de la Mama Negra, celebración emblemática de la

ciudad de Latacunga. Entre los atuendos más representativos se encuentran los vestidos coloridos, las faldas amplias, las blusas ornamentadas, las gafas oscuras, los uniformes policiales, así como los trajes de ángeles y capitanes. Uno de los elementos más destacados es la ashanga, carga simbólica que uno de los personajes lleva en la espalda durante el desfile. Estos elementos textiles y simbólicos reflejan con claridad el carácter festivo y ceremonial de la cultura serrana, asociada a una identidad urbana reconocida a nivel nacional [FIGURAS 12 y 13].

A tus espaldas representa visualmente la forma en que la vestimenta evidencia diferencias de clase dentro del contexto urbano ecuatoriano. Las prendas costosas o elegantes suelen estar asociadas a sectores sociales acomodados, mientras que otros grupos recurren a imitaciones para proyectar estatus. Esta dinámica se refleja en atuendos donde destacan elementos como sacos sobre los hombros o trajes formales usados por empleados de zonas residenciales del norte. Las elecciones de vestuario reflejan tanto la pertenencia económica como las aspiraciones sociales de los personajes.

CONCLUSIONES

El análisis de las películas demuestra que el cine ecuatoriano de ficción funciona como un medio eficaz para representar diversas dimensiones de la identidad nacional. Estas producciones integran elementos culturales visibles en lo cotidiano: religión, música, lenguaje popular, gastronomía y paisajes. Cada uno de estos componentes actúa como signo narrativo que permite comprender cómo se construyen y expresan las identidades desde el arte audiovisual.

El análisis comparativo de las tres películas permite identificar aproximaciones diferenciadas a la representación de la identidad nacional. ***Prometeo deportado*** construye una identidad marcada por la experiencia migrante y transnacional, donde lo ecuatoriano se configura desde el desplazamiento, la espera y la memoria portátil. ***Blak Mama***, en cambio, propone una lectura performativa y experimental de la identidad afro y popular, tensionando los imaginarios tradicionales mediante la hibridez estética y la resignificación de lo ritual. Por su parte, ***A tus espaldas*** expone una identidad urbana atravesada por la desigualdad de clase y la racialización, evidenciando las fracturas internas del espacio social.

Estas representaciones cuestionan la idea de una identidad nacional homogénea y criolla, dominante en el imaginario cultural ecuatoriano durante décadas. El cine de ficción contemporáneo aparece así como un espacio de disputa simbólica donde la nación se define desde lo fragmentado, lo conflictivo y lo situado. Las películas analizadas ofrecen un mosaico de experiencias que revelan las tensiones estructurales que atraviesan la sociedad ecuatoriana.

De este modo, el cine ecuatoriano se consolida como un dispositivo crítico de representación cultural, capaz de visibilizar identidades históricamente marginalizadas y de problematizar los relatos oficiales de la nación. La identidad nacional, tal como se articula en estas obras, se presenta como un proceso abierto, en permanente transformación, donde la diversidad cultural se manifiesta como un campo de negociación y resistencia simbólica. 🧠

Bibliografía

- AYALA Mora, E. (2017). *Ecuador Patria de todos: identidad nacional, interculturalidad e integración*. Corporación Editora Nacional.
- BARDIN, L. (2011). *Análisis de contenido*. Ediciones Akal.
- BOLAÑOS Guerra, T. (2023). Cine: mirada y vínculo para transformar. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, (152), 217-234. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8962321.pdf>
- CÓRDOBA Saavedra, G. (2022). Hacia una estética de la espera. Apuntes sobre la transposición cinematográfica de Zama por Lucrecia Martel. *Boletín GEC*, (30), 85-102. <https://doi.org/10.48162/rev.43.027>
- CORYAT, D. y Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. *Post(s)*, 5(1). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- CUYA Gavilano, L. (2021). Nostalgia por el futuro: Cine de migración y neoliberalismo en el Perú. *Hispanófila*, 192, 145-157. <https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2021.0038>
- ENDARA Tomaselli, L. (2016). Cine e identidad: Representaciones visuales del “indio” en el cine ecuatoriano. *Fuera de Cuadro*, 2(2), 1-24. <https://www.inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/17/30>
- ESPINOSA, M. (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Eskeletra editorial.
- ESPINOSA, L. (2014). Representaciones identitarias del ecuatoriano en tres films nacionales [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. Repositorio Institucional UASB. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4192/1/T1503-MC-Espinosa-Representaciones.pdf>
- ESTRELLA Silva, S. (2014). Estudio de recepción sobre la identidad nacional en el cine ecuatoriano en dos barrios de Quito [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4191/1/T1502-MC-Estrella%20-Estudio.pdf>
- FERNÁNDEZ Soria, J. M. (2020). Identidad cultural y derecho a la educación. Contextos Educativos. *Revista De Educación*, (26), 23-39. <https://doi.org/10.18172/con.4445>
- FIALLOS, B. (2023). Diversidad cultural y cine en Ecuador. *Aula Virtual*, 4(10), 134-144. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8132439>
- FORTES, A. (2024). *“Improving the race”: Tropical Eugenics in Times of Nazi Triumph*. Springer.
- GARCÍA Arias, M. F. y Hernández Pulgarín, G. (2019). Obsolescencia y revitalización de un parque. Acción colectiva, cognición y ciudadanía en la apropiación del espacio público. *Eleuthera*, 20, 55–72. <https://doi.org/10.17151/eleu.2019.20.4>
- GARCÍA Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- GEERTZ, C. (2017). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

- GIDDENS, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Polity Press.
- GOMEZARRIETA, N. R. (2024). ***La Vocera/The Spokeswoman***: Luciana Kaplan. Alebrije Cine y Video, 2020. [Streaming on Netflix]. *Women's Studies in Communication*, 47(3), 371–373. <https://doi.org/10.1080/07491409.2024.2372214>
- GUERRERO Salazar, M. E., Pilaquinga Cantuña, V. P. y Guerrero Salazar, C. V. (2021). La revalorización de la identidad cultural: Un análisis retrospectivo de las principales culturas del Ecuador. *Revista Científica*, 6(21), 336-355. <https://doi.org/10.29394/Scientific.issn.2542-2987.2021.6.21.18.336-355>
- HALL, S. (1990). *Identity: Community, culture, difference*. Lawrence & Wishart.
- HALL, S. (2013). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- KRAIDY, M. M. (2005). *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*. Temple University Press.
- KRIPPENDORFF, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology*. SAGE Publications.
- LEÓN, C. (2005). Racismo, discursos de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano. *Universitas*, (6), 209-221. <https://revistas.ups.edu.ec/index.php/universitas/article/download/6.2005.10/885>
- LUSNICH, A. L., Cuarterolo, A. y Flores, S. (2023). *Cines regionales en cruce: Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Eudeba.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1993). *Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2003). *Comunicación, cultura y hegemonía. De los medios a las mediaciones*. Unidad Editorial del Convenio Andrés Bello.
- METZ, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press.
- MULLO Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Fondo editorial Ministerio de Cultura del Ecuador.
- NICHOLS, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- OLAZABAL Arrabal, M., Rodríguez Méndez, V. y González Fontes, R. (2021). La identidad cultural como recurso local y su integración a la gestión del desarrollo territorial. *Retos de la Dirección*, 15(1), 27-60. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2306-91552021000100027
- PADILLA, A. (2019). La identidad ecuatoriana por oposición y ofensa. El olvido del mestizo. *Uru: Revista de Comunicación y Cultura*, (2), 124-135. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6765/1/10-AI-Padilla.pdf>

- PAREDES, A. (2019). La memoria y la tradición oral en la formación del conocimiento. Una mirada al desarrollo de la identidad cultural. *Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales (ReHuSo)*, 4(2), 25-35. <https://www.redalyc.org/pdf/6731/673171022003.pdf>
- POMAUERO Yuquilema, M., Furió Vita, D. y López Izquierdo, M. A. (2020). Identidad Cultural y Leyendas Latinoamericanas. *Question/Cuestión*, 2(67), e435. <https://doi.org/10.24215/16696581e435>
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 49(4), 93-128. <https://www.redalyc.org/journal/122/12262976015/12262976015.pdf>
- RODRÍGUEZ, S. M. (2024). The Problem of the Implicit Analogy and the Interplay of Race and Gender in Anacristina Rossi's *Limón Blues*. *Chasqui*, 53(2), 85-104. <https://www.jstor.org/stable/27339954>
- ROSETO Ortega, R. C. y Guerrero Barros, M. P. (2019). Racialidad, identidad y estereotipos en el cine ecuatoriano: estudio de recepción de la película **A tus espaldas** en los barrios La Magdalena y Chillogallo del sur de la ciudad de Quito. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (18), 67-85. <https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.308>
- SHOHAT, E. y Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge.
- VALDANO, J. (2005). *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Eskeletra editorial.
- VELIZ, M. (2021). Monográfico. Abordajes críticos del cine latinoamericano contemporáneo (Editorial). *Ñawi*, 5(2). <https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a8>
- VILLAMAR, M. (2021). *Análisis del cine documental ecuatoriano y la construcción de identidad cultural indígena, caso película Killa primera en idioma quichua*. (Tesis de licenciatura, Universidad Técnica de Babahoyo). <http://dspace.utb.edu.ec/bitstream/handle/49000/9900/E-UTB-FCJSE-CSOCIAL-000430.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Filmografía

- ALVEAR, M. y Andrade, P. (Directores). (2009). **Blak Mama**. Ecuador: La Otra Films; Ochoymedio.
- JARA, T. (Director). (2011). **A tus espaldas**. Ecuador: Coproducción Ecuador-Venezuela; Abre Comunicación; Urbano Films; TFM Studio.
- MIELES, F. (Director). (2010). **Prometeo deportado**. Ecuador: Other Eyes Films; Corporación El Rosado S.A.

GALO VÁSCONEZ MERINO. Docente titular de la carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Chimborazo. Doctor en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Doctorando en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Magister en Comunicación Audiovisual y en Creación de guiones audiovisuales. Ha trabajado como docente y como escritor, productor y director audiovisual en proyectos culturales. También ha ejercido como director de comunicación en instituciones públicas e investigador en comunicación y cultura, con énfasis en cinematografía, culturas urbanas, posmodernidad y guion.

DIEGO RIVERA GÓMEZ es graduado de la carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Chimborazo. Forma parte del semillero de investigación en cine y televisión, espacio en el que inicia su trayectoria investigativa vinculada al campo audiovisual. Su interés académico se orienta al estudio del cine, con énfasis en el cine ecuatoriano, abordado desde una perspectiva analítica y contextual. En el ámbito profesional, su campo de trabajo se centra en la comunicación política, área en la que articula conocimientos teóricos y prácticos propios de la comunicación social. Su participación temprana en procesos de investigación refleja una orientación hacia el análisis crítico de los discursos audiovisuales y su relación con los contextos sociales y políticos contemporáneos.

LIZBETH CÁCERES ESTRADA es graduada de la carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Chimborazo. Integra el semillero de investigación en cine y televisión, donde inicia su acercamiento a los procesos investigativos desde una perspectiva comunicacional. Su interés académico se orienta al estudio del discurso, con atención a sus formas de producción, circulación y sentido en distintos contextos. Su campo de trabajo se vincula con la comunicación organizacional, área en la que articula el análisis del discurso con las dinámicas institucionales y los procesos de comunicación interna y externa.

ERICK OÑA AULES es graduado de la carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Chimborazo. Forma parte del semillero de investigación en cine y televisión, espacio en el que inicia su vinculación con la investigación académica. Su interés se centra en el estudio de la comunicación audiovisual, campo que aborda desde una perspectiva analítica y aplicada. Su área de trabajo profesional se desarrolla en la comunicación audiovisual, donde articula procesos de análisis, producción y reflexión crítica sobre los lenguajes y formatos contemporáneos.

Buñuel y el doble discurso de género: ¿misoginia o crítica feminista?

Buñuel and the Double Discourse of Gender: Misogyny or Feminist Criticism?

VIRGINIA MEDINA-ÁVILA

96339@pcpuma.acatlan.unam.mx

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

Universidad Nacional Autónoma de México, México

FECHA DE RECEPCIÓN
agosto 8, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 24, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.485>

RESUMEN / ¿Fue Buñuel un misógino o un crítico temprano del patriarcado? A través de una exploración filmica con enfoque de género y teoría de la fragmentación, esta propuesta analiza la ambivalencia de la representación de la mujer, los estereotipos audiovisuales perpetuados y su ponderación dentro de las estructuras filmicas de un artista que aún permea las conciencias de las nuevas generaciones debido a su trascendencia. Para ello se analizan tres películas clave de la filmografía de Luis Buñuel: *Ensayo de un crimen* (1955), *Viridiana* (1961), y *Simón del desierto* (1964), en donde no sólo es posible determinar por medio de los encuadres cómo se conforma la figura de la mujer y su trascendencia en la trama; sino también el papel de los personajes femeninos en la configuración de la historia por medio del análisis de los *momentos de ruptura* (Mecalco, 2019), entendidos como los atributos físicos y psicológicos de un personaje que hacen que la trama se deslice hacia una vertiente distinta. Este artículo muestra cómo las películas mencionadas desmontan, a la vez que reproducen, los estereotipos femeninos tradicionales, revelando una ambivalencia en el discurso filmico de Luis Buñuel.

PALABRAS CLAVE / Cine, Buñuel, género, feminismo, cuerpo fragmentado.

ABSTRACT / Was Buñuel a misogynist or an early critic of patriarchy? Through a gender-focused film exploration and Fragmentation Theory, this proposal analyses the ambivalence of the representation of women, the perpetuated audiovisual stereotypes, and their weighting within the cinematic structures of an artist whose transcendence still permeates the consciousness of new generations. To this end, three key films from Luis Buñuel's filmography are analysed: *Essay on a Crime* (1955), *Viridiana* (1961), and *Simon of the Desert* (1964). Through the framing, it is possible to determine not only how the figure of women is shaped and their significance in the plot, but also the role of female characters in shaping the story through the analysis of *moments of rupture*, understood as the physical and psychological attributes of a character that cause the plot to shift in a different direction. This article shows how the films both dismantle and reproduce traditional feminine stereotypes, revealing an ambivalence in Luis Buñuel's film discourse.

KEYWORDS / Cinema, Buñuel, Gender, Feminism, Fragmented Body.



Simón del desierto
(Luis Buñuel, 1964).

*Ese trabajo fue creado en el marco
del proyecto PAPIIT-IG400123
"Ontología, estética y teoría cinematográfica",
patrocinado por la Dirección General del
Personal Académico (DGAPA) de la UNAM.*

INTRODUCCIÓN

El cine de Luis Buñuel (1900-1983) se caracteriza por ser el territorio provocador de contradicciones y peleas, un espacio en donde, quizá contra su voluntad, las ideas arraigadas a la sociedad en cuanto a los pilares que por muchos años la sostuvieron (familia, iglesia, estado) se enfrentan y dialogan, dando forma a las incongruencias más lógicas que constituyen a la humanidad misma. Es también el espacio canónico en donde la figura del personaje femenino alcanzó un alto espectro de significación cinematográfica que osciló entre la perpetuación del estereotipo nocivo y la deconstrucción de esos parámetros que le dieron forma.

Desde *Un perro andaluz* (1929) hasta *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), Buñuel puso en práctica los mecanismos del deseo, la perversión, el fetiche y la subversión por medio de la representación de la mujer al interior de sus películas. Al mismo tiempo exploró de manera crítica esos mismos mecanismos creando una dualidad compleja e intrincada que ha dado pie a debates en torno al papel que sus personajes femeninos juegan en las tramas de sus historias. Haciendo uso de recursos expresivos del cine, el realizador invita a sumarse a esa crítica y examinar, con una visión contemporánea, cómo el comprender esos cuerpos retratados desde

una visión masculina, en fragmentos que se transforman en fetiches pueden fomentar la reflexión de los dispositivos patriarcales que mantienen los estereotipos nocivos de los personajes femeninos a través del audiovisual. Por medio de la pregunta ¿fue Buñuel un misógino o un crítico temprano del patriarcado?, y siguiendo la hipótesis de que los personajes femeninos creados por Buñuel desmontan, a la vez que reproducen, los estereotipos femeninos tradicionales, revelando una ambivalencia en el discurso filmico. Este artículo explora desde una visión cinematográfica cómo tres películas ***Ensayo de un crimen*** (1955), ***Viridiana*** (1961), y ***Simón del desierto*** (1964), que podrían catalogarse como misóginas debido a sus encuadres fetichistas dados por la fragmentación del cuerpo de la mujer transmutado en objeto de deseo, paradójicamente derriban su propio dispositivo para denunciar, en el accionar de las protagonistas de estos filmes, las herramientas que intentan someterlas y de las cuales ellas se liberan oponiéndose a su representación visual por medio de su papel narrativo y los elementos sonoros, para emerger como representantes de formas de pensamiento opuestas a la tradición que las rige.

Asimismo, se presenta una breve reflexión de que las películas analizadas no pueden desprenderse de los elementos creativos que las componen ni de los contextos de su surgimiento, pero los analistas sí pueden hacerlo en aras de generar nuevas posturas que permitan el acercamiento a las obras de arte desde una postura crítica que deje de invalidar a la mujer dentro de las tramas analizadas.

EL CINE DE FRAGMENTOS

“El cine es, antes que nada, un hecho” aseguró Christian Metz (2002, p. 38). Es dentro de ese *hecho* donde se construyen las dinámicas de significación que generan universos completos donde los detalles adquieren significado en la justa medida en la que interactúan con cada uno de los elementos que crea una composición en pantalla. Sin embargo, aquello que se nos presenta en pantalla (Souriau, 1953),

no constituye en sí mismo una información completa sino únicamente en cuanto su posición dentro del cuadro que visualizamos. El espacio diegético se conforma entonces con fragmentos de muy diversa índole: imágenes cortadas por la cámara en distintos tamaños y dimensiones para lograr la generación de un efecto.

Cada uno de los componentes que se ponen a nuestra disposición adquiere la relevancia precisa que el cineasta considera adecuada en la distribución de su historia. Para Souriau (1953), dicha perspectiva se haya ligada de manera directa con el aspecto creador de la obra. En el caso de Buñuel, los aspectos creativos se manifiestan de manera explícita al realizar la exploración de sus trabajos, en los cuales los elementos surrealistas saltan a la vista sin importar el género en el cual se inserte la película.

Ese punto en donde, de manera, consciente o inconsciente, el autor del filme deposita en él sus propias consideraciones sobre el tema que aborda, guiado por su intuición y su propia experiencia de vida, plagada, como la de todos los seres humanos, de estereotipos, prejuicios, emociones y deseos. Las películas se presentan ante nosotros como una conexión entre el mundo interno del espectador que reacciona ante ella, y el mundo interno del propio director reflejado en cada uno de los elementos elegidos para llevar a ese espectador al mundo de la película (Mecalco, 2024).

La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo (Bazin, 2008, p. 120).

En muy poco tiempo, y por medio de una serie de elementos fragmentados, la película consolida la historia que busca comunicarse con su público, llevarlo al interior y permitirle ser parte de ella.

Entre todos los cuerpos del aparato cinematográfico, el más paradójicamente negativo es justamente el del actor: usado sólo en parte por aquello que es, pero sobre todo por cuanto de significante llegue a producir, este cuerpo soporta intervenciones de desmembramiento y de recomposición, se expresa en una condición de pasividad casi absoluta y desaparece una vez agotada la fase de las tomas (Bettetini, 1986, p. 23).

El lenguaje cinematográfico se nos presenta como lógico y cotidiano. Nos olvidamos de que en la realidad afílmica¹ (Souriau, 1953), si bien somos capaces de dirigir nuestra vista hacia un punto específico, no contamos con la capacidad para recortar el entorno y centrarnos únicamente en el espacio al que dirigimos la mirada. No hay una luz puntual resaltando aquello que llama nuestra atención, ni un encuadre que propicie nuestro acercamiento y, por lo tanto, nuestra interpretación del medio.

En cambio, en la película la interpretación surge de una interacción sesgada por esos fragmentos premeditados que cuentan en sí mismos con una intención: generar una emoción específica, no necesariamente depositada en un cuerpo. “El cuerpo se convierte en espíritu inmediato, el espíritu se vuelve visible, sin palabras” (Báñez, 2011, p. 9). Esa falta de materialidad corporal no limita, sin embargo, nuestra reacción ante el hecho cinematográfico, por el contrario, la potencia, impidiéndonos perder de vista aquello que construye la historia. “Para construir sus textos, el cineasta parte de unos significantes o cuerpos reales, que desaparecen y dan lugar a un juego de luces y sombras que se refleja en la pantalla, desprovisto de toda corporeidad” (Cruzado, 2004, p. 38). Es precisamente este punto el que ha permitido a la teoría feminista del cine centrarse en la constitución de la corporeidad femenina como uno de los principales puntos de crítica y análisis. Pues, si bien los cuerpos representados en

el cine son fragmentarios, existe históricamente una postura a estereotipar especialmente el cuerpo de la mujer. Si bien Yolanda Domínguez (2021), ha explicado que las imágenes no necesariamente tienen los mismos efectos, intenciones y consecuencias, puesto que éstas derivan de los contextos en los cuales se les inserte, no resulta extraño que la asociación directa del cuerpo femenino en el cine se refiera, casi como norma general, al objeto de deseo.

El cuerpo femenino entendido como un lugar sin restricciones ni fronteras, en el que las tensiones y conflictos de la resistencia y de la rebelión posibilitan el cuestionamiento y la contracorriente de un mundo-historia contado por, desde y para lo masculino como fuerza de dominio (Rodríguez, 2004, p. 151).

Así como el cine permite visualizar emociones que suelen ser difíciles de explicar con palabras en la realidad afílmica, también encapsula audiovisualmente la exacerbación de los estereotipos que continúan permeando los imaginarios colectivos, a la vez que legitiman las normas sociales que, fuera de la realidad fílmica, permanecen vigentes pese a la lucha por la búsqueda de equidad. En este sentido, señala Rodríguez (2004):

No se trata de recuperar los signos de lo femenino, porque éstos son arbitrariamente contruidos y conformados, en la mayoría de las ocasiones, bajo las lógicas del consumo productivo y de la estandarización de funcionalidades sociales, sino de deconstruir estos signos en un ataque liberalizador permanente (p. 152).

Estos preceptos posicionan al análisis cinematográfico desde el feminismo en la frontera del debate entre lo políticamente correcto y lo estéticamente expresivo. Es en este punto donde el diálogo entre la imagen fílmica y la postura de género debe producirse para lograr reconocer las consecuencias del encasillamiento del cuerpo femenino en la cinematografía, pero al mismo tiempo resignificar esas imágenes desde una perspectiva en donde la crítica vaya más allá de la censura de la imagen y nos lleve a la comprensión de estética del recurso como un dispositivo que ha moldeado históricamente la representación de la mujer.

¹Étienne Souriau define lo “afílmico” como una categoría que, dentro del análisis filmológico, permite diferenciar entre la realidad construida en la película y aquella que transitamos, de donde se obtienen los elementos profílmicos, los elementos técnicos, artísticos, entre otros, que ayudan a la creación de la película, del universo fílmico.

FIGURA 1.
Ensayo de un crimen
 (Luis Buñuel, 1955). Fuente:
 Colección Filmoteca UNAM.



ENTRE LA OPRESIÓN Y LA SUBVERSIÓN: EL FETICHE

“La expropiación del objeto no niega el sentido de sí mismo” asegura Judith Butler (2001, p. 52). Siguiendo este paradigma, a pesar de la naturaleza fragmentaria del cine en la construcción de significados, como espectadores somos capaces de entender que una cabeza, la mano sobre la manija de un auto, los pies que cuelgan en una plaza, son parte de un individuo completo. Un ejemplo claro son los cuerpos heroicos presentados en películas de Marvel o DC, a pesar de la sexualización de los personajes, tanto femeninos como masculinos, el acercamiento a los bíceps del héroe que blande su martillo no nos hace creer que sean un ente independiente del hombre de cabellos largos y rubios que recuerda a las figuras referidas por los griegos en estatuas y pinturas. Sin embargo, sí focaliza nuestra atención en un aspecto específico. Si Thor es capaz de blandir de ese modo el martillo se debe a sus increíbles capacidades físicas. Si a Superman se le posibilita detener una torre petrolera a punto de caer es porque cuenta con la fuerza reflejada en sus pectorales. Ahora bien, ¿es intención de estas películas heroicas marcar las cualidades físicas de los personajes o brindar un suspiro de *fan service* a quienes visualizan la película? ¿Qué ocurre en

el caso de las heroínas? En ese caso, no se nos presentan figuras musculadas, por el contrario, las heroínas son por regla delgadas y curvilíneas. De alguna manera, parece ser que, aunque el encuadre nos muestre el cuerpo del hombre como deleite estético a la vez que presenta cualidades como la fortaleza, no se requiere el mismo trato para la parte opuesta. Por su parte, el cine de Luis Buñuel manifiesta también esa fragmentación en la presentación de personajes, centrándose en partes específicas de esos cuerpos fragmentados de acuerdo con una intención que obedece a los guiones que presenta. Así, por ejemplo, en el caso de **El Bruto** (1952), el cuerpo de Pedro Armendáriz se retrata mayormente en planos generales en contrapicado para lograr el impacto de un cuerpo más grande de lo normal; en tanto en **Susana, carne y demonio** (1949), se encuadra a Rosita Quintana focalizándose desde la perspectiva masculina en sus piernas, pechos o caderas.

Este fenómeno ha acompañado al cine desde sus inicios. No son los mismos fragmentos los que se emplean para consolidar a los hombres que a las mujeres. Basta con recordar películas del cine clásico como **Metrópolis** (Fritz Lang, 1927), en donde la mujer androide se presenta primero de cuerpo entero, pero rodeada de luces que acentúan las formas de su cuerpo, para pasar a los planos medios y medio

cortos que hacen sobresalir el torso casi desnudo y el rostro con sonrisa victoriosa ante las caras de los desconocidos que se funden hasta formar un conjunto de ojos sin cuerpo.

No sólo ***Metrópolis***, el cine clásico hizo acopio de la fragmentación femenina como reducto: labios, piernas, pechos, y miradas seductoras son el referente de la fotografía de cintas como ***Gilda*** (Charles Vidor, 1946), que consolidaron la figura de Rita Hayworth en el mismo papel que veinte años atrás se podía ver al androide de ***Metrópolis***, capaz de hacer sucumbir al mundo ante la perfección de la corporalidad, asociada a las *femme fatales*. Mas, no sólo ellas fueron fragmentadas recurriendo a la sexualización, películas como ***Lo que el viento se llevó*** (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), ***Cuentos de Tokio*** (東京物語, Yasujiro Ozu, 1953) o ***La dulce vida*** (*La dolce vita*, Federico Fellini, 1960) emplearon también la fragmentación sexualizada de los personajes femeninos. En palabras de Ann Kaplan (1998) es innegable que existen narrativas dominantes en el cine donde las mujeres adoptan formas que “se repiten en lo esencial de las décadas: la representación cambia superficialmente con arreglo a estilos y modas de cada momento” (p. 17), pero continúan el esquema conocido y aceptado por la generalidad, en el cual se le presenta como un fetiche que representa sexualidad, sensualidad y, en más de un género, peligro. “Convertir a las personas en objetos sexuales es una de las especialidades de nuestra especie. Nunca desaparecerá, pues está imbricada con el impulso artístico y quizá sea idéntica a este” (Paglia, 1990, p. 33). La pregunta clave tras las palabras de Paglia consiste en comprender por qué el cuerpo de la mujer en el cine, independientemente de cuál sea su rol en el movimiento de la trama, se fragmenta desde la construcción del deseo.

La angustia en la experiencia sexual sigue siendo tan fuerte como siempre. El hombre intenta corregir esta situación por medio del culto a la belleza femenina. Está eróticamente fijado en la “figura” de la mujer, esos esponjosos depósitos materno-sebosos que forman los pechos, las caderas, las nalgas, irónicamente, las partes más acuosas y menos estables de su anatomía.

El voluptuoso cuerpo de la mujer refleja el mar que brota de la naturaleza tónica. Al prestar atención a la figura de la mujer y hacer de ella un objeto sexual, el hombre ha luchado por fijar y estabilizar el horrible fluir de la naturaleza (Paglia, 1990, p. 32).

De acuerdo con Paglia, el fetiche se transforma en medio e interacción. Al mismo tiempo, siguiendo la lógica de producción, mantiene los estereotipos y reproduce las condiciones generales del pensamiento que rige el espacio donde se produce una película. En palabras de Linda Williams (1992): “la función del fetiche surge del miedo a la castración” (p. 83). De esta manera, el cuerpo, al interior del cine, se transforma en un campo de batalla ideológico, en donde la fragmentación fetichista puede reducirlo a mero objeto o encarnarlo en ente subversivo que defiende su posición en el mundo. Tal como en unas cuantas imágenes, sin aparente conexión espacio-temporal puede construir una historia completa, también la superposición de imágenes corpóreas crea una idea completa de cómo debemos percibir al personaje en pantalla.

Como lo apuntó Kuhn (1991), surge una relación de miradas no sólo entre el espectador y la propia película; sino incluso dentro de quienes se mueven en la diégesis de ésta. Y, si bien en algún punto la mirada del espectador y un personaje al interior pueden coincidir para establecer un discurso, en ese simple acto de mirar se encarna una relación de identificación especular:

el instinto de contemplación es, según Freud, uno de los instintos sexuales o de la libido: es decir, un instinto que funciona a través del juego del placer y del displacer. La escopofilia activa exige, en su aspecto placentero, una distancia entre el sujeto y el objeto, pues es en el juego de la ausencia y la distancia donde se activa el placer (Kuhn, 1991, p. 72).

Sin embargo, el cine no es mera imagen. Es un constructo audiovisual. Como tal cuenta con sonido. En este ámbito se encuentran los ruidos, música, sonidos incidentales, pero también dos aspectos fundamentales: las voces y los silencios. ¿Es el cine fetichista sólo en la medida en que lo desvinculamos del discurso completo para extraer aquellos elementos que nos resultan incómodos o interesantes?

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL PERSONAJE FEMENINO EN EL CINE DE BUÑUEL

Acerca de la cinematografía de Luis Buñuel se ha explorado tanto que poco parece que quede por analizar. Se ahonda normalmente en los temas que inspiran creativamente sus obras: la religión, los excesos de la burguesía, las relativas diferencias entre las distintas clases sociales y, desde luego, su relación con el surrealismo. Al realizar un estado del arte tanto de los artículos que analizan el cine de Buñuel como de su propia filmografía se hace latente un elemento que puede ser analizado desde cada uno de los leitmotiv del artista: la figura de la mujer.

Ya desde 1929, en *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), la postura de Buñuel hacia la figura de la mujer reflejaba claros tintes hacia el deseo reprimido y el fetiche por elementos específicos del cuerpo: las manos y los pechos, justificados a través de la ensoñación como motor de la historia. Su siguiente película *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930), empleó también imágenes en donde los labios, miradas y piernas de las mujeres, de la coprotagonista en especial, se transformaron en parte positiva de las imágenes en pantalla sin que ello afecte el movimiento de la historia. Ya para su etapa como director en México, el cine de Buñuel contaba con un estilo propio en donde los elementos surrealistas se colaban incluso dentro de las tramas más realistas. Asimismo, los personajes femeninos incluidos en las tramas contaban con características similares sin importar el género en el cual se les introdujese.

En *Gran Casino* (1946), protagonizada por Jorge Negrete y Libertad Lamarque, resulta complejo encontrar esas características ya asociadas a su estilo. El lenguaje cinematográfico de la película corresponde sin distinción con el que caracterizó la época de oro del cine mexicano, incluyendo los estereotipos y clichés asociados tanto con los papeles masculinos, siempre proveedores, galantes y heroicos, y femeninos, sumisos y protectores (Mecalco, 2024). Ninguno de los personajes

protagónicos sobresale o muestra características que puedan definir las mostradas por otros trabajos de Buñuel. “Esta cinta estelarizada por Libertad Lamarque y Jorge Negrete no fue bien recibida y esto le costó al cineasta tres años de desempleo” (Martínez, 2019). Si bien con la cinta *El gran calavera* (1949) Buñuel regresó al mundo de la dirección cinematográfica, en esta comedia se percibe también el lenguaje clásico de la época. Sería hasta 1950, con *Los olvidados*, en donde los elementos propios del cine buñuelista no sólo reaparecieron, sino también se potenciaron a través de una puesta en escena en donde se entremezclan el surrealismo y la crítica social más cruenta. Pese a que el tema de la película no conlleva una representación de la mujer, como sí lo hace de la pobreza, no por ello se omite una construcción de ésta. Sin embargo, es posible hacer una separación entre la representación que se hace debido al contexto en el que se inserta la película y aquella proveniente de los esquemas personales del creador. Con respecto a la primera se presenta el diálogo de don Carmelo (Miguel Inclán) quien, rodeado de una multitud que se burla de él por aludir al tiempo de Porfirio Díaz, reclama sin tapujos: “ríanse, pero en tiempo de mi general había más respeto, y las mujeres estaban en su casa. No como ahora, que andan por ahí engañando a los maridos” [00:05:56]. Dicha frase obedece a un contexto generalizado en donde, efectivamente, se consideraba que el papel de la mujer era el de ama de casa, esposa y ente sumiso frente a las exigencias que se le imponían. En el otro extremo se encuentra la visión creatorial de Buñuel en torno a la mujer, representada principalmente por la madre de Pedro (Estela Inda). En su faceta como parte del mundo transitado por Pedro, la mujer se presenta sin rastro de las típicas fragmentaciones fetichistas, mientras que, en la ensoñación, se le encuadra como sujeto inalcanzable, entre sombras, iluminada por las tenues luces que se cuelan por la diminuta ventana del cuarto compartido con sus hijos.

A partir de ese punto, las mujeres en el cine de Buñuel se crearon entre el deseo masculino y la subversión femenina,

como cuerpos fragmentados capaces de seducir para obtener sus propias aspiraciones. Desde la perspectiva de Inma Merino (2020), las mujeres representadas por Buñuel tienen un hálito de ambigüedad que las construye como personajes complejos, pues normalmente forman parte de la crítica social, religiosa o sexual que presenta el realizador. Si bien Merino retoma la idea de la fuerza de la mirada masculina, no por ello deja de lado las características que le dan a la mujer tridimensionalidad. Para Gerber, por otra parte, la mujer presentada por Buñuel siempre engaña al hombre, no en términos de fidelidad conyugal; sino en todo aquello que contrapone su figura idealizada con su realidad y su naturaleza. En el cine de Buñuel, “una mujer encarna la alteridad absoluta, inaccesible, imposible de ser poseída; alteridad siempre en riesgo de desaparecer en la relación con un hombre y que solo puede resguardarse sustrayéndose a él” (Gerber, 2007, p. 60). Con estas bases como punto de partida, es preciso explorar algunos de los trabajos de Buñuel con la finalidad de encontrar el diálogo entre el cuerpo, la representación de la mujer y el contexto donde ésta surge, para lograr responder a la pregunta: ¿fue Buñuel un misógino o un crítico temprano del patriarcado?

METODOLOGÍA

Aunque el cine sea fragmentario, los análisis deben buscar, en la medida de lo posible, una visión holística que tome en cuenta hermenéuticamente los componentes que influyen en la creación de una producción cinematográfica. En este caso se recurrió, en primera instancia, al análisis contextual de la obra de Buñuel. A partir de una investigación documental, se recabaron datos tanto de las propias obras realizadas por el artista, de su vida personal, su visión artística y carrera; así como del momento histórico de creación de las películas seleccionadas para el análisis. Se optó por elegir tres películas de la producción de Buñuel en donde que contarán con las siguientes características:

- ➔ Contar con una mujer en papel secundario o co-protagónico.
- ➔ Contar con una mujer en el papel protagonista.
- ➔ Contar con una mujer en el papel antagónico.

Con este primer corte se buscó ver la configuración en la representación de personajes femeninos en tres roles distintos dentro de la trascendencia de la trama. Posteriormente se definió no emplear películas que contaran con el mismo director de fotografía, puesto que si todas hubiesen sido fotografiadas por el mismo artista podría atribuírsele a éste la decisión de los encuadres que encapsulan la figura femenina. Un tercer factor para tomar en cuenta fue que Buñuel participara en tres roles distintos en la elaboración del contenido de la película; por lo tanto, las películas elegidas fueron una adaptación, una obra en la que el mismo director es creador de la historia, y otra en donde colaborase con un tercero en la creación de diálogos e historia. Con estos preceptos como base se eligieron: ***Ensayo de un crimen*** (1955), ***Viridiana*** (1961), y ***Simón del desierto*** (1964).

Las películas se analizaron a través de la búsqueda de momentos de ruptura, entendidos como cada una de las decisiones que toma un personaje basado en sus características físicas y psicológicas y que hacen mover la trama (Mecalco, 2019). Dicha información se concentró en tablas de análisis que permiten identificar:

- ➔ La acción que realiza el personaje.
- ➔ El tiempo exacto en el que ocurre.
- ➔ El tipo de encuadre que se emplea.
- ➔ Los motivos sonoros a los que recurre.

No sólo se recuperaron las decisiones de las mujeres de las películas, en el caso de las dos cintas en donde el personaje no era el protagonista, se realizó también la recopilación de decisiones del protagonista en cuestión para poder entrecruzar la información y saber en qué medida las decisiones de éste eran alteradas por el personaje femenino y cómo su accionar modificaba la trama pese a no hallarse en el papel central.

Asimismo, se identificaron, en otro instrumento, los leitmotiv visuales² y sonoros, utilizados a lo largo de la película. En este instrumento se hizo el registro de:

- ➔ Imágenes recurrentes.
- ➔ Sonidos recurrentes.
- ➔ Tiempos en pantalla.
- ➔ Número de apariciones.

Se recurrió, también, a la recopilación de “diálogos disruptivos”, una tabla en la cual se enlistaron cada una de las declaraciones realizadas por las mujeres analizadas que contrarrestaban los tópicos estereotípicos de su época de producción. Tras contar con la información se llevaron a cabo los cruces entre los diversos instrumentos en contraposición con la información documental obtenida en torno a la cinematografía de la época, trabajos anteriores del autor y contexto de producción.

Finalmente, se elaboró un estado del arte de los análisis realizados en torno al cine de Luis Buñuel en general para concentrar cómo se percibe la configuración de la representación del artista desde diversas áreas del conocimiento. Esta información se contrastó con la obtenida por los instrumentos y la información documental previa. A continuación, se muestran los resultados.

FRAGMENTOS VISUALES DEL CUERPO DE LA MUJER EN CONTRASTE CON EL CONJUNTO NARRATIVO: ANÁLISIS FÍLMICO

Los momentos de ruptura son la vía más práctica para conocer los atributos físicos y complejidad psicológica con los que cuenta un personaje. A partir de ellos se determina cuál es el papel de un carácter específico en el avance de la trama y

²Elementos visuales repetitivos y recurrentes dentro de la estructura fílmica que sirve como tópico principal en una escena o serie de escenas y que normalmente corresponden las características estilísticas y estéticas de un artista determinado (Mecalco, 2019).

qué tanta influencia tiene su presencia para consolidar una historia. En el caso de las películas elegidas para este análisis es preciso tener en cuenta que los tres personajes femeninos elegidos corresponden a la época de Buñuel en México (1947-1965). Asimismo, se encuentran en tres roles distintos con la finalidad de determinar cómo se construyen las mujeres desde diferentes ángulos. La TABLA 1 ayuda a comprender cuál es el rol de las tres mujeres elegidas.

Pese a contar con los momentos de ruptura en cada una de las películas, el número en sí mismo no transmite la información necesaria. Es preciso entender que, durante la llamada época de oro del cine mexicano, periodo en el que se encuentran la primera película analizada en este trabajo, los filmes contaban “con un promedio de entre 11 y 30 momentos de ruptura” (Mecalco, 2024, p. 114); a partir de 1956, el número de decisiones tomadas por los personajes se incrementó a la par que el empleo de música diegética disminuía. De esta manera es posible constatar que *Ensayo de un crimen* es una excepción a la regla puesto que su personaje protagónico, Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso), cuenta con 39 momentos de ruptura a lo largo de 89 minutos de metraje. Por su parte, Lavinia (Miroslava Stern), quien se transforma poco a poco en coprotagonista, toma 22 decisiones sin encontrarse presente más que en dos tercios de la película, siempre de manera breve. Sus apariciones se distribuyen en seis encuentros con menos de cinco minutos de duración cada uno. Lo cual implica que la mujer cuenta con una mayor trascendencia en el avance de la trama.

Si bien el personaje de Lavinia se presenta, en primera instancia, como sumiso y condescendiente, no sólo al permitir que Archibaldo le arrebatase la caja de música que deseaba comprar; sino también al no oponerse a la decisión de su futuro esposo por silenciarla y sacarla de la tienda. Conforme la historia avanza presenta su verdadera naturaleza: una mujer independiente que busca obtener su propio sustento pese a que carece de esa necesidad, capaz de mentirle a Archibaldo acerca de su compromiso matrimonial



FIGURAS 2 y 3.
Ensayo de un crimen
 (Luis Buñuel, 1955). Fuente:
 Colección Filmoteca UNAM.

FIGURA 4.
Ensayo de un crimen
(Luis Buñuel, 1955). Fuente:
Colección Filмотeca UNAM.



y dispuesta a embaucar a los extranjeros a los que les hace de guía. Aunado a ello, se muestra jovial y alegre, opuesta por completo al personaje masculino, quien desde el inicio se ve sometido a la figura femenina, motivo por el cual su frustración y deseo de poder lo lleva a la idea de asesinar para recuperar el control.

Al menos 13 de las decisiones que toma Archibaldo y que mantienen la trama en movimiento se relacionan de manera directa con las propias decisiones de Lavinia. Y, de los 23 momentos de ruptura restantes, ocho más se definen debido a la interacción con otros personajes. El personaje masculino se guía más de la mitad del tiempo por el papel que desempeñan las mujeres en la construcción de la personalidad. Es fundamental comprender que además de Lavinia, existe una línea de mujeres retratadas desde el mismo lente, bajo las mismas premisas y con los mismos encuadres. El leitmotiv visual de Buñuel en este filme es, sin duda, las piernas. Cada vez que se muestra un cambio en la interioridad del personaje, este elemento se presenta, lo cual lo transforma en la imagen más recurrente a lo largo de la historia. Primero las de la institutriz (Léonor Llausás) [FIGURA 1], seguidas de las de Patricia Terrazas (Rita Macedo) [FIGURAS 2 y 3], para finalmente concluir con la pierna suelta del maniquí de la propia Lavinia

[FIGURA 4]. El personaje centra su atención y su relación con las mujeres llevando la mirada de la cámara, con ello la del espectador, hacia ese parte del cuerpo, al tiempo al que el discurso hablado alude a las pulsiones de Archibaldo.

Cada uno de estos leitmotiv visuales se asocia, además, con el leitmotiv musical de la caja de la infancia de Archibaldo, el único momento en su vida en donde sintió que era capaz de controlar algo. A diferencia suya, todas las mujeres de la historia toman sus propias decisiones. Es la madre de Archibaldo quien decide qué puede y no hacer el niño, a dónde irá con su esposo y qué actividades se hacen en familia. En orden diegético, Carlota (Ariadne Welter), su esposa por escasos segundos en la trama es quien decide cuánto tiempo hacerlo esperar, en qué momento casarse y cuándo dejar a su amante. Entre tanto, Patricia Terrazas lo emplea también como medio para generar celos en su pareja. Es el personaje más criticado por el resto de las figuras que crean la trama, debido a su representación como mujer fatal, como mujer liberada, y es también el personaje que toma decisiones más contundentes durante toda la trama, desde ser amante de un hombre que la llena de lujos, intentar seducir a Archibaldo sin intenciones sexuales, hasta quitarse la propia vida. Finalmente, Lavinia, con sus 22 decisiones tomadas, consolida la

figura de la mujer como aquella que resuelve y concluye independientemente de los hombres que la rodean. Siguiendo a Merino (2020), Lavinia se transforma en esa falla en la máquina incineradora, como representación del fracaso del hombre por eliminarla. El deseo de Archibaldo de la Cruz se consume de manera única a través de la imitación de la mujer representada, un maniquí que lleva la ropa de aquella a quien no puede acceder.

Seis años más tarde, con *Viridiana*, Buñuel volvió a retomar los elementos fetichistas para la representación del cuerpo del personaje femenino, más exacerbados quizá. No sólo las piernas de Viridiana (Silvia Pinal) se muestran como proyección del deseo del tío Jaime (Fernando Rey), existe incluso la imagen de la niña, hija de Ramona, la persona de servicio, saltando la cuerda y aludiendo a cuánto disfruta el tío verla saltar. Con un poco de sobre interpretación dicha afirmación resultaría escabrosa, sin embargo, nunca se insinúa otro aspecto que pueda soportar ese argumento. Lo que sí se presenta es el cuerpo de Silvia Pinal [FIGURAS 5, 6 y 7], así como las múltiples alusiones a la pérdida de su fervor religioso. Más curioso resulta ver al propio Fernando Rey exhibiendo su propio pie [FIGURA 8], como fetiche de su deseo no consumado.

La figura de Viridiana no sólo muestra ser capaz de ir en contra de las normas familiares y religiosas, ostenta su propia soberbia al creerse posibilitada para cambiar la naturaleza humana y volverse benefactora de quienes ella considera menos bendecidos por dios. Su formación alude, quizá, al papel protagónico que juega el personaje en la trama, el cual, a diferencia de los otros personajes analizados, es el punto focal del desarrollo. Por lo tanto, es a partir de su perspectiva y decisiones que se dan los cambios en la narrativa. A lo largo de 29 decisiones, Viridiana no depende en ningún momento de los hombres de la historia ni se somete a las decisiones que éstos toman y la implican. Es ella sola quien mueve la trama, primero aceptando visitar a su tío, dejando los hábitos, negándose a dar explicaciones a la madre superiora,

adoptando personas en condición de calle para finalmente decidir soltarse el cabello y buscar a su primo. Convertido en fragmentos, el cuerpo de Viridiana, por otra parte, se mueve entre lo católicamente pecaminoso (piernas desnudas, pechos exuberantes) y la santidad exaltada (manos cruzadas en oración, pies descalzos, miradas bajas). El cuerpo de Viridiana se transforma en lucha. Ella misma pelea por ocultarse debajo del camión de tela áspera, los vestidos y los velos, por esconderse lejos de las formas del vestido de novia que su tío le pide llevar para complacerlo, del propio hábito que la obliga a hablar de sus pecados cuando ella ha decidido no cargar con la responsabilidad del suicidio de su tío y de las personas que intentan conocerla fuera de la coraza que la protege de sus propias intenciones. En una de las escenas finales, cuando se mira al espejo para acomodarse el cabello y salir de la habitación, el reflejo le muestra un yo distinto, aquel oculto a lo largo de la historia, dispuesto a salir del encierro autoimpuesto.

En *Simón del desierto* (1964) es nuevamente Silvia Pinal quien encarna la representación de la mujer buñueliana, esta vez bajo la figura del diablo. En este caso, a diferencia de los dos anteriores, la mujer no se encarna a sí misma; sino a la figura católica más controversial por su propia falta de mención en la biblia. El diablo de Buñuel encapsula todos los vicios asociados con el personaje de Satanás, sólo que los muestra a través del cuerpo de una mujer; al menos en la mayor parte de los casos, pues también lo hace a través de la posesión del cuerpo de un sacerdote.

Siguiendo la línea de las dos películas anteriores, el cuerpo fetiche, el cuerpo fragmentado, se revela apenas en la segunda aparición del demonio ante Simón [FIGURA 9]. No es el rostro el que se enfoca, son de nueva cuenta las piernas de la mujer el instrumento de tentación que se emplea para sacudir la vida de castidad del santo. En contraposición con esa imagen, el diablo vencido se manifiesta en el cuerpo de una anciana. Más tarde el diablo regresa bajo la forma de Pinal, semidesnuda, metida en un ataúd, aparece para dar por terminada



FIGURAS 5, 6 y 7.
Viridiana (Luis Buñuel,
 1961). Fuente: Colección
 Filmoteca UNAM.



FIGURA 8.
Viridiana (Luis Buñuel,
1961). Fuente: Colección
Filmoteca UNAM.

su tarea. No es aquí la mujer quien se representa en Silvia Pinal, sino los vicios asociados a la figura demoniaca. Si bien esta situación puede adjudicarse a la disrupción característica de Buñuel en contra de los estándares, que solían dar vida al diablo en personajes masculinos, no por ello resulta menos digno de análisis comprender por qué es una mujer hermosa y no un hombre hermoso quien, con su cuerpo, puede seducir al otro.

TRES MOMENTOS DE SUBVERSIÓN

Tras haber analizado las principales imágenes de la configuración de la mujer en cuerpos fragmentados en las tres cintas analizadas, se debe proceder con el análisis de otros elementos que desvinculan a la mujer como objeto de deseo, objeto fetiche en las tres películas. Existen momentos clave que revelan una postura por demás subversiva frente a los estándares de la figura de la mujer como se consolidaba en su época de producción no sólo filmica, sino también afilmicamente.

A través de estos tres momentos podemos comprender la postura de Lavinia, Viridiana y el diablo. Ninguna de ellas se halla sometida a la mirada que las representa de manera fragmentada como objeto de deseo. Existe una paradoja en

la representación de la mujer que se hace en las tres películas. Sus cuerpos se muestran, siempre desde una perspectiva masculina, sin embargo, ¿cuál es el significado que se les dota? Si a los hombres de Buñuel se les imposibilita para acceder a la mujer, en cuerpo y mente, es precisamente porque el fetichismo que le da forma como “objeto del deseo” masculino, las posiciona como entes inalcanzables, poderoso, meticulosos, siempre pensantes y subversivos. El cuerpo es el fetiche, pero ella, en sí misma, es la consciencia contenida dentro de ese cuerpo hecho de fragmentos cortados con la mirada masculina tanto al interior como al exterior de la diégesis filmica.

No sólo toman sus propias decisiones, limitan y condicionan las decisiones del otro y gracias a su actuar se mueven las tramas de las películas. Sin embargo, esta postura de empoderamiento no deja de ser violenta en tanto se le condiciona sólo en la medida de la belleza estereotípica, perpetuando con ello el carácter machista preponderante en la época de producción de los filmes enlistados.

CONCLUSIONES

El cine de Luis Buñuel, desde cada una de las aristas en la que se le pueda analizar, presenta siempre un carácter

insurrecto que contrasta con la mayoría de las tendencias con las que convivió cinematográficamente. Sin embargo, la ambivalencia presente en sus textos filmicos, en este caso en torno a la figura de la mujer, muestra un espejo crítico de la realidad afilmica de su época, los contrastes entre ésta y la creación cinematográfica además de la ironía que desmonta y perpetúa el estereotipo al mismo tiempo.

No cabe duda de que existen elementos violentos hacia la mujer y su representación, pero también es preciso comprender que, en primera instancia, no se debe desvincular a la creación de su época y contexto, y, no sólo eso, menos aún se debe desvincular el discurso visual, del sonoro o narrativo.

Es verdad que, por ejemplo, en *Ensayo de un crimen*, el cuerpo como objeto y fetiche llega a su punto cumbre en la materialización de un maniquí idéntico a Lavinia. El deseo feminicida se halla presente en cada una de las fantasías asesinas del protagonista, y la asociación de la pureza con encarnada en la mujer que se acerca a dios limita el propio ser. Lo que se debe tener presente, sin justificar ninguno de esos actos, es el empleo de la metáfora negra para representar la incapacidad de Archibaldo de la Cruz en su propia construcción como individuo. Es innegable que, en *Viridiana*, la protagonista es acosada sexualmente, engañada y que el peso que se le da —de nueva cuenta— a la pureza desde la actitud sumisa ante dios, así como a las mujeres que no han tenido relaciones sexuales, plasman ideas claras de violencia de género que no deben perpetuarse, así como también es claro que Viridiana no accedió a ningún tipo de chantaje, se rebeló ante la institución familiar y religiosa y, al final, tomó su propia decisión de salir al mundo. En tanto, en *Simón del desierto*, quizá sea la menos rescatable en términos de lucha feminista, pues no se puede descartar que, independientemente de la postura disruptiva de romper con el estereotipo clásico del diablo, es en un cuerpo de mujer que se encarnan visualmente todos los vicios que corrompen a la sociedad.

Ya fuera del ámbito de las películas mencionadas, se requiere de manera urgente revisar los análisis realizados en

torno al cine buñueliano y cómo los propios analistas preservan los estereotipos y roles de género nocivos que continúan mermando el acceso a la equidad. Frases como “la imagen de una mujer diabólica que nos invita a buscar la experiencia del goce mientras llega el fin del mundo” (Canga, 2008, p. 94); “tendrá que esperar [Buñuel] a 1977 para llevar a cabo su visión en imágenes de la mujer fatal, esa «bestia andaluza» apasionada y calculadora” (Fernández Sánchez, 2000, p. 159); “la actriz que representa al diablo, Silvia Pinal, adopta diferentes aspectos para presentarse ante el santo, que van desde la imagen de una mujer común de la época, hasta la apariencia de una joven inocente que muestra sin recato sus encantos” (Salvador Ventura, 2007, p. 44). Estas frases, por mencionar algunas: “mujer diabólica”, “bestia andaluza”, “apasionada y calculadora”, “muestra sin recato sus encantos”, son frases estilizadas por los propios analistas, no por la imagen o por Buñuel.

Es en esas posturas que constriñen el discurso sonoro y narrativo para hacer foco principal el discurso visual en donde se concentra, más que en la propia película, la violencia no contra el cuerpo fragmentado, el cuerpo fetiche, sino contra la propia mujer. ¿Cuáles son los “encantos”? ¿Por qué habrían de mostrarse con recato? ¿Existe una definición física y psicológica de una “mujer diabólica”?

A setenta años de la producción y estreno de la primera película analizada para este artículo, el cine de Buñuel continúa siendo un referente para nuevas generaciones de cineastas que, al mismo tiempo, se dirigirán a nuevas generaciones de públicos, y si bien su cinematografía incluye estereotipos, fetiches y clichés nocivos, no debe descartarse esa otra contribución que se incorpora desde su visión creatorial y que, quizá, no fue puesta con la intención de empoderar a la mujer, pero que no por ello se puede omitir. No es sólo la obra de arte la que incurre en agravios en la representación, es también la forma en la cual nos adentramos en ella, la perspectiva, muchas veces sesgada, con la cual la analizamos, así como nuestra propia incapacidad para romper los esquemas

patriarcales y buscar nuevas formas de aproximación a ella lo que continúa impidiendo el avance en la equidad.

El cine de Buñuel debe ser criticado y analizado, sí, aunque sin olvidar que, como muchas otras obras artísticas, emergió en un contexto en donde lejos se hallaba la idea de que la mujer sufriera violencia de género y tuviera derechos, a pesar de que la lucha por ellos había comenzado muchos

años atrás. Sin embargo, tampoco se deben olvidar las contribuciones filmicas en términos de profundidad psicológica y narrativa con la cual el autor dotó a sus personajes y que, muchas veces, resultaron en figuras trascendentes que aportaron nuevas formas de concebir la liberación y los derechos que debemos gozar todas nosotras. 🍷



FIGURA 9.
Simón del desierto
(Luis Buñuel, 1964). Fuente:
Colección Filмотeca UNAM.

TABLA 1. Personajes analizados.

Película	Personaje/ Intérprete	Rol	Componentes generales	Momentos de ruptura
<i>Ensayo de un crimen</i> (1955) Argumento y adaptación inspirada en la obra de Rodolfo Usigli: Luis Buñuel y E. Ugarte Pagés Fotografía: Agustín Jiménez	Lavinia (Miroslava Stern)	Coprotagonista	Guía de turistas. Búsqueda constante de independencia. Subversiva	22
<i>Viridiana</i> (1961) Argumento y diálogos: Luis Buñuel y Julio Alejandro Fotografía: José F. Aguayo	Viridiana (Silvia Pinal)	Protagonista	Novicia Persona dedicada a la caridad. Imbuida por la religión católica. Pasiva	29
<i>Simón del desierto</i> (1964) Historia: Luis Buñuel Guion y diálogos: Luis Buñuel y Julio Alejandro Fotografía: Gabriel Figueroa	El diablo (Silvia Pinal)	Antagonista	Agresiva Sarcástica Irónica	11

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 2. Subversión de las mujeres.

Película	Momentos disruptivos	Detalles técnicos	Diálogo
<i>Ensayo de un crimen</i>	Lavinia se niega a dejar su trabajo como guía.	00:48:48	Chucho: a mí cada día me molesta más que te empeñes en continuar con este trabajo. Ahora que nos vamos a casar es absurdo.
		Plano conjunto medio corto. Música de fondo	Lavinia: no quiero que digan que me caso por el dinero. Que se vea que yo sé ganarlo.
<i>Viridiana</i>	Viridiana recibe a la madre superiora, pero se niega a darle explicaciones acerca de su posible culpabilidad en el suicidio de su tío.	00:38:39	Madre superiora: ¿Tú culpable del suicidio de un hombre? Como tu superiora que soy, te pido que me hagas una confesión completa.
		Plano conjunto medio corto. Música de fondo.	Viridiana: no voy a volver al convento y, por lo tanto, no debo más obediencia que la de cualquier católico.
<i>Simón del desierto</i>	El diablo se presenta para llevarse a Simón.	00:39:55	
		Plano medio corto. Sonido del viento de fondo.	Diablo: Simón del desierto, aunque te asombre, tú y yo nos diferenciamos muy poco.

Fuente: Elaboración propia.

Bibliografía

- BALÁZS, B. (2011). *Early Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Nueva York: Berghahn Books.
- BAZIN, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- BUTLER, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Valencia: Cátedra
- CANGA, M. (2008). Buñuel y la historia de San Simón. *Trama y fondo: revista de cultura*, (24), 85-94. <http://www.tramayfondo.com/revista/libros/36/23-Manuel-Canga.pdf>
- CRUZADO, A. (2004). El fetichismo o la fragmentación del cuerpo femenino en el cine: *Eyes Wide Shut*. En M. Arriaga Flórez et al. (coords.). *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*. España: Arcibel Editores y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras.
- FERNÁNDEZ Sánchez, M. C. (2000). Luis Buñuel: trascendiendo el tópico. *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, (5), 157-168. <http://hdl.handle.net/11441/67345>
- GERBER, D. (2007). Pierre Louys, Buñuel y la mujer. *TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales*, (8), 57-66. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/146>
- KAPLAN, A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Catédra.
- MARTÍNEZ, G. (2019). De **Gran casino** a **Simón del desierto**: La etapa mexicana en la filmografía de Luis Buñuel. Festival Internacional de Cine de Morelia. [Artículo en línea]. Recuperado de <https://moreliafilmfest.com/la-etapa-mexicana-en-la-filmografia-de-luis-bunuel>
- MECALCO López, R. A. (2019). Análisis hermenéutico del soldado estadounidense en **Rambo: First Blood** como estereotipo que sustenta al héroe de acción actual [Tesis de Maestría]. UNAM. <https://bibmacro-descubridor.dgb.unam.mx/Record/20.500.14330-TES01000790389/Similar>
- MECALCO López, R. A. (2024). Hermenéutica cinematográfica: análisis ontológico del héroe en el cine mexicano (1936-2016). [Tesis doctoral]. UNAM. Recuperado de https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/N73R2G1FQV35LU3HIR54YHC739LP99XX4X7Y11512JF783JNRD-03478?func=full-set-set&set_number=064474&set_entry=000006&format=999
- MERINO, I. (2020). Las mujeres en el cine de Buñuel. Ese objeto claroscuro del deseo masculino. En J. Angulo y J. Fernández (coords.) *Luis Buñuel*. España: Donostia Cultura.

- METZ, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine 1964-1968. Vol. 1*. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S.
- PAGLIA, C. (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Penguin Books.
- RODRÍGUEZ, M. (2004). La mujer en la lógica espectacular: el poder de la simulación. En M. Arriaga Flórez *et al.* (coords.), *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*. España: Arcibel Editores / Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras.
- SALVADOR Ventura, F. (2007). Biografía histórica y estética surrealista en el aula: **Simón del desierto** de Luis Buñuel. *Quaderns de Cine*, (1), 37-46. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/biografia-historica-y-estetica-surrealista-en-el-aula-simon-del-desierto-de-luis-buñuel-0/>
- SOURIAU, É. (1953). Les grands caractères de l'univers Filmique. En H. Agel y É. Souriau (eds.), *L'univers Filmique*. París: Flammarion
- WILLIAMS, L. (1992). *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Oxford: University of California Press.

Filmografía

- BUÑUEL, L. (Director) y Alatríste, G. (Productor). (1964). **Simón del desierto**. México: Producciones Alatríste.
- BUÑUEL, L. (Director), Alatríste, G., Portabella, P. y Muñoz, R. (Productores). (1961). **Viridiana**. México: Uninci Films 59, Producciones Alatríste.
- BUÑUEL, L. (Director). (1929). **Un perro andaluz** [*Un chien andalou*]. Francia.
- BUÑUEL, L. (Director), Dancigers, O. y Soler, F. (Productores) (1949). **El gran calavera**. México: Ultramar Films, S.A.
- BUÑUEL, L. (Director). (1930). **La edad de oro** [*L'Âge d'or*]. Francia: Vizconde de Noailles.
- BUÑUEL, L. (Director) y Dancigers, O. (Productor). (1946). **Gran Casino**. México: Películas Anáhuac.
- BUÑUEL, L. (Director) y Patiño, A. (Productor). (1955). **Ensayo de un crimen**. México: Alianza cinematográfica.
- BUÑUEL, L. (Director) y Silberman, S. (Productor). (1977). **Ese oscuro objeto del deseo** [*Cet obscur objet du désir*]. Francia / España: Les films galaxie, Greenwich film production.
- FELLINI, F. (Director), Amato, G. y Rizzoli, A. (Productores). (1960). **La dulce vida** [*La dolce vita*]. Italia: Riama Film Pathé Consortium Cinéma Gray Films.

- FLEMING, V. (Director) y Selznick, D. O. (Productor). (1939). ***Lo que el viento se llevó*** [*Gone With the Wind*]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer; Selznick International Pictures.
- VIDOR, C. (Director) y Van Upp, V. (Productora). (1946). ***Gilda***. USA: Columbia Pictures.
- LANG, F. (Director) y Pommer, E. (Productor). (1927). ***Metrópolis***. Alemania: Universum Film AG (UFA).
- OZU, Y. (Director) y Yamamoto, T. (Productor). (1953). ***Cuentos de Tokio*** [東京物語]. Japón: Shochiku Company Limited.

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”.

La oligarquía con apariencia democrática en el filme *Batman*

*The Oligarchy with a Democratic
Appearance in the Film Batman*

ERNESTO ERMAR CORONEL PEREYRA

ernestoermar.coronel@cch.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-7447-5402>

*Universidad Nacional
Autónoma de México, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
febrero 19, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 8, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i32.471](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.471)

RESUMEN / El propósito de este texto es analizar el filme *Batman*, del director Matt Reeves, a través de las categorías conceptuales de política y democracia propuestas por Jacques Rancière. Específicamente de la película se seleccionan dos personajes, Batman y El Acertijo, los cuales simbolizan ideas distintas acerca de la democracia que se enfrentan a partir de las causas que defienden. Esto para argumentar que lo que generalmente se conoce como democracia, es básicamente un gobierno oligárquico con ciertos mecanismos de representación que le dan una apariencia democrática.

PALABRAS CLAVE / Oligarquía, democracia, política, cine.

ABSTRACT / The purpose of this text is to analyze the film *The Batman*, by director Matt Reeves, through the conceptual categories of politics and democracy proposed by Jacques Rancière. Specifically from the film, two characters are selected, Batman and The Riddler, who symbolize different ideas about democracy that confront each other based on the causes they defend. This is to argue that what is generally known as democracy is basically an oligarchic government with certain representation mechanisms that give it a democratic appearance.

KEYWORDS / Oligarchy, Democracy, Politics, Cinema.



Batman
(Matt Reeves, 2022).

PALABRAS PRELIMINARES

La relación entre cine y política constituye un terreno fértil para interrogar las formas contemporáneas de organización del poder, sus imaginarios y los dispositivos simbólicos que los legitiman. En este artículo se propone examinar cómo **Batman** (Matt Reeves, 2022) configura una representación política que remite a las tensiones entre democracia y oligarquía en las sociedades actuales. Lejos de ser un entretenimiento aislado, esta película despliega un conjunto de significaciones que permiten pensar, desde el análisis del filme, los modos en que se distribuye lo sensible y se articulan las posiciones de quienes tienen o no tienen parte en el orden político.

La investigación parte de la premisa de que las obras cinematográficas participan en la producción de sentido político al inscribir, mediante imágenes y sonidos, formas de ver y de comprender el mundo. En este sentido, **Batman** no se limita a narrar una historia de crimen y justicia: ofrece una lectura alegórica de la corrupción estructural, la manipulación de las instituciones democráticas y las estrategias de control que caracterizan a un régimen con apariencia democrática pero con funcionamiento oligárquico. Las figuras de Batman y *The Riddler* (El Acertijo) encarnan, respectivamente, dos modos de intervención en ese reparto de lo sensible: uno ligado a la preservación del orden y otro a la irrupción disruptiva que revela lo que permanecía oculto.

En consonancia con la idea de la política en Jacques Rancière, el interés de esta investigación consiste en identificar cómo el filme redistribuye los lugares, gestos, voces y silencios que hacen visible la dimensión política del conflicto. La pregunta central que guía este trabajo es: ¿cómo se expresa, en la estructura sensible de **Batman**, la lógica de una oligarquía que opera bajo la fachada democrática, y qué tensiones políticas permiten ponerla en evidencia?

Para responderla, el análisis se sostiene en secuencias específicas del filme seleccionadas por su potencial para evidenciar la construcción política del mundo representado. No se busca estudiar la recepción del público ni realizar comparaciones con otras adaptaciones del personaje, sino rastrear la significación política contenida en el propio texto filmico. Así, este trabajo se inscribe en la confluencia entre teoría cinematográfica y teoría política, lo que permite abordar la película como una narrativa con expresión política que reconfigura las formas de percepción y, con ello, los modos de pensar lo político en las sociedades contemporáneas.

ESTRATEGIA ANALÍTICA

El presente artículo adopta el análisis del filme como método para indagar la significación política inscrita en **Batman**. Este enfoque parte del supuesto de que el sentido de una obra cinematográfica no se encuentra dado de antemano, sino que se construye a través de los lenguajes que la integran: imágenes, sonidos, símbolos, atmósferas y ritmos que componen un sistema de significación. En esa medida, el filme no sólo muestra un mundo posible, sino que lo produce estéticamente. Interpretarlo exige reconocer que su significado emerge de la articulación entre lo visible y lo decible, entre lo explícito y lo implícito, entre lo consciente y lo inconsciente.

Bajo este supuesto, el análisis filmico permite aproximarnos a los modos en que la película organiza un reparto de lo sensible que hace aparecer, o desaparecer, sujetos, conflictos y posiciones políticas. En este trabajo, por tanto, el

análisis del filme es más que una herramienta descriptiva: es un procedimiento interpretativo que busca esclarecer cómo el texto cinematográfico elabora una visión del orden político y cómo dicha visión dialoga con los planteamientos teóricos de Jacques Rancière.

Siguiendo a Imanol Zumalde (2011), el análisis filmico constituye un sincretismo entre tres elementos: el objeto (el filme), el enfoque (la pregunta que guía la lectura) y el instrumento (el marco teórico que orienta la interpretación). En este trabajo, ese instrumento se compone de categorías provenientes de la teoría cinematográfica y de la teoría política de Jacques Rancière, cuyo cruce permite construir un filtro de interpretación que hace visible la dimensión política de las secuencias analizadas.

A partir de esta perspectiva, el análisis se realiza sobre secuencias específicas del filme, las cuales se aíslan para identificar los elementos significantes; gestos, sonidos, iluminación, espacios, movimientos de cámara y configuraciones simbólicas, que estructuran la representación del conflicto político. Esta lectura reconoce, con Roland Barthes (2001), que los significantes cinematográficos son heterogéneos, polivalentes y combinatorios: sus significados no son fijos ni unívocos, sino que emergen a través de relaciones analógicas que articulan lo visible y lo decible.

El método utilizado no busca reconstruir la intención del director ni examinar la reacción del público. Tampoco pretende comparar la película con otras adaptaciones del personaje, cómics o universos narrativos previos. Por el contrario, se centra en el texto filmico en sí mismo, entendido como un entramado de imágenes y sonidos que pueden ser leídos como un acto estético con potencia política. La interpretación se dirige a las formas sensibles que el filme distribuye, a los modos en que visibiliza o invisibiliza sujetos, conflictos y posiciones dentro del orden social. De tal suerte, este análisis se centra exclusivamente en la perspectiva rancièriana, pues su cartografía conceptual permite iluminar de manera directa la organización política representada en el filme.



FIGURA 1. **Batman**
(Matt Reeves, 2022).

La estrategia analítica se organiza a partir de una hipótesis de trabajo: **Batman** representa un régimen de poder que funciona como una oligarquía con apariencia democrática y construye, mediante su lenguaje cinematográfico, tensiones que permiten interrogar el orden político contemporáneo desde la óptica del reparto de lo sensible. Bajo esta hipótesis, las secuencias escogidas se estudian mediante procedimientos de identificación, descripción, explicación e interpretación, orientados a rastrear cómo los significantes visuales y auditivos producen significación política.

El resultado metodológico es una lectura cualitativa que hace visible lo no visto en lo visible: una interpretación que, siguiendo a Rancière, permite detectar las operaciones estéticas mediante las cuales el filme configura los espacios de percepción, los modos de sensibilidad y las formas de inteligibilidad que sostienen su mundo político (Bustinduy Amador, 2011). Este método no persigue una verdad oculta del director ni una interpretación definitiva, sino la construcción de un campo de sentido en el que el filme pueda ser interrogado críticamente. A través del análisis de secuencias y del rastreo de los significantes que las estructuran, se revela cómo **Batman** produce una determinada comprensión del poder, la desigualdad, la autoridad y la vida democrática. En consecuencia, la metodología no sólo ilumina los mecanismos internos del filme, sino que también abre un espacio para

pensar cómo el arte cinematográfico, como acto político y estético, puede reconfigurar o tensar el reparto de lo sensible que define nuestras formas de ver y entender la política contemporánea.

LA CONFRONTACIÓN ENTRE BATMAN Y EL ACERTIJO

El 4 de marzo de 2022 se estrenó la película **Batman** (*The Batman*, Matt Reeves, 2022), de Warner Bros. Pictures. El filme construye una atmósfera deprimente y distópica, en una Ciudad Gótica donde prevalecen asaltos, robos y asesinatos, una sociedad que parece autodestruirse, expresa la decadencia de una Gótica azotada por la desigualdad y la corrupción. Es en este escenario donde se desarrolla una batalla para eliminar a aquellas personas que tienen poder político y son corruptas, que como resultado de recibir grandes sumas de dinero, han puesto en jaque a todo el sistema político-jurídico de la metrópoli. Los más altos mandos del gobierno de la ciudad no ejercen sus funciones con honor y desinterés, sino lo hacen al servicio de su ambición, con lo que traicionan a las personas que confiaron en ellos y depositaron su esperanza de vivir en un lugar mejor.

Bruce Wayne, el ser humano detrás de la máscara de Batman, vive con estrés postraumático por la muerte de sus padres a causa de la delincuencia, lo que lo motiva a

entrenarse para enfrentar las injusticias de Gótica, trabajando junto al detective Gordon. Este personaje no tiene habilidades sociales, le cuesta mucho hablar, no sabe cómo llevar el peso de ser un millonario de Ciudad Gótica, no le importa su dinero, únicamente desea vengarse de un sistema que le hizo perder a sus padres a causa del crimen. Mientras que Edward Nashton, el hombre detrás del personaje de El Acertijo, es un joven que armó un movimiento terrorista en la *Deep Web* para luchar contra aquellas personas que le arruinaron la vida y le hicieron vivir los horrores más inmensos cuando era un niño huérfano.

Hay similitudes entre ambos personajes; en principio son movidos por la venganza contra aquellas personas que hicieron su vida miserable, tienen como enemigo común la corrupción y el crimen organizado. Bruce Wayne piensa que responder con violencia lo único que genera es más violencia, es convertirse en uno de esos criminales a los que aspira destruir, mientras que Edward Nashton sí utiliza el terror como recurso. Batman y El Acertijo solo se diferencian por los medios en su batalla contra sus enemigos en común, quienes son los corruptos que tienen a Ciudad Gótica en ese panorama gris marcado por la violencia y la desigualdad.

Por un lado, Batman cree defender una democracia donde la libertad y la igualdad son para todos los miembros de Ciudad Gótica, por lo cual combate la corrupción e impunidad que atentan contra las instituciones que sostienen la ley del Estado, pese a que él mismo no pertenece a la policía, ni rinde cuentas a las autoridades legales, viola constantemente el debido proceso e interfiere en el trabajo de la justicia. Por el otro lado, el personaje Riddler, por medio de conspiraciones, acertijos y revelaciones, expresa que la democracia establecida en Gótica está sostenida en meras apariencias, ya que no es el gobierno de la libertad y la igualdad para todos, sino un régimen político en el que reina la defensa de la propiedad privada de los grandes oligarcas, en donde las leyes e instituciones democráticas son el fundamento de la constitución de una comunidad en la que se ejerce el poder

de los grandes propietarios y son al mismo tiempo, los instrumentos de este ejercicio.

Una de las quejas de El Acertijo es que el gobierno está corrompido, no ve por todos los integrantes de la comunidad política, con lo que rompe la justicia y la igualdad de cualquiera. La confrontación de las ideas de Batman y El Acertijo, permitirá argumentar que la democracia, por una parte, puede ser entendida como una forma de gobierno que permite que la oligarquía gobierne en nombre de todos, en una sociedad regida por la producción y consumo capitalista. Por la otra, puede ser concebida como las irrupciones que buscan arrancar el monopolio de la vida pública a los gobiernos oligárquicos, pretendiendo validar la libertad y la igualdad de todos. Este es precisamente el ejercicio analítico que se ofrece como un ejemplo de que la relación política-cine, radica en que las imágenes en movimiento estimulan lecturas y pensamientos sobre la expresión de lo político.

OLIGARQUÍA, DESIGUALDAD Y APARIENCIA DEMOCRÁTICA

La política en el cine aparece cuando una película motiva la capacidad de pensamiento, para leer la acción en las imágenes-movimiento que expresan una actividad. Con esto, se propone repensar la formulación de lo común en un universo que se consideraba privado, doméstico y social. Dicho con otras palabras, el cine y la política se relacionan cuando aparece en la experiencia cinematográfica el disenso en su forma sensible, que invita a reflexionar sobre lo deseado y lo indeseado, lo conocido y lo desconocido, lo hecho y lo no hecho. La cualidad política del cine consiste, pues, en la creación de disensos, que instituyen desacuerdos en mundos sensibles. Ejemplo de que el cine permite cuestionar al mundo fuera de la pantalla.

Entonces, ¿cuál es el asunto político expresado en este filme que se representa con la confrontación entre las ideas y acciones de Batman y El Acertijo? La película inicia con una secuencia que nos coloca en la mirada de El Acertijo, quien

FIGURA 2. **Batman**
(Matt Reeves, 2022).



observa acechando de forma aterradora el disfrute de una familia en Halloween [FIGURA 1]. Las perversas intenciones de este personaje se van desvelando en el transcurrir de las escenas; la casa es del Alcalde de Ciudad Gótica, hay luces apagadas, él mira en la televisión un debate en el que participó en contra de la candidata Bella Reál, ella quiere renovar Ciudad Gótica y él quiere reelegirse nuevamente. Es en ese momento en que se percibe quién será el asesino y quién la víctima, inicia una escena sin música, solo escuchamos la respiración de El Acertijo, quien propina golpes fulminantes sobre la cabeza del alcalde Don Mitchell Jr [FIGURA 2].

Se crea la impresión de que El Acertijo es alguien maniaco y trastornado, un homicida a sangre fría, pero en realidad es una expresión de la putrefacción de Ciudad Gótica en la que proliferan los criminales. Es necesario precisar que la violencia ejercida por este personaje no se aborda aquí como eje central, pues el objetivo del análisis es iluminar los significantes políticos del filme y no juzgar éticamente sus actos. Dicho esto, su contraparte, Batman, se percibe como una figura de la noche que cubre sus ojos con pintura negra para constituirse como el símbolo del miedo, del terror que no deja en paz a los criminales de Gótica; sale de la oscuridad, de las sombras, e instala su imagen como la venganza utilizando muchas veces la brutalidad. Él mismo impone su fuerza y valor al infundir el miedo con pura oscuridad

orientado por la venganza, asimismo colabora con la justicia formal violando muchas veces el debido proceso y la presunción de inocencia.

Esta historia se desarrolla en Ciudad Gótica, la cual es gobernada por autoridades vinculadas con el crimen organizado. Es una comunidad que elige a sus autoridades a través de elecciones, por lo cual en primera instancia se podría pensar que es una sociedad aparentemente democrática, pero en realidad es organizada por el juego de las oligarquías: los mafiosos y los políticos corruptos de alto rango se establecen como una minoría que ejerce el gobierno sobre la mayoría. Por lo tanto se trata de una sociedad desigualitaria, pues de facto se separa el gobierno de la representación de la sociedad.

Por ende, Ciudad Gótica es una oligarquía con apariencia democrática, en la que las minorías poseedoras de grandes capitales económicos se ocupan de los asuntos comunes de la sociedad en beneficio de sí mismos, reduciendo a las elecciones como el único mecanismo que tienen las mayorías para hacer oír su voz. Es decir, si bien las elecciones funcionan como mecanismo de expresión de mayorías, en el contexto oligárquico de Gótica operan como ritual legitimador de decisiones ya tomadas.

Es este hecho justamente a lo que El Acertijo se opone a través de acciones cuestionables. En cada asesinato de políticos

corruptos, este personaje, por medio de la frase “No Más Mentiras”, manifiesta su malestar a que sea la élite económica de Gótica quien, en nombre de las mayorías olvidadas, ejerza el poder público al cual deben reconocer aunque este no lo haga con ellos, pues solamente representan sus intereses particulares. Se podría decir que El Acertijo arrebató la violencia legítima al Estado de derecho para visibilizar la apariencia de una democracia formal que construye un régimen que beneficia a los más ricos sosteniéndose en leyes constitucionales. Para Rancière (2007):

La democracia no se identifica nunca con una forma jurídico-política, lo cual no significa que le resulte indiferente. Significa que el poder del pueblo está siempre más acá y más allá de esas formas. Más acá, porque no pueden funcionar sin remitirse, en última instancia, a ese poder de los incompetentes que funda y niega el poder de los competentes, a esa igualdad necesaria para el funcionamiento de la máquina desigualitaria. Más allá, porque, debido al juego mismo de la máquina gubernamental, las formas que inscriben este poder son constantemente reapropiadas en la lógica natural de los títulos para gobernar, que es una lógica de indistinción entre lo público y lo privado (p. 80).

En el pensamiento de Rancière hay dos maneras de entender la democracia, una acepción de democracia es la formal, la cual se sostiene en formas jurídico-políticas que la organizan y estructuran en un régimen de gobierno que él considera oligarquía con apariencia democrática porque se inscribe en el principio de la representación la creencia del gobierno del pueblo. Otra acepción de la democracia, es la irrupción de los invisibilizados, de la parte que no tiene parte, de los incontados y no incluidos en las cuentas del gobierno, que se emancipan tomando la palabra erigiéndose como sujetos colectivos en nombre de la igualdad y la justicia para reclamar inclusión. En el filme **Batman**, se percibe este encuentro entre la oligarquía con apariencia democrática, contra la democracia entendida como irrupción de la parte de los que no tienen parte, una defendida por Batman y la otra expresada por el movimiento organizado y liderado por

El Acertijo, quien con sus irrupciones en el espacio público denuncia la corrupción del gobierno de Gótica frente a un Batman que tiene el mismo reclamo, pero uno intenta defender el régimen y el otro básicamente pretende derribarlo. Justamente la película se desarrolla en una esfera de encuentro y conflicto entre oligarquía y democracia. En palabras de Rancière (2007):

ampliar la esfera pública no significa, como pretende el llamado discurso liberal, demandar el avance creciente del Estado sobre la sociedad. Significa luchar contra un reparto de lo público y lo privado que le asegura a la oligarquía una dominación doble: en el Estado y en la sociedad (p. 81).

El Acertijo pertenece a un grupo de huérfanos olvidados por el gobierno de Gótica, un sector que prometió ser ayudado por los oligarcas, específicamente por el entonces candidato a alcalde de Gótica, Thomas Wayne, padre de Bruce. Él propuso un proyecto denominado “Fondo de Renovación de Gótica”, fideicomiso destinado para ayudar a los más necesitados pero que al final no funcionó por la corrupción, pues fue utilizado por la mafia de Falcone para realizar negocios ilícitos en complicidad con políticos de alto rango de la ciudad. Con sus acciones, El Acertijo expresa la necesidad de que se reconozca como iguales a aquellos que la ley estatal arrinconó en una vida de olvido e inferioridad como resultado de la administraciones de gobiernos que ejercen el poder en beneficio de los oligarcas.

El Acertijo aparece en pantalla como una voz que visibiliza a los invisibilizados y excluidos por el gobierno de Gótica, a esos que no se les considera para participar en la vida pública porque no pertenecen a la oligarquía, a los privilegiados, quienes mantienen una supuesta legitimidad de un orden que reduce la representación en favor de los intereses dominantes. Él se pronuncia contra la corrupción de la ciudad, esa que posibilita el florecimiento del crimen organizado y es la raíz de la desigual distribución de los salarios y el acceso a los servicios públicos. Como bien se percibe, en Gótica se favorece a los intereses privados, se limita y se privatiza la



FIGURA 3. **Batman**
(Matt Reeves, 2022).

esfera pública, y se reserva al juego de las instituciones que sostienen el monopolio de los oligarcas, ya sean estos políticos corruptos o mafiosos.

BATMAN: UN MUNDO OLIGÁRQUICO CON APARIENCIA DEMOCRÁTICA

En Ciudad Gótica son los propietarios los que imponen la ley de sus intereses, la ley de la riqueza bajo la apariencia de una democracia y un derecho que se dice es igual para todos. Batman combate a un Acertijo que solo desea destruir una lógica de dominación, que excluye a las mayorías del beneficio de los derechos sociales en nombre de la justicia y la igualdad. En el filme hay un lugar que se llama el *Iceberg Lounge*, dentro de ahí esta “el club dentro del club”, el cual es el reflejo de la cruda realidad de las autoridades que dirigen la ciudad, simbólicamente indica que toda la putrefacción y corrupción se encuentra bajo un club donde esconden sus verdaderas intenciones, lo que realmente son, hasta uno de ellos, el fiscal del distrito Gil Coulson, se encuentra temeroso del Acertijo, quién puede llegar a develar su conexión con la mafia [FIGURA 3].

En esta secuencia, **Batman** ofrece una personificación plural de la corrupción de Gótica; sus autoridades están debajo de un club mientras la ciudad se encuentra en la miseria, incómodo, perturbador, pero real, Gótica es una

oligarquía con apariencia democrática en la que predomina la desigualdad económica. La escena funciona como un espacio simbólico en donde lo visible y lo oculto revelan la naturaleza doble del poder en Gótica. Es en este ambiente en el que el Acertijo se hace de muchos seguidores, quienes lo erigen como símbolo de la anarquía y la revolución, ya que es él quien denuncia que la justicia no es cumplida en la ciudad, siendo la violencia que ejerce, una expresión de la crueldad de la escasa justicia corrompida de Gótica, que desde dentro es una estructura débil, putrefacta y sin estabilidad.

El origen de la lucha del Acertijo fue resultado de haber crecido invisible, su ser está completamente destruido por el pensamiento de ser alguien que fue olvidado por los ricos y autoridades de Gótica, quienes prometieron ayudar a los más desposeídos con el *Fondo de Renovación*. Aparentemente El Acertijo es un hombre con un trastorno obsesivo compulsivo notorio, de hecho, él comenta que los acertijos fueron un escape para su cruda realidad, en ellos encontraba paz y plenitud. Este escape macabro de su vida, también es su motivación para desbarrancar a aquellos corruptos que hicieron de su vida una más miserable.

Edward Nashton resulta ser un asesino intelectual, que ejecuta todos sus asesinatos con precisión e inteligencia, incita a pensar en el por qué lo hace y hasta querer justificar sus actos violentos. El Acertijo es producto de las circunstancias,

nació y creció en una ciudad corrupta y desigual, sufrió en su infancia, absorbió toda esa agresión, toda esa ira combinada por un pequeño escape que fueron acertijos. Su vida abandonado en el orfanato sin recursos y sin que nadie se ocupara de él ni de sus compañeros, es el origen del por qué hace estos horribles actos. Él es una persona trastornada por sus heridas, por su resentimiento y su objetivo es destruir a aquellos políticos de alto mando que encubrieron a la mafia, que con la corrupción, ensuciaron a la ciudad.

Se ha dicho que Batman y el Acertijo tienen el mismo enemigo: la corrupción del poder político. No obstante, el Acertijo elige el camino del anarquismo, su posición política es no creer en la legitimidad de la justicia que ejerce el Estado, razón por la cual él por mano propia, junto con sus secuaces también olvidados, toman la violencia como un símbolo de la libertad genuina que se les privó, el Acertijo es la cara de la anarquía y la promesa de destruir a los corruptos y tomar una justicia individualizada negada por las autoridades gubernamentales. Mientras que Batman asume que su poder es guiar a los desamparados y desesperanzados, él confía en el régimen oligárquico con apariencia democrática, considera que solo se necesita eliminar la corrupción para que sea más justo. Ciudad Gótica está hundida en una desesperanza diaria y él justamente pasa de ser un personaje sumido en la ira, furia y rabia para asumirse como un símbolo de la esperanza para aquellos que creen que hay una luz tenue mínima que pueda salvarlos.

Vista desde la cartografía conceptual Rancieriana, **Batman** se mueve constantemente en el litigio del reclamo de esos derechos que son negados a los invisibilizados, que se expresa políticamente al poner en escena la relación de exclusión e inclusión, esa lógica oligarca que privatiza lo universal, que reparte el poder estableciendo quiénes están destinados y quiénes no, a ocuparse de la vida pública y la distribución de lo público y privado. Para Jacques Rancière el cine es un aspecto de representación de realidad, entonces podemos suponer que el cine no es la realidad, pero sí nos invita a

pensar sobre una parte de ella a través de narraciones de imágenes en movimiento.

Quizá el asunto que **Batman** nos deja pensando en si la sociedad y el Estado en el que vivimos son en realidad democracias. Rancière nos dice que

la democracia no es una forma de Estado. Se sitúa en otro plano, diferente del de estas formas. Por un lado, es el fundamento igualitario necesario —y necesariamente olvidado— del Estado oligárquico. Por el otro, es la actividad pública que contraría la tendencia de todo Estado a acaparar la esfera de lo común y a despolitizar (p. 103).

En este sentido, el litigio de este filme está precisamente en cuestionar si la democracia en que vivimos es en realidad una oligarquía legitimada a través de un sistema de representación, en el que los oligarcas tienen el monopolio de la representación del pueblo en la elaboración de las leyes y en el reparto de lo común de la comunidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Finalmente, este recorrido por la cartografía conceptual rancieriana, revela que una de las posibilidades del cine es filmar un acontecimiento realista con recursos artísticos de la cinematografía (formas filmicas) que, en potencia, podría abrir debate. El impacto de este planteamiento produce una discusión política entendida en términos rancierianos y no en términos del ejercicio del poder político. La política como la concibe Rancière es la palabra que genera debate, y que no es exclusiva de los poderes instituidos del Estado. Lo cierto es que el ejercicio del habla pasa por el arte y si consideramos al cine una forma de expresión artística, entonces la cinematografía pone en discusión las problemáticas sociales mediante la redistribución del habla. No cabe duda que esta perspectiva rancieriana escapa del control de las instituciones gubernamentales.

El cine tiene la capacidad de inventar sus propiedades y significaciones que dan nueva forma y consistencia a los modos de sentir, haciendo que donde sólo se percibía ruido ahora

se escuchen palabras. Una película, aunque ficción, tiene la posibilidad de alterar la percepción de lo común y confiere visibilidad a realidades, objetos o sujetos, que permanecen ocultos en la invisibilidad. La capacidad disruptiva es parte de la política del cine que inscribe lo nuevo en lo visible, ayuda a pensar y dar visibilidad a lo que permanecía excluido. Asimismo, una disrupción en la política del cine desincorpora lo establecido de la palabra y construye significaciones nuevas y posibles alrededor de las cuales se puede discutir, cuestionar y dialogar lo común.

En fin, el cine tiene poder de irrupción en su potencia sensible y en la palabra que materializa en imágenes, tanto en

lo representable como en lo irrepresentable porque también habla sobre el sentido de lo anónimo. Todo es susceptible de ser objeto de la cámara cinematográfica, ya que todo habla y todo expresa, cuenta con su propia palabra que coloca un hacer y sentir en su presencia de realidad. Una cosa es lo que se hace con el cine y otra distinta es lo que hace el cine. En el campo de lo que se hace con las películas está la realización de productos que pretenden ser activistas y propagandísticos. Mientras lo que hace el cine es construir un espacio de cuestionamiento y pensamiento sobre lo que pone en cuestión la película, siendo esta la dimensión política del cine para Rancière y la que aquí fue analizada en el filme ***Batman***. 🦇



Batman
(Matt Reeves, 2022).

Bibliografía

- ALCÁNTARA, M. y Mariani, S. (2014). *La política va al cine*. Lima: Universidad del Pacífico.
- BARTHES, R. (2001). *La Torre Eiffel*. Madrid: Paidós Comunicación.
- BUSTINDUY Amador, P. (2011). Estudio Introductorio. I. Topografías, itinerarios. El trabajo estético y político de Jacques Rancière. En J. Rancière, *El destino de las imágenes* (pp. 9-24). Madrid: Politopías.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RANCIÈRE, J. (2007). *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu.
- RANCIÈRE, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- RANCIÈRE, J. (2012). *Las distancias del cine*. España: Ellago Ensayo.
- ZUMALDE, I. (2011). *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- REEVES, M. (Director) y Clark, D. (Productor). (2022). **Batman** [*The Batman*]. EE.UU.: Warner Bros. Pictures.

ERNESTO ERMAR CORONEL PEREYRA, mexicano, Dr. en Ciencias Políticas y Sociales con mención honorífica por la UNAM. Profesor de Ciencias Políticas y Sociales, e Historia de México, en el Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Vallejo, de la UNAM. Su línea de investigación es el estudio de la expresión política en el cine y la fotografía. Ha publicado artículos en revistas y libros de la UNAM, impartido cursos para profesores y presentado ponencias en congresos nacionales e internacionales. Fue galardonado por la UNAM con el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos 2025 en el área Docencia en Educación Media Superior (humanidades, ciencias sociales y económico administrativas).

Golondrina Cine Club de Babahoyo: la producción de espacio fílmico montubio

*Golondrina Cine Club: The Production
of Montubio Filmic Space*

NOAH ZWEIG

noahz747@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5579-6160>

*Universidad Internacional
del Ecuador, Ecuador*

FECHA DE RECEPCIÓN
agosto 26, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 23, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i32.486](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.486)

RESUMEN / Aquí ofrecemos un análisis lefebvriano del espacio ecuatoriano desde una perspectiva del campesino costero conocido como el montubio. Para ello, consideramos el cine comunitario reciente producido en el territorio montubio de Babahoyo, capital de la provincia de Los Ríos, por el colectivo Golondrina Cine Club (GCC). Basándonos en Henri Lefebvre, así como en el historiador ecuatoriano Willington Paredes Ramírez, consideramos las formas en que las élites urbanas han desconocido los aportes de la montubiada al desarrollo del Estado usando justamente la segregación socioespacial. Luego argumentamos que GCC está construyendo un espacio social alternativo en el que el montubio ocupa un lugar central. Planteamos que, si bien las películas de GCC son hechas por mestizos, todavía están acentuadas por lo montubio, especialmente en cuanto a cómo se inspiran en el baile folclórico el amorfino. De ahí, mantenemos que tal visión de una política radical espacial lefebvriana es compatible con la cosmovisión de la montubiada. Finalmente, analizamos los cortometrajes de GCC: ***Un amanecer en Babayork***, ***Corazón delator***, ***¿Qué somos?***, ***La resistencia*** y ***El montuvio*** para hacer este caso.

PALABRAS CLAVE / Ecuador, montubio, Babahoyo, Lefebvre, Golondrina Cine Club.

ABSTRACT / Here, we offer a Lefebvrian analysis of Ecuadorian space from the perspective of the coastal peasant known as the Montubio. To do so, we examine recent community cinema produced in the Montubio territory of Babahoyo, capital of the province of Los Ríos, by the Golondrina Cine Club (GCC) collective. First, drawing on the ideas of Henri Lefebvre and Ecuadorian historian Willington Paredes Ramírez, we consider the ways in which urban elites have ignored the contributions of the Montubio to the development of the Ecuadorian state precisely through socio-spatial segregation. We then reflect on the ways in which the GCC is constructing an alternative social space in which the Montubio occupies a central place. We argue that while GCC films are made by Mestizos, they are still shaped by Montubio culture, especially in terms of how they draw on the folklore dance the amorfino. Thus, we maintain that a Lefebvrian radical spatial politics is compatible with the Montubio worldview. Finally, we analyze the GCC short films ***Un amanecer en Babayork***, ***Corazón delator***, ***¿Qué somos?***, ***La resistencia*** y ***El montuvio*** to make this case.

KEYWORDS / Ecuador, Montubio, Babahoyo, Lefebvre, Golondrina Cine Club.



La resistencia

(María Fernanda Lupera y Erick Yair Gaviláñez, 2020).

En el presente estudio consideramos la escena emergente audiovisual de Babahoyo, capital de la provincia litoral ecuatoriana Los Ríos, territorio caracterizado por el campesino de la Costa conocido como el montubio¹, que surgió en los 2010, particularmente con la formación de Golondrina Cine Club (GCC). El texto está organizado a partir de una introducción. En la subsiguiente sección, profundizamos en la teoría espacial del filósofo francés Henri Lefebvre que sustenta esta investigación. En el segundo apartado, explicamos el contexto histórico que dio origen a este movimiento cinematográfico en Babahoyo y el auge de GCC. Finalmente, en la última parte, analizamos las siguientes producciones audiovisuales de ese colectivo como construcciones de lo espacial: los cortometrajes de ficción ***Un amanecer en Babayork*** (María Fernanda Lupera, 2017) y ***Corazón delator*** (GCC, 2017) y los corto documentales ***¿Qué somos?*** (Angie Larenas, 2015), ***La resistencia*** (María Fernanda Lupera y Erick Yair Gaviláñez, 2020) y ***El montuvio*** (Julissa Bandera, David Loor y Daniel Cabrera, 2017). Metodológicamente, extraemos conclusiones de nuestras lecturas atentas de Lefebvre, así como autores montubios, junto con el análisis textual de estos cortometrajes. Por último, nos basamos en entrevistas con una cineasta babahoyense.

¹La vigesimotercera edición del Diccionario de la Lengua Española acepta la ortografía “montubio” y “montuvio”. Véase Sánchez Ramos (2014). En este artículo lo escribimos con “b”, pero cuando citamos a otros autores que usan la “v”, no cambiamos la ortografía.

INTRODUCCIÓN: LA PRODUCCIÓN DE UN ESPACIO MONTUBIO BABAHOYENSE

La esfera filmica de Los Ríos es digna de análisis porque aún está en desarrollo y a diferencia de sus provincias vecinas de Manabí y Guayas, no ha producido suficientes contenidos como para que podamos hablar de un verdadero sector. Cabe destacar que existen dos tipos de cine en Ecuador. Hay el cine “nacional”, un sector con sede principalmente en Quito y Guayaquil. También existe un cine paralelo, el de bajo tierra, más representativo del interior del país (Alvear y León, 2009).

En contraste con estos otros fenómenos filmicos digitales de bajo presupuesto que comenzaron en los 1990 y a principios de los 2000, el babahoyense se inició en una época caracterizada por un ecosistema audiovisual distinto cuando muchas de estas películas se esterarían en redes sociales en lugar de discos. Aunque actualmente las producciones de GCC se han visto suspendidas debido a las preocupaciones de inseguridad que afectan a toda la región costera y más allá (Lupera, comunicación personal, 15 de junio de 2025), a partir de los 2010, había una creciente producción de cortometrajes, documentales y de ficción, realizados particularmente por la carrera de la Comunicación Social en la Universidad Técnica de Babahoyo (UTB) y GCC, organizaciones que a menudo colaboran juntas².

Este es uno de los hallazgos clave de nuestra investigación: a diferencia de sus contrapartes en otras provincias que están formadas por cineastas autodidactas, estos realizadores fluminenses son en su mayoría estudiantes y egresados de esas universidades. Se trata de un proyecto de cine comunitario que plasma la identidad rioense que, como argumentamos, fundamentándonos en teoría de Lefebvre, aporta a la

montubiada nuevas visiones psicogeográficas que suscitan un replanteamiento de la duradera división entre ciudad y campo en Ecuador. Aunque este movimiento audiovisual aún es naciente, como lo describe la cineasta babahoyense María Fernanda Lupera, Babahoyo sigue siendo “un terreno virgen para la realización cinematográfica”, es decir, listo para la plasmación (La Hora, 2018). En pocas palabras, el propósito de estos cortometrajes es fomentar una identidad audiovisual babahoyense (La Hora, 2017), entendido aquí como una producción del espacio marcado por lo montubio. Cabe aclarar que los cortometrajes analizados aquí no son realizados por montubios en Babahoyo sino mestizos, “pero se manifiestan constantemente sus rasgos” (Lupera *et al.*, 2018, p. 12). De ahí, aseveramos, ellos enuncian un espacio fuertemente acentuado por la montubiada.

Escribiendo en los 1930, autores mestizos como José de la Cuadra, notaban cómo el regionalista y hacendoso montubio conforma su propia cultura y costumbres, vinculando su ontología con el mundo natural de la costa³. El pueblo montubio es un mestizaje entre la población europea, afrodescendiente e indígena que surgió en el siglo XVIII en el ambiente de la época colonial, caracterizada por una estricta jerarquía con los terratenientes en la cima y los campesinos en la base. Los montubios se identifican por su código de vestimenta, particularmente su sombrero de paja toquilla, su habla basada en la tradición oral, su gastronomía centrada en el plátano y sus imaginarios simbólicos compartidos que tiene que ver con el baile, la música y los rodeos (Macías Barres, 2014). Por su parte, como observa David Macías Barres sobre el montubio,

[A] diferencia de las comunidades indígenas, la pertenencia a dicho grupo no se basa sólo en factores genéticos o biológicos, sino sobre todo en un patrimonio cultural común dentro de un territorio común. Este principio de autoidentificación permite que personas de diferente origen étnico [...] se incluyan dentro de este pueblo (2014, pp. 2).

²Cabe agregar que también estudiantes de la Universidad de Guayaquil, y de la carrera de Producción y Dirección Audiovisual de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, han realizado cortometrajes con temática de Babahoyo (Lupera *et al.*, 2018, p. 12). Como este estudio se limita a la producción en Los Ríos, no abordaremos estas películas.

³Hasta donde sabemos, la primera referencia a montubios se remonta a 1808 y se atribuye al explorador inglés William Bennet Stevenson cuando había redactado un relato sobre su llegada a la Real Audiencia de Quito (Paredes Ramírez, 2009, p. 49).

En otras palabras, los montubios están profundamente arraigados en lo socioespacial del Litoral, y es por eso creemos que tal giro hacia la teoría lefebvriana para analizar películas sobre ellos es idóneo.

Según el censo de 2022, de los 921,763 ecuatorianos que conforman la población de Los Ríos, 317,708 se identifican como montubios (Consejo Nacional para La Igualdad de Género, 2021). De igual manera, el 7.7% de la población nacional dicen que son montubios, o sea más de 1,304,994 personas (Pillalaza Piguave, 2022)⁴.

Fundamentalmente social en su origen, el espacio para Lefebvre es concebido y producido por y para seres humanos. Y estas espacializaciones cobran especial interés cuando las realizan pueblos “desde abajo”. Como él observa, “Las contradicciones sociopolíticas se realizan espacialmente. Dicho de otro modo, las contradicciones del espacio ‘expresan’ los conflictos entre las fuerzas y los intereses sociopolíticos [...]” (2013, p. 395). El subalterno, entonces, es el que siente más agudamente estas contradicciones desiguales espacialmente. Así, por ejemplo, sostenemos que, al observar a los desatendidos habitantes de las zonas rurales del Litoral a través de esta forma de cine, podemos descifrar visiones alternativas posibles de la ecuatorianidad.

Dada la realidad sociogeográfica de la montubiada, dispersa por muchas de las 24 provincias del Ecuador, su experiencia dislocada, reflejada en el cine de GCC, debe apprehenderse como otra producción de espacio para fomentar un Ecuador alternativo en la que se respecta el montubio. El desplazamiento del montubio se debe a que diversas políticas gubernamentales en materia de planificación urbana que han tenido como resultado el subdesarrollo del área rural, generando que ese pueblo no pueda permanecer en sus áreas socionaturales; muchos salen para poder acceder a centros de

educación y hospitales en las urbes (Paredes Ramírez, 2009, p. 134). De igual manera, hay que darse cuenta de que, desde la Independencia, ha habido un desencuentro permanente entre los diseñadores urbanos y las olvidadas poblaciones de las zonas rurales donde históricamente han residido los montubios.

Irónicamente, la montubiada ha sido y sigue siendo el sostén del capitalismo agroexportador y no petrolero ecuatoriano, sin la cual el desarrollo del Estado ecuatoriano hubiera sido imposible (Paredes Ramírez, 2009). De ahí, el meollo de nuestro argumento: teniendo en cuenta esta historia social como trasfondo, esta incursión en el ámbito audiovisual por parte de estos artistas mestizos babahoyenses por la causa montubia, como ocurrió con respecto a las otras artes que precedieron al cine digital cuando varios escritores mestizos simpáticos representaban a los montubios (Handelsman, 2008), debe verse como una manera de imaginar una psico-geografía alternativa en la que se visibiliza al montubio como se merece: un agente activo de la ecuatorianidad. Como escribe Paredes Ramírez (2009):

[E]n la medida en que la ciudad se piensa, es y actúa como metrópoli, se aleja, separa y fragmenta de la ruralidad y de todo lo que ese espacio ‘lejano’ y ‘distante’ tiene en su interior (en el caso nuestro, la colectividad montubia). En especial, de los modos de vida y las etnicidades no urbanas (p. 32).

Así entendemos los cortometrajes de GCC como propuestas para reclamar el espacio social que había sido tergiversado por los edificadores elitistas del Ecuador. Dados sus altos niveles de migración interna los montubios traen consigo esta cosmovisión al resto del país, como se evidencia en los cortometrajes que analizamos aquí.

Además, cabe agregar que, en los estudios urbanos, todo es relativo, no fijo y contingente en contexto. Para elucidar nuestro uso de la terminología, las grandes ciudades eclipsan a las urbes más pequeñas. Dado que analizamos sectores cinematográficos, consideramos a Quito y Guayaquil como las grandes metrópolis filmicas y televisivas. Si bien Babahoyo

⁴Según su Constitución de 2008, Ecuador es un Estado plurinacional, lo que significa que respeta la convivencia de diversos pueblos y nacionalidades dentro de sus fronteras. Esto incluye a los pueblos indígenas, afrodescendientes y montubios.

es una ciudad, en el mapa cinematográfico, la consideramos parte de una zona rural. De ahí, argüimos que los filmes de GCC pueden leerse como interrogaciones sobre las jerarquías espaciales de la nación que han sido establecido históricamente en detrimento de las áreas rurales. Asimismo, vale la pena señalar que alienar a grupos étnicos como el montubio, y al hacerlo racializarlos, puede aquejar a dichas poblaciones en lo psicológico. En su estudio etnográfico del barrio popular cartagenero La Candelaria, Roberto Rodríguez Padilla (2020) analiza cómo la segregación racial y espacial se complementan, afectando negativamente a los afrocolombianos que habitan esta zona marginal. El problema es tan grave que dicha población ha internalizado estos estigmas. Percibimos dinámicas similares en Los Ríos en la medida en que los montubios están racializados espacialmente.

De igual manera, como escribe Macías Barres (2014), comentando la racialización jerarquizada de la sociedad ecuatoriana:

Así, a inicios del siglo XX, el ecuatoriano será ‘por excelencia’ un mestizo. Pero, al fin y al cabo, el mestizo terminó por adoptar la cultura criolla y asimilarse al blanco, fundiéndose en lo que se conoce como grupo blanco-mestizo (p. 10).

En oposición, concebimos la producción del espacio fílmico de GCC, marcada con lo montubio, como una resistencia a la naturalización del mestizo-blanco como este modo por defecto. De igual manera, estos cortometrajes pueden asistir a revitalizar lo discursivo, al representar estas costumbres montubias que no se enseñan en la mayoría de las escuelas, para contribuir a combatir los sambenitos tradicionalmente asociados con las zonas rurales y la montubiada.

De igual modo, la producción cinematográfica babahoyense, justamente responde a esta necesidad práctica y pedagógica principalmente para enfrentar estereotipos. Lupera *et al.* (2018) caracterizan el emprendimiento fílmico de GCC en la siguiente manera: “Es necesario resaltar la urgencia de que los [montubios], mediante un cine comunitario, transformen el concepto negativo que se ha estructurado en el imaginario

colectivo, reivindicándose como personas trabajadoras, honestas, leales, responsables, amables y hospitalarias” (p. 7).

De esta manera, por ejemplo, como vislumbrarnos en algunos de estos cortos documentales, estos realizadores convierten el cine en un medio para que se pueda transmitir el amorfino, una tradición musical del montubio que consta de narración oral espontánea, creativa y poética⁵. Es decir, como demuestra nuestro análisis, muchas de las películas de GCC reflejan estéticamente el amorfino. A pesar de ser un pilar fundamental de este pueblo, el amorfino no se enseña en la mayoría de las aulas (Paredes Ramírez, 2009).

Cabe destacar que la Constitución del Ecuador de 2008 reconoce la etnia montubia jurídica y políticamente y sus tradiciones culturales (Paredes Ramírez, 2009). Si bien esto se consideró un avance, debe entenderse en el contexto de la larga lucha de la montubiada por preservar su cultura, más notablemente con la Revolución Liberal de 1895, cuando el conservadurismo chocó con el liberalismo del presidente montubio Eloy Alfaro (1895-1901 y 1906-1911). Esta batalla fue, entre otras cosas, una lucha identitaria por la ecuatorianidad.

Por fin, como sugerimos aquí, un viraje hacia la teoría espacial nos ayuda a conceptualizar no sólo lo que estos artistas fluminenses están proponiendo artísticamente, sino, en cuanto de lo epistemológico, visualizar la identidad rioense rural en términos más amplios. Por ejemplo, el cortometraje de ficción *Un amanecer en Babayork*, aborda el género y la identidad sexual desde una perspectiva babahoyense. Aunque los realizadores y el reparto de esta y otras producciones son mestizos, estos cortometrajes se desarrollan en lo que consideramos espacio montubio. Y así es como concebimos lo espacial en este estudio: la maleable espacialidad montubia permea el espacio babahoyense, mestizo o no y heteronormativo o no. Por ende, como argumenta Eden Kinkaid (2018),

⁵Esto también se está haciendo en el cantón manabita de Rocafuerte, fuera de nuestra área de análisis, donde varios cineastas documentan esta forma de cultura montubia (Tovar Bustamante, 2022, pp. 2).

al “queerizar” la teoría espacial lefebvriana, podemos atisbar las posibilidades de la búsqueda por parte de Lefebvre de una política de espacio radical.

ARMAZÓN TEÓRICO-METODOLÓGICO: HACIA UN NUEVO ESPACIO SOCIAL

En este ensayo reflexionamos las formas en que los babahoyenses producen espacio enlazado con lo montubio a través de un escudriñamiento de sus emprendimientos audiovisuales. Para exponer teóricamente nuestro caso, reflexionamos aquí sobre las concepciones del cine comunitario, Lefebvre y lo espacial y cómo se relacionan con la montubiada y la danza folclórica del montubio el amorfino y su plasmación en este cine. En última instancia, percibimos paralelismos entre la noción de espacio cotidiano de Lefebvre y la forma autóctona montubia del amorfino.

En su trabajo pionero sobre el cine comunitario en el contexto latinoamericano y caribeño, Alfonso Gumucio Dagron (2014) observa la amplia diversidad de estas prácticas de video en la región. De los países que participan en estas audiovisuales comunitarias, cada uno tiene sus propias particularidades. Gumucio muestra que estas comunidades adaptan los medios audiovisuales para que encajen con sus cosmovisiones y, al hacerlo, los utilizan como vehículos para la organización y la autoexpresión. La principal motivación de hacer cine comunitario es el impulso a “comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas” (Gumucio, 2014, p. 18). GCC se ajusta cabalmente a este concepto de cine comunitario, ya que sus realizadores tuvieron muy en cuenta las necesidades de la comunidad babahoyense. Como explica Lupera, “Somos un territorio históricamente olvidado e invisibilizado y tomar el control sobre las historias que queremos contar y mostrar al mundo nuestros paisajes urbanos, los rasgos étnicos es ya un acto

de reivindicación” (comunicación personal, 15 de diciembre de 2025). Es más, muchos de estos cortometrajes, en los que participan miembros de la propia comunidad, son realizados de forma colectiva y no por un solo cineasta.

Espacialmente hablando, la identidad montubia está indisolublemente ligada al hecho de que el Estado ha subdesarrollado zonas rurales. Esto se sintió profundamente en los 1970 cuando el país se convirtió en un estado petrolero. Si bien los petrodólares beneficiaron a las poblaciones urbanas, como lo describe Paredes Ramírez (2009), las poblaciones rurales, encargadas de la agroexportación, no se beneficiaron de estos ingresos.

Para Lefebvre, necesitamos ir allende la idea del espacio como un contenedor que se llena de objetos o personas; el espacio lo producen las personas. Para Lefebvre, escribiendo en el siglo XX, la espacialidad no es meramente una nava vacía, sino un lugar donde se desarrollaban y plasman las relaciones sociales. Más bien, es un sitio de negociación, disputa y reconstrucción en curso; las relaciones espaciales son producidas activamente por diversas fuerzas sociales, económicas y culturales.

Los lefebvrianos analizan el poder a través de una vertiente sociogeográfica y sostienen que el capitalismo tardío crea espacio para nosotros y la alienación espacial no es una característica sino el rasgo definitorio de la urbanización. Los montubios sienten especialmente tal enajenación espacial, pues el capitalismo ecuatoriano ha desconocido sus aportes indispensables a la economía agroexportadora y ha obligado a muchos de ellos a abandonar su hogar rural.

Por su parte, Lefebvre (2013) afirma que el “espacio social” es hegemónico en la medida en que reproduce los valores culturales predominantes. El espacio se impone principalmente desde arriba, por corporaciones y Estados. Pero hay que recalcar que lo espacial es dinámico; no es descabellado de pensar cómo se puede reconfigurar estas espacializaciones a través de, digamos, nuevos imaginarios socioespaciales. De hecho, la migración interna de los montubios a lo largo del país y su mantenimiento de sus costumbres en zonas ajenas

del Litoral conformaría un ejemplo de un espacio construido desde abajo. Si bien los cortometrajes de GCC con acento montubio provienen de la mirada mestiza, sostenemos que todos estos espacios son fluidos, dialécticos e interactúan de maneras dinámicas.

Cabe resaltar que Lefebvre era escéptico respecto del cine y la televisión, pues pensaba que fomentaban la pasividad del público. Para él, la modernidad se organiza en torno a una forma agresiva de visualización en la que el conocimiento se basa en el espectáculo y la imagen. No obstante, como señala Patrick Brian Smith, “[Las imágenes] en movimiento, como medio no del todo espacial o temporal, podrían convertirse en una herramienta particularmente útil para interactuar con lo espacio-político como algo fluido, vivo y dialéctico” (2024, p. 10)⁶.

Destacamos que últimamente hemos observado a algunos estudiosos del cine recurren a lo lefebvriano (Jones, 2015). Después de todo, el cine es un ensamblaje espaciovisual en movimiento. Por su parte, en su estudio del neorrealismo italiano, Giuliana Bruno (2002) explora las formas en que estas películas, filmadas en locaciones durante los 1940 y 1950 cuando ese país fue demolido por la Segunda Guerra Mundial, ofrecen perspectivas únicas sobre la compleja interacción entre el espacio urbano y la cohabitación social, algo que no se obtiene de muchos libros de historia (Bruno citado en Jones, 2019, p. 236).

Además de poner en diálogo estos cortometrajes montubios con la teoría espacial lefebriviana, también percibimos estas producciones de GCC como sintomáticas de una parte clave de la cultura autóctona montubia: el amorfino, importado de la Península Ibérica en el siglo XVIII, donde se les conocía como coplas. El amorfino fue acogido por los montubios que transformaron este estilo artístico, fusionándolo con elementos orgánicos de su propia cultura (Ordóñez Iturralde, 2023). Una forma indispensable de autoexpresión, usando

su habla única (Macías Barres, 2014), el amorfino se han convertido un estilo vernáculo de la montubiada, un lenguaje de danza poética utilizado para estetizar varias actividades de toda índole: la sátira, el coqueteo, los juegos de palabras y la denuncia. Pero el amorfino es mucho más que una forma de baile; es una cosmovisión y enfatiza hasta qué punto la cultura montubia tiene sus raíces en la oralidad. En términos de nuestro marco teórico, lo vemos como una producción del espacio montubio. Percibimos en estos cortometrajes hasta qué medida este modo estético impregna la cultura montubia por la forma en que se presentan sus sujetos. Entre las características del amorfino es su descripción del amor del montubio por su paisaje, la costa rural ecuatoriana y la pasión por el trabajo del campo.

Asimismo, vemos los montubios que aparecen en los cortometrajes de GCC como si estuvieran bailando así. De ahí, el amorfino debe concebirse como un principio de organización en torno a muchos de estos filmes, así como en el cine comunitario indígena ecuatoriano se centra en el concepto ancestral del buen vivir, un término derivado del kichwa *sumak kawsay*, o sea un enfoque de vida que garantiza buenas condiciones para todas las personas en la interrelación entre la naturaleza, las deidades y las personas (Miño Puga, 2025). De modo parecido, el cine afroecuatoriano se nutre de la noción filosófica africana de ubuntu, es decir, yo soy porque somos (Zweig, 2025).

En fin, como comenta Lupera:

Es importante el hecho de representar [Babahoyo], los paisajes urbanos y rurales porque la gente se siente parte de algo [...] [la intensión objetiva de GCC] era esa, representar a las comunidades y hacer visibles a las personas que han sido invisibilizadas frecuentemente y a los grupos vulnerables de la sociedad (La Hora, 2018).

Vemos lo que Lupera describe como la erección de un espacio alterno babahoyense: uno protagonizado por personajes transexuales y montubios, figuras que no suelen verse en el cine o la televisión mainstream. Lupera reconoce la

⁶Todas las traducciones son del autor.

mentalidad colonial que existe entre muchos babahoyenses y rioenses, por lo que este no es un proceso fácil (comunicación personal, 15 de junio de 2025). No obstante, concebimos el espacio de Babahoyo en términos lefebvrianos o sea algo moldeable. Y esto es lo que comprendemos que hacen estos cortometrajes: promover un espacio filmico en el que lo montubio esté al frente y en el centro para ofrecer una visión más justa y democrática de la ecuatorianidad que lo que se ha visto en los medios convencionales.

FONDO HISTÓRICO: HACIA UNA ESPACIALIDAD FÍLMICA MONTUBIA

Destacamos que los montubios han tenido múltiples representaciones en el cine y la televisión nacionales, así como en el cine de bajo tierra del Ecuador. En términos del cine “oficial”, la historia de venganza ***La tigra*** (Camilo Luzuriaga, 1990) trata la cultura montubia, y notablemente esta película, y la novela de 1940 escrita por José de la Cuadra en la que se basa, también abordan la cuestión rural. De igual modo, Luzuriaga y su elenco logran utilizar las particularidades del habla montubia en su adaptación, una hazaña que de la Cuadra también había alcanzado (Cargua Mogollón y Patiño Tipán, 2021). Es más, la cultura montubia ha sido mitificada y ridiculizada, como se ve en la serie costumbrista de TC Televisión, *Mi recinto* (2001-2014), denunciada por activistas montubios de la sociedad civil. Más recientemente, en su película ***Don Goyo*** (2024) —adaptación de la novela de 1933 escrita por Demetrio Aguilera Malta— Jorge Flores coloca de protagonistas a personajes montubios como defensores del medio ambiente y de derechos laborales. Esto está en el espíritu de Aguilera Malta, cuyas novelas funcionaron como denuncias de la explotación de los terratenientes blancos a los campesinos.

Por su parte, el cineasta Nelson Palacios, de la provincia del Guayas y el más prolífico realizador del país, ha hecho carrera protagonizando al montubio en su singular forma de melodrama dentro del cine *underground* ecuatoriano. Un tema

recurrente que destaca en su filmografía es el principio montubio del respeto por el mundo natural y la lentitud de la vida rural, algo propicio con la noción lefebvriana de la vida cotidiana. ***No me dejes, mamá*** (2009), un melodrama montubio sobre una relación extramarital, cierra situando a sus personajes en el mundo natural. Palacios muestra los tres protagonistas observando una bandada de pájaros que sobrevuela el bosque adyacente de la cabaña de la familia, seguida de una imagen congelada de la pareja e hija. Se trata entonces de establecer una yuxtaposición intelectual entre la naturaleza y la identidad montubia. Tras haber vivido el padecimiento de esta familia, este final ofrece cierta esperanza: en la cosmovisión montubia, el mundo natural siempre eclipsará el sufrimiento humano.

Por otra parte, debemos señalar que Babahoyo ha sido escenario de rodaje de muy pocas películas del cine nacional. En 1982, el documentalista Alfredo Breilh produjo el cortometraje ***Balsas de Babahoyo***, que se centra en las balsas flotantes sobre el Río Babahoyo donde viven muchos habitantes. Breilh adopta un enfoque de *cinéma vérité* para documentar su cotidianidad. En 2004, se estrenó ***Crónicas*** (Sebastián Cordero), un thriller sobre un reportero sensacionalista miamiano que viaja a la capital rioense, para cubrir al asesino y violador en serie de niños, el “Monstruo de Babahoyo”. Por su parte, ***La dama tapada*** (Josué Miranda, 2018), ambientada en el siglo XIX, fue filmada parcialmente en Babahoyo, concretamente en la icónica Casa de Olmedo. Esta película de terror, basada en una leyenda urbana de folclor guayaquileño, trata sobre una siniestra mujer vestida en un velo que sale a seducir y asesinar a hombres embriagados. Con excepción del cortometraje de Breilh, estas películas no ponen en primer plano el montubio babahoyense en su descripción de este espacio; son narrativas contadas por protagonistas mestizos o extranjeros.

Como observa Mayrovick Isabela Tovar Bustamante (2022) en su estudio sobre el potencial del cine documental para reflejar y preservar la cultura montubia, habría beneficios de este tipo de producción, en la medida que sería un

medio propicio para documentar algunas de las tradiciones montubias no muy conocidas fuera del Litoral rural (p. 7). Y en muchos sentidos, los montubios ya se están grabándolos, recurriendo a las redes sociales. Como nota Tovar Bustamante (2022), algunos influencers montubios usan TikTok para documentarse (p. 16). Aparte de los corto documentales de GCC sobre la montubidad que se analizan a continuación, hay unos pocos fuera de la provincia de Los Ríos. Una excepción es ***Raíces montubias*** (Hugo Guerrero Laurido, 2014) del Guayas. De ahí, el movimiento GCC trabajaban desde cero en los 2010 cuando se propusieron producir películas que plasmaran estos temas.

En muchos sentidos el cine de GCC componen una etapa más del proceso de protagonismo de las voces montubias para fortalecer la conciencia nacional combatiendo las simplificaciones y distorsiones de esta etnia, fenómeno iniciado por el movimiento literario el Grupo de Guayaquil en los 1930. Como observa Humberto Robles, antes de 1920 el montubio había sido sistemáticamente excluido de la literatura nacional. Después de las propuestas de la Generación del 30, un grupo compuesto por muchos escritores mestizos, se convirtió en una “parte indispensable del imaginario social en gestión, del proceso de democratización [en la literatura]” (Robles citado en Handelsman, 2008, p. 6). Sin embargo, a pesar de la invisibilización de los montubios, este pueblo ha estado en el centro de cada acontecimiento sociohistórico desde las guerras de independencia hasta las movilizaciones masivas contra las dictaduras militares de los 1960 y 1970 (Paredes Ramírez, 2009, p. 56).

Como ya se comentó, la nueva escena audiovisual de Babahoyo se centra en estas universidades que no tienen escuelas de cine, sino carreras de comunicación social donde sus estudiantes aprenden los oficios del séptimo arte. Un producto de la UTB, la agrupación GCC nació como un contrapeso a la cultura de cine comercial que hegemoniza el país, con el sueño colectivo de establecer una zona de *filmmaking* allí. Como lo describe Ronald Flores Reasco (2016): GCC “nace

con la idea de reeducar a la sociedad con el consumo cinematográfico de producto nacional”.

Además, GCC es compuesto de diseñadores gráficos, escritores, fotógrafos, periodistas y cinéfilos. Este movimiento cinematográfico sería inconcebible sin la visión de la docente y activista Lupera, ex directora de la organización. Lo notable del movimiento es que, a diferencia de otros colectivos culturales similares en el país, estuvo dirigido por una mujer. La misión del grupo, según se describe en su página de Facebook, es “difundir obras cinematográficas independientes y analizar aspectos técnicos”. GCC ha sido indispensable en el cultivo de una cultura cinéfila orgánica en Babahoyo, “ya que el espacio contaba con cine-foros donde analizan estas películas política y estéticamente con interrogantes como, ¿qué quiso decir el director? ¿Cuál fue el mensaje que se dio?” (Flores Reasco, 2016). Durante sus funciones se proyectan películas nacionales e internacionales, eventos que contaban con gran concurrencia. Lo sobresaliente de su filosofía es la interacción dinámica entre exhibición cinematográfica, cinefilia y producción cinematográfica.

De hecho, GCC se ha convertido en un espacio vibrante donde universitarios y activistas de la sociedad civil colaboraron en diversos proyectos. Por ejemplo, el cortometraje ***La resistencia*** (Lupera y Gaviláñez, 2020) describe las luchas de los montubios que conforman la Junta de Defensa del Campesinado de Los Ríos.

Para aquellas producciones, GCC ha operado con un presupuesto limitado. En cuanto del financiamiento de sus producciones, Lupera explica que es una dinámica forma de canje, añadiendo que en los 2010, cuando el colectivo estaba activo, “No [recibimos] donaciones de ningún auspiciante, la relación fue de intercambio, ellos se promocionaban como auspiciantes respecto a los comerciantes. Y el municipio concedió el espacio para estrenar [los cortometrajes]” (comunicación personal, 20 de agosto de 2025).

Como ya hemos mencionado, el colectivo tuvo que cerrar operaciones en los principios de los 2020 debido a la

descomunal inseguridad, la narcoviolencia y extorsiones que azotaban el país, junto con la “falta de políticas públicas e incentivos para los sectores como Babahoyo y Los Ríos [que] impactan la producción de cine” (Lupera, comunicación personal, 15 de junio de 2025). Sin embargo, el movimiento ha tenido una buena racha, llevando el cine a los barrios populares de Babahoyo durante los 2010. Se espera que puedan continuar la producción cuando el panorama cambie.

Como argumentamos, este nuevo ecosistema cinematográfico babahoyense ocupa el espacio montubio. Según Lupera *et al.* (2018), de los cortometrajes realizados en Babahoyo, por GCC y otros hacedores, hasta el 2018, el 30% tematizó lo montubio, “permitiendo que su voz, su ideología y sus costumbres se muestren al mundo [...] sin embargo,” enfatizan, este tipo de cine no es hecho por [montubios], es realizado por mestizos que tienen una visión de la cultura, pero no necesariamente representan a esta etnia” (p. 9).

En este estudio entendemos el espacio de Babahoyo como fluido e impregnado de lo montubio, pero Lupera ve la necesidad de seguir luchando para que haya mejor representación. Como activista, ha intentado cambiar esta dinámica de la montubiada en el cine con más miembros de esa etnia representándose a sí mismos. Se acercó al presidente del Pueblo Montubio del Ecuador Luis Layedra sobre la creación de una Comisión de Cine e Identidad (Lupera, comunicación personal, 16 de junio de 2025). En este sentido, la escena babahoyense filmica ha seguido innovando en la documentación de lo montubio.

ANÁLISIS DE CORTOMETRAJES: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO MONTUBIO

Un amanecer en Babayork: *queerizando el espacio*

En primer lugar, el título de este cortometraje sugiere la fluidez del espacio babahoyense en la medida que el neologismo “Babayork” evoca una fusión entre Nueva York y Babahoyo. Y, de hecho, esta historia tiene como protago-

nista a una extranjera en Los Ríos. Aquí, basándonos en el replanteamiento que hace Kinkaid (2018) de la política de lo visual, consideramos cómo este cortometraje realizado por GCC produce espacio “diferencial”. Este filme tuvo bastante éxito en su lanzamiento inicial en 2017, ya que las funciones estaban repletas (Facebook, 2017).

En el cortometraje, Lupera retrata el encuentro entre Mario, interpretado por el actor mestizo Henry Layana, y la transexual mestiza babahoyense, encarnada por Andrea Ramírez, que se conocen en una gasolinera en Babahoyo. Se vuelven íntimos en un baño y entran al auto de Mario. Lucía explica que no tiene dónde quedarse, así que Mario la aloja en un hotel local. En su habitación, Lucía sufre flashbacks de la violencia doméstica de la que huyó. Al día siguiente, Mario regresa y ambos acuerdan ser compañeros de vida, empezando por subirse a una icónica canoa babahoyense.

Entendemos el espacio que propone Lupera como uno de transversalidad. En la medida en que Ecuador es un país plurinacional y pluricultural, además de azotado por la narcoviolencia donde los de abajo —montubios, afrodescendientes, minorías sexuales e indígenas— sufren desproporcionadamente, María Camila Zurita Sánchez (2025) propone un programa de investigación por todas las disciplinas académicas relevantes. Sugiere combinar el análisis de la necropolítica, donde los poderes hegemónicos deciden quién vive y muere, con el de la interseccionalidad en la que la congoja de poblaciones subalternas se consideran parte de la misma totalidad en lugar de luchas separadas. Estas perspectivas interseccionales proponen que la articulación de raza, género y clase se da en una estructura conformada por diferentes ejes de dominación. Este es el caso de *Un amanecer en Babayork*. La comunidad LGBTIQ+ de Ecuador, rencarnada por Lucía, y la montubiada, no presente pero sentida, ocuparían el mismo espacio hegemónico. La población LGBTIQ+ sufre de crímenes de odio y el montubio de la discriminación estructural. Y cómo lo percibimos, el propósito de esta narrativa es fusionar estos espacios interseccionalmente.

FIGURA 1. Mario y Lucía obtienen su final feliz al embarcarse en una simbólica canoa de Babahoyo para comenzar una nueva vida (*Un amanecer en Babayork*, María Fernanda Lupera, 2017).



Como ya mencionamos, para Lefebvre, la reproducción visual suele reforzar las formas hegemónicas de la visión. Uno de sus temores era la creciente hegemonización de la cultura visual y el triunfo del espectáculo, que tendría efectos nocivos sobre la práctica social. Sin embargo, para algunos lefebvrianos posteriores, existen maneras de producir una política de lo visual que va en contra de lo hegemónico. De ahí, por ejemplo, en lo espacial, *Un amanecer en Babayork* presenta un mundo donde la población LGBTQ+ se cruza con el espacio babahoyense, un lugar inseparable del montubio. Lo que vislumbramos es algo radical: la propuesta por una política de visión socioespacial, alejada de la mirada blanco-mestiza, heterosexual cisgénero. Por extensión, Lupera presenta dos cosmovisiones en conflicto, especializándolas. Existe el armonioso espacio montubio, aquí envuelto en lo interseccional, y caracterizado por el tranquilo Río Babahoyo que se muestra en la toma final. Por otro lado, está el espacio de la explotación humana, personificado por la violencia machista que vemos en el *flashback*. Lupera sugiere que el espacio montubio triunfará.

Corazón delator: *cuestionando el espacio hegemónico del Ecuador*

Esta es una adaptación, dirigida colectivamente por GCC, del cuento homónimo de Edgar Allan Poe (1843). El texto original es contado por un narrador anónimo que en primer lugar intenta convencer a sus lectores de su bienestar mental, a la vez que describe un asesinato de un anciano que él mismo cometió. Finalmente, cuando se vuelve loco al imaginar los latidos del viejo el narrador confiesa a la policía su crimen.

Cabe destacar que este cortometraje se rodó en la emblemática Casa de Olmedo, parte integral de la identidad babahoyense. Importante poeta y líder político, Joaquín de Olmedo (1780-1847) fue fundamental en la construcción de la independencia de Ecuador y su consolidación como estado soberano. Así pues, en la medida en que esta casa representa espacialmente algo simbólico para el imaginario nacional, es significativo que aquí sea recuperada por esta producción alternativa de espacio, desde abajo, que estamos trazando. El hecho de que esta adaptación esté ambientada en Babahoyo

es clave en la medida en que ese lugar siempre ha tenido una relación conflictiva con la urbanidad ecuatoriana porque es una zona rural. Por lo tanto, ubicamos la espacialidad de este cortometraje en la larga historia de Babahoyo, que siempre ha sido subdesarrollado por los arquitectos de la nación. Así, leemos esta adaptación del cuento de Poe como un cuestionamiento al espacio hegemónico que históricamente ha desatendido a los sujetos rurales como los montubios que ocupan espacios como Babahoyo.

Filmada con iluminación tenue, esta adaptación se prescinde de la estructura narrador-protagonista de Poe y en su lugar solo vemos las acciones del personaje principal, y en vez de asesinar a un anciano, esta versión del protagonista ha matado a una mujer. Primero, se le ve arrastrando el cadáver por el piso. Luego, lo observamos clavando el cuerpo bajo las tablas del suelo. A esto le sigue un golpe a la puerta donde aparece un policía para interrogar al protagonista. Este último niega nerviosamente que algo ande mal. El funcionario, tras vislumbrar moretones alrededor del ojo del protagonista, le pide que lo deje inspeccionar el departamento. Mientras el oficial hace lo suyo, el protagonista se muestra cada vez más aprensivo al oír las palpitaciones de la mujer hasta de declarar su culpabilidad.

LOS DOCUMENTALES: GRABANDO LA MONTUBIADA

¿Qué somos?: *visualizando las prácticas espaciales de los montubios*

Este corto documental refleja lo espacial tal como lo hemos estado caracterizando. Aunque no es producido por GCC, sino por la UTB, los involucrados en la producción, están alineados con ese colectivo. **¿Qué somos?** es un ensayo filmico sobre los conceptos de etnicidad, raza y cultura plasmados en el espacio montubio babahoyense. El documental comienza con Angie Larenas expresando en su narración en *off* que este proyecto comenzó cuando ella y sus compa-

ñeros estaban interesados —se les muestra en una biblioteca haciendo una investigación— en explorar el conflicto entre el primer presidente de Ecuador, Juan José Flores (1830-1834 y 1839-1845) y el futuro mandatario de corta duración José Joaquín de Olmedo (1845). Esta disputa, que tendría un profundo impacto en la formación de la identidad ecuatoriana, haciéndola regionalista, se relacionaba con la visión centralista de Flores sobre el gobierno, frente al anhelo de Olmedo de que los costeños tuvieran mayor representación en Quito. Este recurso a la historia se convierte en un importante dispositivo de encuadre, ya que Larenas está decidida a comprender conceptualmente los términos etnicidad, raza y cultura, nociones que tienen sus raíces profundamente en el pasado de Ecuador.

Se muestra a Larenas, una mestiza, haciendo un viaje al campo para su investigación en el contexto plurinacional del país que consiste en “[encontrar] personas diferentes a mí en sus rasgos, cultura y sobre todo para conocer su identidad”. Para ello muestra a estos sujetos practicando la vida cotidiana. Esto implica filmar los detalles aparentemente triviales de la vida moderna: las rutinas laborales de los entrevistados y los transeúntes en la calle. Así que un montubio, un afroecuatoriano y una indígena, están entre las cabezas parlantes de este documental. En la medida que estas etnias no suelen estar representados en el espacio social desde arriba, este documental forma parte de la producción de ese espacio alternativo.

En cuanto de lo espacial, el sociólogo Roberto Sáenz, otro entrevistado, hace un punto clave de cómo “los montubios hacen relación con el ser humano con la tierra. En esa medida este contacto con la naturaleza, con el entorno, determina un comportamiento especial que lo diferencia del conjunto de los seres humanos de los miembros de la sociedad que habitan en las áreas urbanas”. Sus comentarios recuerdan en muchos sentidos la cosmovisión del amorfino, muchas de cuyas versas están inspiradas en el mundo natural de la costa rural de Ecuador. Por ejemplo, en muchas de estas coplas



FIGURA 2. Fotograma del desesperado protagonista anónimo a punto de confesar su crimen al oficial de policía (*Corazón delator*, Golondrina Cine Club, 2017).

aparecen recurrentemente los vocablos “río” y “loma”, lo que pone de relieve hasta qué punto el montubio está epistemológicamente ligado al paisaje (Macías Barres, 2014). Esta concepción del mundo es clave para comprender a los montubios y cómo producen el espacio. Como hemos explicado, la migración interna forzada ha obligado a este pueblo a abandonar la región costera rural, por lo que documentarlos en sus espacios nativos cobra mayor urgencia.

La resistencia: *las prácticas montubias de la vida cotidiana a través del espacio*

En este cortometraje de Lupera y Gavilánez dirigen su mirada a las luchas de la Junta de Defensa del Campesinado de la Provincia de Los Ríos (JDCPR) ubicada en la parroquia rural babahoyense Puerto Pechiche, todos cuyos residentes trabajan en el sector agrícola. Al nivel nacional, las Juntas de Defensa del Campesinado (JDC), que se remontan a 1962 cuando nacieron en la Serranía, son organizaciones comunitarias que surgieron en el contexto de zonas rurales siendo desatendidas por el Estado. Se expandieron hacia la región costera de Los Ríos en la última parte del siglo XX cuando colectivamente se convirtieron en la Confederación Nacional de Juntas de Defensa del Campesinado (Veloz Sánchez, 2010). Últimamente estos colectivos han estado activos en algunos temas perentorios como la lucha contra la minería que especialmente daña las zonas rurales.

La resistencia se lleva a cabo en el recinto México Lindo de la Parroquia Puerto Pechiche, un espacio fuera de la mirada urbana, y se centra en una feria de productos organizada por la JDCPR donde se intercambian productos costeros por productos serranos traídos por compañeros de las tierras altas. En cuando de nuestro encuadre teórico, era importante que las luchas de los montubios rioenses que conforman JDCPR, la única tal junta del Litoral, fueran documentadas en forma tan detallada de este cortometraje para la producción del espacio montubio.

El documental comienza con la aparición de Nicolle Naranjo, joven miembro de GCC, vista frente al cartel de bienvenida de México Lindo para darle al espectador una aguda sensación de lugar, ya que esta zona no aparece en muchos de los grandes medios de comunicación. El resto del filme consiste en miembros de la JDCPR hablando con Lupera y Gavilánez como comentaristas para explicarles el funcionamiento del colectivo. El vicepresidente de la organización, Milton Troya, aclara que el propósito de la feria es evitar las intervenciones de intermediarios codiciosos en la alimentación. Este trueque interregional entre campesinos beneficia a todas las partes involucradas. Asimismo, la socia Sonia Álvarez elogia al canje, señalando que son orgullosos campesinos. Al mostrar a estos montubios que conforman la JDCPR, Lupera y Gavilánez combaten los estereotipos, mostrándolos como agentes activos capaces de autoorganizarse,

satisfaciendo así los criterios del cine comunitario, tal como lo señala Gumucio (2014).

El montuvio: *especializando lo cotidiano montubio*

Este corto documental, coordinado por Lupera, y dirigido por Julissa Bandera, David Loor y Daniel Cabrera, ex alumnos de la Carrera de Comunicación Social en la UTB, capta Babahoyo como espacio montubio, dejando claro que el video ensayo trata sobre el montubio babahoyense a grandes rasgos. Como sostenemos, el montubio es la fuerza impulsora del desarrollo ecuatoriano, y este cortometraje lo documenta espacialmente. Consistentes en planos generales de Babahoyo y primeros planos de montubios, los directores enfatizan la “riqueza cultural proveniente en su mayoría de la civilización montubia” de la ciudad, como comenta la narradora. Ella esclarece el esmero y la ética laboral de los montubios que se dedican a trabajar en la agricultura como “gente amable, alegre y jovial”. Esta vívida representación del montubio, por parte de estos directores, representa un importante tipo de espacialización porque se ha escrito mucho sobre las culturas ancestrales de la Amazonía y la Sierra del Ecuador. En contraste, gran parte de la cultura no escrita del montubio solo ha sido narrada a través del amorfino (Ordóñez Iturralde, 2023), lo que hace acuciante la producción filmica de ese espacio para documentarlo. Asimismo, aunque los sujetos en **El montuvio** no se ven cantando o bailando, la briosa puesta en escena y forma en que se enmarcan estos entrevistados evocan este baile tradicional.

La narradora deja claro que este pueblo debe entenderse ontológicamente, como “una de las maneras que identifican los verdaderos montubios es su manera de ser”, por ejemplo, en la medida que venden principalmente los alimentos que producen en sus tierras. Como observamos en **La resistencia**, y basándonos en la teoría lefebvriana, lo que sacamos de **El montuvio** es una atención a lo cotidiano. En otras

palabras, realizar estos cortometrajes digitales de bajo presupuesto que graban espacialmente lo que uno da por sentado resultaría en una nueva apreciación de lo aparentemente mundano, una visión congruente con la cosmovisión montubia. Esto es especialmente importante en el contexto de ese pueblo, cuya razón de ser es el mundo natural, las formas en que el pueblo interactúa con él y la vida cotidiana.

CONCLUSIONES

Dada la histórica invisibilización del montubio por parte de los creadores del Estado nación ecuatoriano, estas visiones críticas al espacio nos dejan con herramientas propicias para concebir epistemológicamente la condición montubia a través del cine. Argumentamos que la experiencia montubia en Los Ríos puede interpretarse a través de una vuelta hacia la teoría espacial, lo cual consideramos correspondiente con la filosofía montubia. Así, por ejemplo, el amorfino, la forma artística más emblemática del montubio, debe comprenderse espacialmente, ya que este estilo poético de danza aborda la memoria colectiva y viva de la montubiada. De igual manera, el amorfino es congruente con la idea lefebvriana del espacio cotidiano, ya que a menudo consiste en este pueblo plasmando realidades ordinarias como la expresión de emociones en el habla montubia.

Además, consideramos que los cortometrajes analizados aquí encajan en la categoría de cine comunitario, tal como la define Gumucio (2014), en la medida en que fomentan la formación de la identidad y la integración comunitaria entre una población históricamente marginada. Como hemos notado en nuestro análisis de estos cortos documentales, el cine de GCC ofrece a esta comunidad un espacio vibrante para la autoexpresión y la organización.

Para Lefebvre, una radical política espacial, crítica con la planificación urbana convencional, podría ayudarnos a pensar cómo se podría democratizar el espacio social. El capitalismo ha creado un espacio urbano engañoso que favorece los

intereses de las élites urbanas a expensas de la gente común, especialmente aquellas de las zonas rurales. En el contexto del espacio cinematográfico forjado por GCC, los planteamientos de Lefebvre cobran relevancia, ya que los montubios son un pueblo que la mirada blanco-mestiza ha dado por

sentado. Hemos sostenido que el trabajo filmico de este colectivo, aunque gestionado por mestizos babahoyenses, opera en la fluidez del espacio montubio. Al protagonizar ese pueblo es un paso positivo en la reconcepción del espacio social del país que ha sido colonizado por fuerzas desde arriba. 🧠

FIGURA 3. Imagen de uno de los personajes titulares del cortometraje documental *El montuvio* (Julissa Bandera, David Loor y Daniel Cabrera, 2017).



Bibliografía

- ALVEAR, M. y C. León. (2009). *Ecuador bajo tierra: Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- BRUNO, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- CARGUA Mogollón, A. M. y Patiño Tipán, A. M. (2001). Video reportaje de la adaptación de la obra literaria al cine de la película ecuatoriana **La Tigra** [Tesis de licenciatura]. Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana. <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/19787>
- CONSEJO NACIONAL PARA LA IGUALDAD DE GÉNERO. (2021). <https://www.igualdadgenero.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/09/POBLACION-DEL-ECUADOR-SEGUN-PROVINCIA.pdf>
- FLORES Reasco, R. (2016). Golondrina Cine Club. *D’Familia Magazine*.
- HANDELSMAN, M. (2008). El entenaio, de Alfredo Pareja Diezcanseco, y la afirmación de la cultura montuvia como componente integral de lo nacional. *Kîpus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 24, 43-58. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1193/1/RK-24-FA->
- DAGRON, A. G. (Ed.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Bogotá: FES.
- JONES, N. (2015). *Hollywood Action Films and Spatial Theory*. Nueva York: Routledge.
- JONES, N. (2019). Visual Productions of Urban Space: Lefebvre, the City and Cinema. En M. E. Leavy-Owhin y J.P. McCarthy (eds.), *The Routledge Handbook of Henri Lefebvre, The City and Urban Society* (pp. 230-239). Nueva York: Routledge.
- KINKAID, E. (2018). (en) Vision (ing) Otherwise: Queering Visuality and Space in Lefebvre’s Production. *GeoHumanities*, 4(2), 438-461. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2018.1447496>
- LA HORA [Sitio web]. (4 de septiembre de 2017). “Un amanecer en Babayork’ busca anular discursos discriminatorios”. Recuperado el 8 de agosto de 2025: <https://www.lahora.com.ec/noticias/un-amanecer-en-babayork-busca-anular-discursos-discriminatorios/>
- LA HORA [Sitio web]. (28 de mayo de 2018). “Fernanda Lupera cree en Babahoyo para explotar el cine”. Recuperado el 8 de agosto de 2025: <https://www.lahora.com.ec/noticias/fernanda-lupera-cree-en-babahoyo-para-explotar-el-cine/>
- LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio* (Trad. E. Martínez Gutiérrez). Madrid: Capitán Swing Libros.
- LUPERA Villavicencio, M. F., Pinto Yerovi, A. B., Gavilánez Vergara E. Y. y Dahik Cabrera, J. L. (2018). Identidad Audiovisual de Babahoyo mediante su producción cinematográfica. *Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores, Año VI*. <https://>

- dilemascontemporaneoseducacionpoliticayvalores.com/index.php/dilemas/article/view/535
- MACÍAS Barres, D. (2014). Patrimonio cultural y lingüístico: El montubio y el Amorfino. *Histoire(s) de l'Amérique latine*, 10, 1-15. <https://hisal.org/index.php/revue/article/view/Macias2014>
- MIÑO Puga, M. F. (2025). Decolonizing Sumak Kawsay in Indigenous Film and Media: Translation and More-than-Human Archives in Eriberto Gualinga's *The Return* (2021). *Latin American Perspectives*, 52(5), 239-253. <https://doi.org/10.1177/0094582X251377002>
- “#NoticiasLocales El pasado viernes se estreno el cortometraje ‘Un Amanecer En Babayork’ dirigido por la Babahoyense María Fernanda Lupera”. (4 de septiembre de 2017). Página de Facebook. <https://www.facebook.com/c6televisionec/videos/noticiaslocalesel-pasado-viernes-se-estreno-el-cortometraje-un-amanecer-en-babay/383726712030687/>
- ORDÓÑEZ Iturralde, W. (2023). *Corazón de Palo Santo: Nueva historia social y cultural de los bailes, la música, los trajes típicos y las danzas folklóricas montubias y porteñas*. Ordóñez Iturralde: Guayaquil.
- PADILLA, R. R. (2020). La segregación espacio racial, un desafío sociológico de permanente debate: hacia una relectura liberadora. Segregación espacial y racial en Cartagena de Indias: el caso del barrio La Candelaria. *Camino*, 1(8), 65-76. <https://revistas.uniclairetiana.edu.co/index.php/Camino/article/view/235>
- PAREDES Ramírez, W. (2009). *La fractura campo-ciudad y los montubios: (desencuentros con la ruralidad e indiferencia hacia los montubios)*. Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, Banco Central del Ecuador.
- PILLALAZA Piguave, C. (2022). Análisis preliminar CENSO 2022 con enfoque en Pueblos y Nacionalidades. <https://www.secretariapueblosynacionalidades.gob.ec/wp-content/uploads/2023/12/Presentacion-CENSO-2022-Pueblos-y-Nacionalidades.pdf>
- ROBLES, H. E. (Ed.). (1996). *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación) de José de la Cuadra*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador.
- SÁNCHEZ Ramos, J. (12 de abril de 2015). “¿Montuvio o Montubio?” El Telégrafo [Sitio web]. Recuperado el 4 de agosto de 2025: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional-manabi/1/montuvio-o-montubio>
- SMITH, P. B. (2025). *Spatial Violence and the Documentary Image*. Oxford: Legenda.
- TOVAR Bustamante, M. I. (2022). El documental cinematográfico en el Ecuador. Una mirada crítica de su implementación en la cultura Montuvia [Tesis de licenciatura]. Ecuador: Universidad Técnica de Babahoyo.

- VELOZ Sánchez, D.A. (2010). Las juntas de defensa del campesinado y la administración de justicia informal: caso de la Junta de Defensa del campesinado El Tambo [Tesis de maestría]. Ecuador: FLACSO Ecuador.
- ZURITA Sánchez, M.C. (2025). La necropolítica en Ecuador: un análisis interseccional del impacto [Tesis de maestría]. Ecuador: Universidad de Las Américas.
- ZWEIG, N. (2025). Cine urbano esmeraldeño: Hacia una africanicidad de la diáspora afroecuatoriana. *Uru: Revista de Comunicación y Cultura*, 12, 89-109. <https://doi.org/10.32719/26312514.2025.12.7>

Filmografía

- BANDERA, J., Loor, D. y Cabrera, D. (Directores). (2017). **El montuvio**. Ecuador: Caja Híbrida. https://www.youtube.com/watch?v=JEbi_PapBsY
- BREILH, A. (Director). (1982). **Balsas de Babahoyo**. Ecuador: César Guevara. <https://www.youtube.com/watch?v=2ywF4YFtsPc>
- CORDERO, S. (Director). (2004). **Crónicas**. México / Ecuador: Cabezahueca.
- FLORES, J. (Director). (2024). **Don Goyo**. Ecuador: Gatazo Film.
- GOLONDRINA CINE CLUB. (Productor). (2018). **Corazón delator**. Ecuador: Golondrina Cine Club. https://www.youtube.com/watch?v=EbkUkpWq_pM
- GUERRERO Laurido, H. (Director). (2014). **Raíces montubias**. Ecuador: Independiente. <https://www.youtube.com/watch?v=1z519Avif3c>
- LARENAS, A. (Directora). (2015). **¿Qué somos?** Ecuador: 8D Producciones. https://youtube/Ac37FbMeDZU?si=9qHtgeBjLz_3kmZH
- LUPERA, M. F. (Directora). (2017). **Un amanecer en Babayork**. Ecuador: Golondrina Cine Club. <https://www.youtube.com/watch?v=oZOGrNVrd78>
- LUPERA, M. F. y Gavilánez, Y. (Directores). (2020). **La resistencia**. Ecuador: Golondrina Cine Club. <https://www.facebook.com/LaResistenciaActivismoSocial/videos/391384625219907/?rdid=inS64FIYJ5RxxMvj#>
- LUZURIAGA, C. (Director). (1990). **La tigre**. Ecuador: Grupo Cine.
- MIRANDA, J. (Director). (2018). **La dama tapada: el origen de la leyenda**. Ecuador: Underdog Films.
- PALACIOS, N. (Director). (2009). **No me dejes, mamá**. Ecuador: Independiente. <https://www.youtube.com/watch?v=yRpqwKbJGnk>
- VILLAROEL, F. (Productor). (2001-2014). *Mi recinto* [Serie de Televisión]. TC Televisión.

NOAH ZWEIG. Catedrático e investigador estadounidense de la UIDE. Doctor en Estudios Cinematográficos de la Universidad de California, Santa Bárbara. Entre sus líneas de investigación se encuentran los micro cines de los Andes. Sus publicaciones sobre el cine de bajo tierra del Ecuador se han publicado en las revistas *Fuera de Campo* y *Uru: Revista de Comunicación y Cultura*. Es coeditor del libro *Cines de pequeña escala. Nuevas estéticas, prácticas y plataformas en la región andina*.

Análisis de la representación en imágenes y textos de la fauna silvestre del Ecuador en la obra de Rolf Blomberg

Analysis of the Representation in Images and Texts of the Wildlife of Ecuador in the Work of Rolf Blomberg

MÓNICA GABRIELA JÁTIVA SÁNCHEZ

monajativa9@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-1906-575X>

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 19, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 22, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.475>

RESUMEN / Este artículo científico investiga la forma en que se representa a la fauna ecuatoriana en dos cortos, cuatro fotos y crónicas de viaje de Rolf Blomberg. Se estudia su obra desde la noción de Barthes del *operator*, *spectrum* y *spectator*, así como desde la perspectiva de la conservación ambiental. Teniendo en cuenta aspectos metodológicos del análisis de la imagen, la intertextualidad del material en la construcción del discurso y la recepción de este en las audiencias europeas. La fotografía de Blomberg de fauna del Ecuador fue algo novedoso para la época y dejó huella en la biología, tanto positiva como negativa.

PALABRAS CLAVE / Fauna silvestre Ecuador, fotografía, video, Rolf Blomberg, audiencias, representación.

ABSTRACT / This scientific article investigates the way in which the Ecuadorian fauna is represented in two short film four photos and travel chronicles by Rolf Blomberg. His work is studied from Barthes' notion of the operator, spectrum, and spectator; and from the perspective of environmental conservation. Taking into account methodological aspects of image analysis, the intertextuality of the material in the construction of the discourse and its reception in European audiences. Blomberg's photography of the fauna of Ecuador was something new for the time and left a mark on biology, both positive and negative.

KEYWORDS / Wildlife Ecuador, Photography, Video, Rolf Blomberg, Audiences, Representation.



Petróleo en selva
(Rolf Blomberg, 1950).

INTRODUCCIÓN

La fotografía ambiental se ha desarrollado en Ecuador con la influencia de la biología y el turismo naturalista como una iniciativa para la conservación ambiental con el uso de guías de campo, publicaciones de libros y en redes sociales. Esto se debe a que Ecuador se encuentra entre los 17 países más diversos del planeta, título que se ha ganado gracias a su alta biodiversidad en un espacio relativamente pequeño. En el marco de la celebración del mes de la biodiversidad en el 2023, organizado por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza, dio datos sobre la biodiversidad en el territorio ecuatoriano: “existen 4,801 especies de vertebrados, 833 especies de peces marinos, 951 especies de agua dulce, 658 especies de anfibios, 498 especies de reptiles, 1,691 especies de aves y 465 especies de mamíferos” (Redacción IUCN 2023, p. 5). Lo que hace al país blanco de interés para científicos, exploradores y fotógrafos.

La situación actual en temas de biodiversidad es parte de las problemáticas actuales, no solo a nivel nacional, sino también internacional, así lo explicó Matilde Mordt, representante del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo Ecuador:

me gustaría compartir con ustedes dos datos alarmantes publicados por las Naciones Unidas: el primero hace referencia al impacto de la actividad humana, que ha alterado el medio ambiente terrestre en un 75% y el marino en un 66%; y el segundo: que hay un millón de especies animales y vegetales que están actualmente en peligro de extinción (Redacción IUCN, 2023, párr. 6).

Entre las actividades del hombre que han afectado a la fauna, “el comercio ilegal de fauna silvestre es una de las amenazas que mayor presión ejerce sobre la diversidad biológica del país” (Tirira, 2013, p. 38). Tomando en cuenta los índices de impacto ambiental, la fotografía naturalista, en particular de biodiversidad, se vuelve un asunto de educación ambiental para la conservación y en el peor de los casos como archivo.

Existieron figuras emblemáticas en la producción audiovisual que se aventuraron en nuestras tierras, como el padre Carlo Crespi, doctor en ciencias naturales, que hizo estudios botánicos, faunísticos, geológicos y etnográficos. Es reconocido por su corto **Los invencibles shuaras del alto Amazonas** (1926) donde tenemos las primeras miradas de la Amazonía ecuatoriana. Muchos exploradores llegan a nuestro país en los años donde Ecuador se estaba definiendo como un estado nación, pero la imagen del país a nivel internacional era como un “destino exótico [que] circulaba como imaginario en Europa y los países del viejo continente que enviaban informantes para confirmarlo” (Passarelli, 2016, p. 55). Por esa época tenemos a Rolf Blomberg, quien forma parte de estos informantes que confirmaban la diversidad de nuestras tierras; se destaca por su prolífica producción, donde muestra muchas de las relaciones hombre-fauna de las comunidades ecuatorianas.

Para el inicio de siglo tenemos a exploradores extranjeros que han trabajado en fotografía naturalista en bosques neotropicales, en parte gracias a tecnologías accesibles y una biología creciente. Es el caso de Murray Cooper, nacido en África y radicado en Ecuador, desde 1998 publicó guías de campo y fotográficas sobre biodiversidad, Murray afirma que: “su objetivo es usar sus imágenes de manera local con

difusión masiva, para promover la conciencia de la conservación de la extraordinaria diversidad del Ecuador”. (N24 Galería de Arte, 2025, p. 4) siendo una figura reconocida dentro de la fotografía naturalista del país. En lo que se refiere a la producción audiovisual sobre fauna, por décadas el país ha sido escenario de producciones a cargo de productoras internacionales como National Geographic, pero la producción local sobre naturaleza en general es escasa. Esta se encuentra archivada en la Cinemateca Nacional de Ecuador, donde los directores han usado imágenes de fauna como relleno en obras sobre comunidades indígenas y los daños que causa la sobreexplotación minera, como es el caso de: **Pueblos ocultos en peligro** (Ana Echando, 2004), **Los guerreros Kichwa y el petróleo** (Holger Riedel, 2004), **Taromenane: El exterminio de los pueblos ocultos** (Carlos Vera, 2007); así como **Tóxico Texaco tóxico** (2007) y **A cielo abierto, derechos minados** (2009), ambas de Pocho Álvarez. Estas producciones tocan uno de los temas más polémicos sobre el sector, pero debido a las limitaciones técnicas no hay material relevante sobre la fauna local.

Actualmente, tenemos representantes en la fotografía naturalista ecuatoriana que han recibido premios internacionales por su trabajo, pero siguen sin tener el reconocimiento local de sus paisanos. Tienen publicaciones hechas con imágenes de calidad elevada, igual que su costo, y dirigidas a públicos especializados o internacionales. Un caso importante actualmente sería el biólogo Lucas Bustamante, cuyas fotografías “han sido publicadas en National Geographic, Smithsonian, Audubon, BBC, Wildlife. Así como en otras revistas, libros y exposiciones nacionales e internacionales. Su trabajo fotográfico es representado por Nature Picture Library” (Sempértegui, 2023, p. 13) junto a otras figuras que han surgido en este siglo, dejando su contribución a la conservación ambiental con su trabajo, muchos trabajando de la mano de la biología.

El explorador de origen sueco, Rolf Blomberg, radicado en Ecuador, se destaca al ser de los primeros creadores audiovisuales que incursionaron en territorios ignorados

por la sociedad ecuatoriana y desconocidos a nivel internacional se convirtió en un “naturalista, explorador, escritor, fotógrafo y cineasta” (Patiño, 2010, p. 16). Rolf Blomberg comenzó su carrera como cineasta cuando la producción audiovisual era una industria en crecimiento y las noticias alrededor del mundo se transmitían antes de grandes películas de Hollywood. Blomberg vivió en Ecuador varios años, haciendo de este país su hogar. Se convirtió en un personaje que tuvo un impacto importante en su época a nivel internacional y dejó un legado en ramas como la etnografía, antropología y la zoología de nuestro país. Su contribución en el mundo de la zoología viene por las fotografías, registro audiovisual, descripciones en crónicas de viaje y la captura de especies para colecciones de taxidermia. El mismo Blomberg reconoce su aporte “las colecciones que yo mismo he reunido a lo largo de años, sin ser particularmente notables, abarcan un número asombroso de especies que no se conocían hasta entonces” (Blomberg, 1984, p. 95) pero no circula su obra en Ecuador, creando un sesgo cognitivo en el mismo país que le dio el reconocimiento de naturalista y explorador.

Los cortos de Blomberg eran producidos por la televisora pública sueca Svensk Filmindustri, en su país natal “no era conocido solo por las realizaciones audiovisuales, sino que también dictaba conferencias sobre sus viajes, tanto en la capital sueca como en los pueblos del interior del país” (Passarelli, 2016, p. 61). Mientras que en el mismo país en que se producen estas obras no se muestra en ningún momento. Es importante revisar las consecuencias del inicio de esta brecha de consumo de imágenes desde estos orígenes. Esa omisión en el público ecuatoriano creó una brecha de conocimiento importante para temas como la conservación ambiental; a un pueblo que no sabe lo que tiene no le importa lo que pierde ni se interesa en conservarlo. Actualmente, estas imágenes siguen sin circular masivamente en públicos locales, ya que, como Bustamante comenta:

Me di cuenta de que hay una desconexión súper grande entre la ciencia y la mayoría de la gente. Las investigaciones se que-

dan entre los científicos, porque se redactan con un lenguaje difícil de entender para el público en general. Esto a pesar de que son esas personas quienes eligen presidentes, toman decisiones o están frente a un bosque y determinan si lo respetan o no (Sempértegui, 2023, párr. 8).

Resaltando la importancia de la fotografía en la conservación ambiental y su difusión no solo a nivel internacional sino también local.

Este artículo científico intenta responder la pregunta: ¿Cómo la representación de la fauna silvestre en crónicas, cortos y fotografías de Rolf Blomberg tuvo un impacto en la conservación de la biodiversidad del Ecuador? Para esto se analiza cuál es el discurso visual de las imágenes en ***Petróleo en selva*** (1950), ***Jíbaros, un pueblo selvático*** (1963), de cuatro de sus fotos, así como el discurso en artículos y libros del mismo autor. El texto del autor que se usó es una de sus crónicas, *Los Aucas Desnudos, una reseña de los indios del Ecuador* (1996) y el artículo “Por las Galápagos y la Amazonía desde hace medio siglo” (1984). Las vastas obras de Blomberg, que abarcan textos, artículos, fotografías, cortos y revistas, se encuentran en la Fundación Cultural Archivo Blomberg, de acceso privado, y para consultar este material se requiere acordar una cita o visitar la página web del lugar, que ha publicado una gran parte del archivo de manera digital. Para este estudio, la búsqueda y selección del material se hizo a través de la página web; el parámetro de la búsqueda sería la fauna de la Amazonía ecuatoriana representada en la obra de Blomberg. El enfoque de la investigación considera los parámetros actuales de manejo de la biodiversidad.

Los análisis previos del material de Rolf Blomberg se centran en las películas ***En canoa a la tierra de los reducidos de cabezas*** (1936) y ***Vikingos en las islas de las tortugas*** (1936), como es el caso de la tesis de maestría *Rolf Blomberg y el cine etnográfico. Un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador* de Franco Passarelli, que a este artículo sirve para entender al autor. También se usaron los ensayos sobre el trabajo del autor en *Ambivalencias en las representaciones fotográficas del Otro: Paul Rivet y*

Rolf Blomberg (2013) de Gonzalo Vargas, y *Ecuador visto por Rolf Blomberg: recuperaciones del archivo y la mirada en el Secreto de la Luz* (2014) de Renata Ergüez, que se enfoca en la película de Rafael Barriga. El resto de las obras relevantes al tema de Blomberg se encuentran en sueco y no hay traducción al español.

Blomberg fue un hombre multifacético, fascinado con lo que tenía frente a él, un país megadiverso y multiétnico. Su vida se desarrolló en una época donde los impactos a la naturaleza no eran todavía un problema evidente. Eso me lleva a analizar la manera en que representa a la biodiversidad de nuestro país, en particular la fauna. Es importante entender la forma en que se manejó la fauna representada en sus cortos: si los animales se manipularon para la filmación, qué se hizo con ellos después y su relación útil de la época. Este análisis determinará si la fotografía de Blomberg reforzó las ideas de domesticación de la fauna al capturarla, promover el comercio de fauna salvaje o al someterla a taxidermia. Cada uno de estos parámetros responde a necesidades diferentes y de las cuales vemos sus consecuencias hasta ahora. La exotización y domesticación de la fauna es un tema delicado hoy en día y muchos de los métodos que Blomberg usó para capturar a los animales en sus cortos tuvo como consecuencia una normalización del manejo de la fauna, resultando en un amplio rango de relaciones con la misma, desde la biología y fotografía naturalista hasta el tráfico de especies.

METODOLOGÍA

La metodología que se usa sería un análisis cualitativo de las imágenes de fauna hechas por Rolf Blomberg. Para esto se hizo un muestreo en la página de la Fundación Cultural Archivo Blomberg, que tiene varias categorías de la obra de Blomberg, fotos, artículos de revistas, periódicos y cortos. Para seleccionar el material variado del autor que recorrió todas las regiones del Ecuador, me enfoqué en la Amazonía y fauna silvestre. La mayoría de los textos sobre el trabajo de Blomberg enfatizan su faceta de etnógrafo, pero en esta

ocasión el enfoque en su trabajo sería como colaborador en zoología y el uso de taxidermia. Se excluyó cualquier tipo de uso de la fauna por parte de comunidades, como case-ría o alimentación, y me enfoqué en la domesticación de esta. La selección de imágenes y textos sobre fauna silvestre se hizo tomando en cuenta parámetros ambientales en la historia natural de las especies y el estado de conservación. Estaríamos haciendo un análisis de contenido que “aspira a analizar esas referencias en cualquier grupo de textos de forma repetible y válida” (Gillian, 2019a, p. 162), en este caso sobre la normalización de la domesticación de la fauna silvestre amazónica del Ecuador. Se eligieron así cuatro fotografías, dos fragmentos de los cortos de ***Petróleo en selva*** y ***Jíbaros, un pueblo selvático***, se estudia el discurso en los textos del propio cineasta para determinar la forma de producción de este, en *Los Aucas Desnudos. Una reseña de los indios del Ecuador* (1996) y “Por las Galápagos y la Amazonía desde hace medio siglo” (1984). Se han seleccionado textos del mismo autor, ya que son referencia directa sobre su relación con la comunidad y el entorno en las expediciones del autor.

El análisis de la imagen se hace bajo las metodologías de Barthes en su texto *Cámara lúcida* (1989) para comprender lo que el autor llama el *Spectrum* de la imagen. Entre esto se analizan las formas de producción de la imagen: cómo se creó la pose, en qué lugar, en qué condiciones. *Operator* que nos lleva a cuestionar cómo capturó la fauna en la imagen, si la atrajo o la encontró, en qué condiciones se manejó la fauna una vez atrapada y qué se pudo haber hecho con ella después en manos de Rolf Blomberg: taxidermia, domesticación de la comunidad o liberar en entorno natural. Y dentro de lo que se denominaría *Spectator* se toma en consideración la difusión de cortos y fotos en Europa y la omisión del público local.

Al manejar material audiovisual, fotografías y textos escritos por el mismo Blomberg se usará el libro *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*, de Gillian Rose, usando los conceptos de intertextualidad y

la formación discursiva; para esto se usarán la obra seleccionada de Blomberg para determinar el discurso que tenía el autor. Tenemos en cuenta que “en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciados, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad se diría por conveniencia, que se trata de una formación discursiva” (Foucault, 1997, p. 62) La curaduría que se presenta en este artículo se hace teniendo en consideración que “el discurso significa que la intertextualidad se refiere a la forma en la que los significados o textos depende no solamente de esa imagen o texto, sino también de los significados llevados a cabo por otras imágenes o y textos” (Gillian, 2019b, p. 303), de ahí el uso de diferentes formatos. El análisis de su discurso nos muestra su relación con la exotización y domesticación de la fauna silvestre, que es una idea reforzada por medios de masa. Considerando la relevancia del autor a nivel internacional, también podemos hablar de poder y producción de conocimiento en su público europeo.

ROLF BLOMBERG EL OPERETOR

Europa pasaba por cambios geopolíticos, culturales y cinematográficos que se estaban reflejando también en los medios de comunicación, donde las tecnologías y dispositivos de representación se interesaban en las imágenes de la otredad. Este es el caso de Blomberg, donde instituciones estatales o medios de comunicación europeos contratan a exploradores, ya que

se estimuló la producción de documentales sobre la vida natural en Suecia o la vida de pueblos lejanos considerados «primitivos». Como sucedía en el resto de Europa, la guerra desató una crisis moral y la consecuente necesidad de mirar hacia otro lado (León, 2010, p. 122).

Dicha necesidad fue satisfecha con material filmico como el de Blomberg en otros cineastas.

Rolf Blomberg parece ser un hombre con una producción fotográfica y cinematográfica sujeta al dilema entre documental y arte. Blomberg tiene “una fotografía estéticamente

cercana a una práctica artística fotográfica-documental, alejándose de los cánones de la antropometría y de la obtención de documentos fotográficos como evidencia” (Vargas, 2013, p. 121). La forma de acercarse al mundo con su cámara era arriesgada y atenta, ya que, “en lugar de querer abarcarlo todo, la mirada de Blomberg fragmenta y percibe las formas ocultas, los puntos ciegos de esos espacios” (Egüez, 2021, p. 169), logrando las primeras imágenes de varias especies y comunidades locales. En ese sentido, su trabajo se puede comparar con las ideas de Barthes sobre el *operator* donde su material entra dentro de lo que él llama “el choque fotográfico no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. La primera sorpresa es de lo raro (rareza del referente)” (Barthes, 1989, p. 66) y Ecuador estaba, y sigue estando, lleno de rarezas para el público europeo al que está dirigido.

Se analizan las crónicas de viaje que el mismo Blomberg escribe en *Los aucas desnudos* sobre sus travesías en la selva amazónica del Ecuador. Entre esas travesías tenemos la captura de anfibios bajo solicitud de su colega y aquí notamos el tipo de explorador que era Blomberg: “enseguida capturé otro sapo silbador casi tan grande como el primero, pero que hacía todo lo posible para lanzar gritos más desgarradores que el otro; fue entonces cuando empecé a sentirme un raptor despiadado” (1996, p. 121). Vemos que la relación de Blomberg con la fauna local es invasiva y violenta como la de un predador. Sus crónicas son un refuerzo de la idea de superioridad del hombre sobre la naturaleza y cómo dominarla. Blomberg cierra esta anécdota diciendo:

todo lo que obtuve fueron unas cuantas ranas que terminaron en un jarro de alcohol que llevaba conmigo con el propósito de que algún día fueran incluidos en las colecciones del museo de historia natural de Gotenburgo, si es que las ranas aprecian este dudoso honor (Blomberg, 1996, p. 121).

Esta última postura, donde claramente pretende darle voluntad a las ranas que captura y envía al museo, refuerza el



FIGURA 1. *Mono pigmeo*
(Rolf Blomberg, 1962).

discurso en el que un museo europeo es un espacio de honor y está en las ranas momificadas reconocerlo. Los museos europeos están llenos de estas rarezas ecuatorianas, en gran parte gracias a exploradores como él, donde la ciencia y el racionalismo se perpetúan como forma de conocimiento dominante. En esta interacción de Blomberg con la fauna local, vemos un incontrolable impulso por manipularla y por controlar lo salvaje a su alrededor.

Su impacto como profesional fue en su mayoría en Europa al difundir su material en dicho continente; sus logros se ven reflejados allá en el ámbito de la exploración y fotografía naturalista. Estos logros fueron impresionantes para la época:

Blomberg inspiró la creación de grupos tales como Cultura Survival (Inglaterra) e Iwgia (Noruega). Sus artículos periodísticos fueron publicados en importantes revistas de Suecia y del mundo, como *Life* o *National Geographic*, entre otras. Fue traducido a varios idiomas. Fue miembro del Travelers Club de Estocolmo, Gotemburgo y Malmö; y Miembro Emérito del Explorers Club de Nueva York (Patiño, 2010, p. 16).

Iniciando así una generación de exploradores interesados por lugares como nuestro país.

La producción de este cineasta no tenía una mirada inocente. Como señala León (2010), “Blomberg articula una mirada occidentalista que escabulle el peso de la historia, despoja de trascendencia a la alteridad e idealiza la diferencia cultural” (p. 127). Al estar bajo una perspectiva eurocéntrica desde la producción, “se mantiene una conciencia cultural monocéntrica basada en los valores del individuo moderno y en la racionalidad moderna de la aventura y el descubrimiento” (León 2010, p. 132), mirada con la que se trata la realidad megadiversa y multicultural del Ecuador.

Blomberg no difunde su trabajo en Ecuador ya que los derechos autor de sus producciones audiovisuales le pertenecerían a la televisora pública sueca Svensk Filmindustri, la que encargó dichos cortos en primer lugar. Por lo cual solo se puede tener acceso a este material por el Archivo Blomberg, donde tenemos la visión de su hija Marcela Blomberg, que nos menciona: “el Archivo Blomberg lo ve como explorador-etnógrafo a Blomberg, si no que esta construcción venía desde principios de la época de producción de los filmes. La editorial Gebers que publicaba sus libros en Suecia, también intentaba desarrollar esta imagen” (Passarelli, 2016, p. 69),

FIGURA 2. Perezoso
(Hacienda Clementina,
Provincia de Los Ríos,
Rolf Blomberg, 1949).



siendo considerado un explorador reconocido a nivel internacional gracias a esas imágenes.

SPECTRUM DE LAS IMÁGENES

Tomando en cuenta que Ecuador es uno de los pocos países megadiversos y que la mayoría de producciones de Blomberg son en este país, se discute que “los objetos no humanos o los animales deben recibir el mismo estatus de productores de conocimiento que sus investigadores humanos” (Gillian, 2019b, p. 343), razón por la cual me enfoco exclusivamente en la representación de la fauna local en el Archivo Blomberg como objeto de estudio o productor de conocimiento junto a la fauna que representa en sus cortos y fotos. El material seleccionado para este artículo tiene la finalidad de comenzar una “búsqueda de temas recurrentes y patrones visuales, típica del discurso del análisis” (Gillian, 2019b, p. 327); y estudiar el tipo de discurso que los diversos textos dieron al público europeo de la época.

En la FIGURA 1, hecha en la provincia de Pastaza, vemos una relación con la fauna que es aparentemente pacífica y

de sometimiento voluntario. Este pequeño animal es el Tití pigmeo noroccidental (*Cebuella pygmaea*), el mamífero más pequeño del país. Las características físicas de este animal, como su tamaño, “la convierten en una mascota apreciada; sin embargo, la evidencia indica que la resistencia que tendría al cautiverio debe ser baja, dados sus específicos hábitos alimenticios. La especie figura dentro de la categoría Vulnerable en la Lista Roja Nacional” (Tirira, 2013, p. 50). Esto se debe a que “existen varias especies de plantas que les sirven de alimentación” (Vallejo y Boada, 2016, párr. 22) facilitando su domesticación.

La iluminación en esta foto es de un interior con una puerta en desenfoque en la parte de atrás del encuadre, lo que podría significar que ni siquiera está en el lugar donde fue encontrado, sino que fue movido a algún lugar más civilizado. También vemos que la luz es exterior; el animal está viendo por una ventana, muy probablemente buscando escapar. La pose del animal es poco natural con relación a su comportamiento, ya que esta “especie usa el ascenso con garras, el agarre con garras y los apoyos verticales más que otras especies. Prefiere áreas con denso sotobosque con abundantes lianas” (Vallejo y



FIGURA 3. (*Petróleo en selva*, Rolf Blomberg, 1950).

Boada, 2016, p. 22), esto le facilita esconderse con facilidad y ser rápido para trepar árboles. Este comportamiento con un animal tan pequeño en un denso bosque lo hace difícil de ver y mucho más de atrapar, por lo que la intervención de la gente local debió ser fundamental. Para lograr esta imagen se debió hacer varias tomas y/o todo un manejo del animal para que se quede quieto, en esa posición tan fotogénica. Es una especie única y rara de encontrar; para Blomberg debió sentirse como todo un descubrimiento en esa época y probablemente fue sujeto de taxidermia por su exótica apariencia, por lo que la fotografía aquí se usa dentro del principio de certificación donde “la imagen fotográfica es la huella física de un referente único” que valida su existencia. Para registrar este tipo de especie difícil de encontrar, “la foto es percibida como una suerte de prueba, necesaria y suficiente a la vez, que indudablemente atestigua la existencia de lo que muestra” (Dubois, 2015, p. 44). En este caso, la existencia del mono tití.

En la FIGURA 2, hecha en la Hacienda Clementina, en la provincia de Los Ríos, vemos a un perezoso manipulado y sujetado para la foto; y la FIGURA 3 es una captura del corto

Petróleo en selva, donde vemos a un perezoso filmado arrastrándose en su lucha por buscar refugio. El perezoso es uno de los animales más lentos del mundo, como nos cuenta el mismo Blomberg cuando dice: “¿Acaso sus lentos movimientos no son un descanso para quien anda estresado? Vive en la copa de los árboles, alimentándose con brotes de hojas. Eso también es calidad de vida” (Blomberg, 1950, 00:02:14). Esto debió ser el ataque más rápido en la vida de este animal, poniéndolo en un tremendo estrés. El perezoso es un animal bastante interesante y particular que encontró una forma de supervivencia con el camuflaje, ya que tiene una relación simbiótica con una alga que se encuentra solo en los perezosos, “la relación es beneficiosa para ambos: las algas obtienen refugio y agua en el pelo del perezoso, mientras que proporcionan camuflaje al perezoso, protegiéndolo de los depredadores” (Amazon Aid, 2024, p. 12). Su hábitat también es estratégico, ya que “pasan la mayor parte del tiempo colgando de las ramas en lo alto del dosel del bosque lluvioso, donde comen, duermen, se aparean e incluso dan a luz” (Amazon Aid, 2024, p. 5), protegiéndose así de depredadores, pero no del hombre porque vemos que el animal

FIGURA 4. Tucanes
(Subida Alta, Isla Puná,
Provincia del Guayas,
Rolf Blomberg, 1935).



fue capturado y manipulado para la foto. La manera en que se debió sacar al animal de su refugio para presentarse ante nosotros de esta manera cuestiona “la verdad o el sentido, no se plantean” (Dubois, 2015, p. 170). No se plantea qué tan factible es que el animal se presente así mágicamente sin causarle un impacto.

Lo que más resalta es la manera en que Blomberg se acercaba a los animales sin temor y sin respeto. En este fragmento vemos cómo sus impulsos de explorador le hacían intervenir en la fauna casi de manera violenta, como el mismo autor menciona en el corto mientras el perezoso se arrastra por el suelo: “a pesar de sus protestas, lo bajamos para observarlo de cerca” (Blomberg, 1950, 00:02:14), sabiendo que de alguna manera está perturbando al animal. Hay que resaltar que su postura en *Petróleo en selva*, que tiene un carácter descriptivo e informativo con pequeños comentarios humorísticos, hace una denuncia ambientalista ante los vertiginosos cambios por los que pasaba la selva con la llegada del petróleo, pero nada en temas de tráfico de especies o manejo apropiado de fauna. En esta imagen el perezoso nos muestra cómo “todo uso de la cámara implica una agresión”

(Sontag, 2006, p. 21). No solo la pose en la que se sostiene el animal implica resistencia, sino que la manera en que se produce es violenta con el animal. Tampoco se cuestiona la reputación del explorador al usar asistentes para manipular a la fauna silvestre. Estas fotografías son parte del punto de transformación entre el cazador y el explorador armado con una cámara, donde

el fotógrafo ataca ahora a bestias reales, asediadas y demasiado escasas para matarlas. Las armas se han transformado en cámaras en esta comedia formal, el safari ecológico, porque la naturaleza ya no es lo que siempre había sido: algo de lo cual la gente necesitaba protegerse (Sontag, 2006, p. 31).

En la FIGURA 4 vemos una escena donde dos tucanes, que serían Tucán del Chocó (*Ramphastos brevis*), conviven de manera armónica con el periodista Rolf Blomberg. Al igual que el leoncillo, el tucán ya ha sido sometido a taxidermia, es decir, que estamos literalmente a lo que Barthes menciona en lo que se refiere al *Spectrum* o ante la imagen en sí, donde estos tucanes fueron “el Otro-me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su



FIGURA 5. *Mono araña*
(Rolf Blomberg, 1936).

disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes” (Barthes. 1989, p. 59). Vemos a dos aves que fueron despojadas de sí mismas para ser decoración, el *mise-en-scène* de Blomberg y luego una pieza más de museo. Aquí se maneja toda una puesta en escena con una denotación cómica donde la domesticación de un par de tucanes es tan normalizada que no les molesta el humo de tabaco ni estar en el interior de una casa.

La escenografía para esta foto se construyó con la ubicación de los elementos de una manera en la que exista un equilibrio en la imagen entre el escritor y las aves. En esta ocasión vemos que las aves se mantienen en una misma posición y miran a un punto en el infinito; esto se hizo con la ayuda de la taxidermia realizada a los dos individuos de tucán. Los animales tienen como resultado una pose poco natural y rígida en comparación al comportamiento de un individuo vivo de esta especie. Esto se resalta con el periodista fumando, ya que ningún animal disfruta de ese olor más que los humanos; en el mundo animal el olor a humo no puede ser más que una advertencia de peligro. En un afán de construir una escena cómica, lo que tenemos aquí es una literal momificación y

mala interpretación de lo que son las aves exóticas de nuestro país. Representándolas como seres estáticos, dominables y de interiores, se promueve la idea de convertirlas en mascotas. Estos trofeos en el escritorio del fotógrafo son una forma tautológica que lo valida como explorador a través de la fotografía y el tucán transformado en trofeo, donde “la captura de los animales era una representación simbólica de la conquista de todas esas tierras lejanas y exóticas” (Berger, 2001, p. 25), validando la figura del explorador en Blomberg. En los últimos años, estas aves se han decomisado en intentos de traficarla: “la llegada de especímenes que antes no eran comunes como los tucanes. En el pasado casi no arribaban a este centro y en este 2021 llegaron cinco especímenes en dos meses” (Alarcón, 2021, p. 15). Lo cual, por su importancia ecológica, es algo preocupante.

En la FIGURA 5 vemos a un mono en un trípode fotográfico; se concluye que es mono araña de cabeza marrón por la información sobre la zona donde fue tomada, que es Pastaza, así como su fisionomía. Junto a la FIGURA 6, una captura de pantalla del corto *Petróleo en selva*, en esta escena se narra cómo los varios animales son vendidos a petroleros, mientras

FIGURA 6.
Petróleo en selva
(Rolf Blomberg, 1950).



vemos en cuadro al mono araña (*Ateles fusciceps*): “una especie dependiente de grandes extensiones de bosque relativamente bien conservado, pero se estima que un 72 % de la cobertura boscosa original de las tierras bajas al noroeste del Ecuador, donde esta especie hábitat ha desaparecido” (Romero, 2021, p. 20). La humanización, en este caso, no va por la armonía entre hombre y un mono salvaje, sino en la transformación. El mono se convierte en fotógrafo, y por el eterno momento de esta imagen, se vuelve humano, cuando en realidad estamos viendo un desplazamiento y domesticación. Debido a la manera en que se representa la pose del animal en la FIGURA 5, imagen que nos da la idea de un mono tecnológico y que es el ser humano más que un mono tecnológico. Nuestro protagonista tiene en su rostro una expresión de concentración, está casi confrontado con su nuevo rol, pero sigue aún muy consciente de la cadena en su pie. Mientras que la FIGURA 6 nos muestra una forma de crianza e infantilización al darle un tetero, resaltando características de ternura y control.

Esta imagen nos transmite una idea errónea de la posición que un mono toma en la naturaleza y que fue víctima de

tráfico de especies hasta llegar al punto de estar amenazado, el mono araña

es considerado como el primate más amenazado en el Ecuador y, según el Grupo de Especialistas de Primates de la UICN, una de las 25 más amenazados del planeta, motivo por el cual, su categoría de conservación, tanto dentro de la Lista Roja Nacional como Global, es en peligro crítico (Tirira, 2013, p. 49).

Esto hace a la FIGURA 6 más problemática al normalizar su compra y venta en los diálogos del corto donde menciona: “Los indígenas ganan dinero vendiendo todo tipo de animales a los petroleros” (Blomberg, 1950, 00:10:01). De una manera simbólica, vemos cómo “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder” (Sontag, 2006, p. 16); aquí además hay una apropiación de la criatura al ser parte del tráfico de especies.

En este contexto, se evidencian también las relaciones entre la petrolera y comunidades indígenas, vemos cómo “Blomberg articula una mirada occidentalista que escabulle el peso de la historia, despoja de trascendencia a la alteridad e

idealiza la diferencia cultural” (León, 2010, p. 127). Dejando a un lado temas polémicos que persisten hasta la actualidad sobre los derechos de la comunidad sobre el territorio y derechos de la naturaleza, en este escenario Blomberg se mantiene imparcial ya que en sus obras “nada se dice sobre las complejas relaciones económicas, culturales y epistémicas entre indígenas y petroleros” (León, 2010, p. 128), entrando en un silencio cómplice.

El lugar al que pertenecen estos animales es la selva, y muchas comunidades y petroleros las han tomado como mascota o sujeto de tráfico. En el boletín técnico de *Tráfico de primates nativos en el Ecuador*, de Diego Tirira, se menciona sobre los resultados recolectados de los registros de especies traficadas y recuperadas, existe una

alta diversidad y abundancia de primates de las familias *Cebidae* (Leoncillo) y *Atelidae* (Mono araña) era esperada, ya que se considera que la mayoría de sus especies son potencialmente atractivas para el comercio de vida silvestre, debido a que son animales de figura grácil y carismáticos para el ser humano, por lo general se adaptan con cierta facilidad al cautiverio y su manutención implica bajos costos, por lo cual su tenencia como mascota es una actividad ampliamente difundida (Tirira, 2013, p. 47).

Como podemos ver en la postura en sus cortos y fotografías, Blomberg contribuyó a crear esta imagen de animales carismáticos, dóciles y vendibles. Aquí vemos cómo la fotografía: “su efecto principal es convertir el mundo en un gran almacén o museo-sin-paredes donde cualquier tema es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética” (Sontag, 2006, p. 158), minimizando la vida silvestre a un producto deseable, comerciable, y por ende, traficable. La falta de parámetros de la biología sobre los ecosistemas de donde salían estos animales, así como su rol ecológico, llevó a malinterpretaciones de los espacios que habitan; en su lugar, la fotografía “incita a una relación adquisitiva con el mundo que nutre la percepción estética y favorece el distanciamiento emocional” (Sontag, 2006, p. 160).

SPECTATOR, LOS QUE VIERON Y LOS QUE NO

Las grandes salas de cine mostraban sus cortos informativos en Europa: “Las películas de Blomberg se proyectaban en grandes teatros donde la programación consistía en dos noticieros de actualidades, luego la película de Blomberg y más tarde una película de Hollywood” (Passarelli, 2016, p. 60). Esto se debe al tono humorístico en sus cortos, así como el medio de distribución “no pertenecía a los círculos académicos, sino que estaba ligado al espectáculo de entretenimiento” (Passarelli, 2016, p. 61). La prolífica producción de Blomberg fue muy influyente en la época: “Blomberg escribía notas en revistas y publicaba libros con sus experiencias. Por lo tanto la producción de conocimiento era en función de los medios masivos” (Passarelli, 2016, p. 61). Las películas de este explorador se centraban en sus aventuras de viaje en varios países del mundo, principalmente en Latinoamérica y en particular Ecuador. Se pretende “trazar las relaciones entre diferentes textos con el objetivo de identificar los significados que sus observadores y lectores compartieron” (Gillian, 2019b, p. 325); ya que, basándonos en lo que se ve en el análisis de las imágenes, su influencia en la visibilidad de la fauna salvaje perpetuó la idea de una fauna salvaje dominable y propensa a domesticación, mensaje que se popularizó en Europa.

La producción de Blomberg, tanto en obras visuales como literarias, estaba relacionada con las instituciones oficiales de producción de conocimiento en varias etapas, desde auspiciarlas hasta difundirlas; sus cortos eran comisionados por el Museo Etnográfico de Suecia, la editorial que publicaba sus libros, y sus artículos sobre la fauna local se publicaba en revistas internacionales, por ejemplo, *Natural History*. Como vimos en el apartado sobre el autor, no solo él se presentaba como explorador, sino que las instituciones que lo respaldaban reforzaban esta imagen por él. En ese sentido, “es preciso describir también los ámbitos institucionales de los que el

médico saca su discurso, y donde este encuentra su origen legítimo y su punto de aplicación (sus objetos específicos y sus instrumentos de verificación)” (Foucault, 1997, p. 82), en este caso sería el ámbito institucional que respalda al explorador.

Blomberg estaba profundamente involucrado con los medios tradicionales de producción de conocimiento, desde el nacimiento de la zoología con los especímenes que enviaba a museos, la publicación de libros que lo constituían como un explorador y los cortos que reforzaban esta idea en los cines; así, las palabras e imágenes de Blomberg estaban por toda Europa. Según Marcela Blomberg: “en un momento dado, mi papá es hiperconocido, ahí [en el Archivo Blomberg] hay algunos artículos de prensa que dicen que es de la gente más popular de Suecia; el primero era el rey de Suecia y el segundo, Rolf Blomberg. O sea, así de popular era, le pedían autógrafos” (Passarelli, 2016, p. 60). En ese sentido, las imágenes y textos de Blomberg entran dentro de los conocimientos validados por las instituciones, y si no eran las instituciones, su propia imagen en círculos científicos y artísticos lo reconocían como un personaje poderosos, y “los poderosos tenían los recursos para hacer sus importantes discursos mediante libros e imágenes” (Gillian, 2019a, p. 340).

La idea de fauna como objeto en el público europeo era toda una moda de la burguesía; lo confirma el autor en uno de sus artículos cuando se le acerca la esposa de un diplomático después de una proyección de su corto sobre las Islas Galápagos en Europa. Ella le dice: “Por amor de Dios, señor Blomberg, dígame, ¿por qué dejan vivir a estos monstruos? ¿Es que no sirve su piel para hacer zapatos o carteras?” (Blomberg, 1984, p. 92), refiriéndose a un grupo de iguanas. No es hasta 1984 que Blomberg escribe sobre el tema del tráfico de especies como un problema al recalcar que la biodiversidad comenzó a sufrir cambios significativos en sus poblaciones:

la fauna amazónica ya sufre un grave menoscabo a causa de la destrucción del hábitat, producido por la deforestación excesiva, la cacería incontrolada y la exportación —en parte

de contrabando— de animales vivos, emprendida por firmas comerciales que tienen una nutrida clientela de particulares, jardines zoológicos y laboratorios de investigaciones médicas, sobre todo en Estados Unidos y Europa (Blomberg, 1984, p. 95).

No parece identificar su influencia en el problema. En un apartado en particular escribe sobre un oso hormiguero y menciona: “en alguna ocasión uno de ellos fue el mejor amigo de cuatro patas que tuve” (Blomberg, 1996, p. 160). Este texto llega a un público europeo reforzando la idea de fauna exótica, manipulable y domesticable que se vuelve una verdad evidente por las instituciones que respaldan este discurso y la popularidad del mismo.

Blomberg se vuelve un productor de conocimiento oficial en los europeos de la época, mostrando los remotos rincones de un mundo lejano junto con sus criaturas, a las cuales puede someter, domesticar y usar a su gusto. Por otro lado, los ecuatorianos a duras penas teníamos información sobre lo que sucedía en nuestro propio territorio, descansábamos sin saber que se estaba promocionando nuestra fauna básicamente como la nueva mercancía comerciable de moda cruzando el charco. Un público para el cual Blomberg no era el gran explorador como lo era en Europa, ya que “la explicación que se da para un mismo evento puede ser bastante diferente si el público que lo explica es distinto” (Gillian, 2019b, p. 340). Considerando sus expediciones como un evento, para la población mestiza la multiculturalidad no era un tema relevante en la época, al contrario, el racismo predominaba y hasta la actualidad se trata a la fauna local con más miedo que curiosidad.

CONCLUSIONES

Este artículo concluye, con relación a las interrogantes planteadas sobre las imágenes y textos de Blomberg, su influencia refuerza la idea de domesticar la fauna y lo normalizan en sus diálogos y crónicas. En el caso de comunidades locales, la domesticación es una práctica que viene de la respuesta a su ecosistema hostil: cazan un mono por alimento, las crías

las conservan como mascotas o para engorde; cosa que también se ve en los cortos de Blomberg. Extender la práctica más allá de las comunidades fue el paso problemático para el equilibrio de los ecosistemas. Como vemos en el corto ***Petróleo en la selva***, se menciona la venta de estos monos, en particular a petroleros, la industria creciente de la época en la Amazonía ecuatoriana. En términos generales, el análisis del discurso, tanto de la fotografía de Tucán del Choco como el Mono Araña, transmiten la idea de domesticación y armonía con el ser humano, hace que se planteen las ideas de traer a lo exótico y salvaje a mi espacio de domesticación civilizada, perpetúa la idea de civilizar lo salvaje.

Tanto el perezoso como el leoncillo son animales tímidos, que por lo general están en la copa de los árboles. En estas fotos, ambos animales fueron seguramente atrapados por la comunidad, es poco probable que nuestro explorador haya tenido las habilidades necesarias para escalar esos árboles ni la rapidez para atrapar al leoncillo, cuya imagen de hecho transmite lo contrario, ya que la imagen de alguna manera oculta nos dice que *los encuentros con la fauna son tantos y tan amistosos que los animales caen sobre mí mamo*, cuando probablemente costo mucho que el leoncillo colabore. No como el perezoso que no dio guerra significativa, ya que dio una guerra que fue obviamente inútil por el diálogo y la manera en que lo vemos luchar lentamente, causando estrés al animal y que lo importante es capturar una imagen más, no el animal en sí.

También menciona en sus cortos que los animales son vendibles; esta es la idea básica para el tráfico de especies que tenemos hoy en día en ecosistemas frágiles como la Amazonía, bosque nublado y las islas de Galápagos. Con base a las fechas de los cortos, fotos y textos podemos ver que estamos frente a los inicios de dicha práctica que se ve en sus cortos como una práctica más de supervivencia de las comunidades locales, casi con una ingenuidad de promoción para beneficiar a las comunidades nativas, ya que ni su tono ni sus imágenes lo recriminan en esos años. Esto viene del desconocimiento sobre estos lugares nuevos para Blomberg y

el público europeo, sin fundamentos científicos, ni en biología ni antropología. Los cortos y fotografías se hacen entre los años 1936 y 1962 previo a los escritos de Blomberg donde parece ya descubrir los impactos ambientales del tráfico de especies, entre otros males que acechan al sector, que escribe en 1984.

Las diversas maneras en que intervino en ecosistemas frágiles fueron descuidadas y casi humorísticas, no consideró el efecto dominó que acababa de crear con sus obras. Las representaciones visuales en sus fotografías y cortos, así como el contenido que transmitía en sus crónicas y reportajes, nos llevan a concluir que la manera en que Blomberg producía sus imágenes no estuvo sujeta a parámetros ambientales, al manipular, capturar y domesticar fauna silvestre tan a la ligera. Para este creativo, la naturaleza y la fauna eran sus utilerías para su personaje de explorador. Convirtió a la fauna en un objeto desde las prácticas de producción —como con el perezoso que sometió a estrés y miedo por el bien de la foto y el corto—, de representación —como con los tucanes y el leoncillo que usó de *mise en scene*— y de narración, usando diálogos sobrepuestos con la idea de venta y compra de fauna —como con el mono araña—. La idea de fauna domesticable se implantó con base en la intertextualidad en la mentalidad de sus fans europeos y eventualmente en sus prácticas. El autor no tenía en consideración que el mensaje que transmitía, como figura influyente en ese público, fomentaría todo un negocio alrededor de esos novedosos objetos exóticos que Blomberg promovía y no sospechaba que se convertiría en toda una moda burguesa. La venta y compra de fauna eran un tema nuevo para Blomberg, y no tenía ningún referente ni canon sobre el manejo apropiado de estos animales. Probablemente, algunas de las fotos de su autoría y capturas para la taxidermia son los primeros registros de estas especies, colaborando con una biología incipiente en la época. Por ejemplo, uno de sus aportes más significativos fue descubrir una especie de rana en Colombia que lleva su nombre, la rana Blomberg (*Rhaebo blombergi*), contribuyendo

al conocimiento de zoología y plasmando su nombre en el mismo. Blomberg aportó al desarrollo de la taxonomía local y con eso la idea de megadiversidad de nuestro país. Fue el propulsor de otras prácticas como es el turismo de aventura y la fotografía de explorador, ya que Blomberg publicó en revistas parecidas y formó clubs de viajeros y naturalistas alrededor del mundo. En ese sentido, de disciplinas nacientes o en formación sobre temas de diversidad, Blomberg habría errado por desconocimiento de la época y por un contexto que le puso en la posición de enfrentarse solo a un mundo que tenía que capturar en imagen o relatos. Hoy en día, las formas de producción de la fotografía naturalista se hacen con parámetros que vienen de la biología, como los requisitos a nivel técnico en ecosistemas hostiles y tácticas como subir árboles y camuflarse días para obtener las imágenes que no perturben al animal, tal como *National Geographic*. Temas como la distancia apropiada, no estresar ni manipular animales y mucho menos sacarlos de su habitat son cosas que Blomberg no conocía, que la ciencia no descubría en esa época sus consecuencias.

También vemos que, en general, el público ecuatoriano se forma con un claro sesgo cognitivo al no tener acceso a las obras, probablemente por una falta de interés de Blomberg en llegar a dicho público. Su material era exclusivamente destinado para el canal de televisión que le consigna los cortos

o algún museo que le pide especímenes. Los especímenes recolectados forman parte de grandes museos en Europa, como muchos otros tesoros que se han apropiado de países colonizados, razón por la que nunca traduce sus cortos ni textos. Hay una intencionalidad en este sesgo del público ecuatoriano; tanto por parte de los medios de comunicación que ignoraron estas obras, instituciones culturales como museos, centros educativos y universidades, así como el público de las ciudades grandes del país que no tiene a esta fauna a la vista. El problema se vuelve evidente cuando este público desconoce lo que hay en su territorio y tiene soberanía política sobre los mismos, decide por la salud de ecosistemas frágiles con fauna mega diversa que se ven afectadas por las decisiones corporativas y políticas del pueblo ecuatoriano. La fragilidad y complejidad de estos ecosistemas se ve en la diversidad de su fauna, nuestros ecosistemas megadiversos necesitan condiciones específicas para estar en equilibrio y, por ende, beneficiarnos. La falta de interés por estos lugares y quienes los habitan, olvidando que dependemos de esos ecosistemas y su balance para sobrevivir, es un tema polémico pero real. Las consecuencias de esta forma de representación internacional y ausencia de representación a nivel local de la fauna pudieron fomentar el tráfico de especies en la actualidad. 🐾

Bibliografía

- AMAZON AID. (2024). “El Perezoso de Tres Dedos”. <https://amazonaid.org/especies/el-perezoso-de-tres-dedos/>
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (10ª ed.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- BERGER, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill.
- BLOMBERG, R. (1935). *Subida Alta, Isla Puná. Provincia del Guayas, 1935 - Archivo Blomberg*.
- BLOMBERG, R. (1936). *Mono araña*.
- BLOMBERG, R. (1949). *Hacienda Clementina. Provincia de Los Ríos. 1949 - Archivo Blomberg*.
- BLOMBERG, R. (1962). *Mono pigmeo*.
- BLOMBERG, R. (1984). Por las Galápagos y la Amazonía desde hace medio siglo. *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, (18), 85-96.
- BLOMBERG, R. (1996). *Los aucas desnudos. Una reseña de los indios del ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- DUBOIS, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos* (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: la marca editora.
- EGÜEZ, R. (2021). Ecuador visto por Rolf Blomberg. Recuperaciones del archivo y la mirada en **El Secreto de la Luz** (2014). En G. Torres y N. G. W. Narvaez (eds.), *El Ojo avizor. Diálogos sobre cine Ecuatoriano* (pp. 72-153). Quito: La caída.
- FOUCAULT, M. (1997). *La arqueología del saber* (18ª ed.). Mexico D.F.: Siglo veintiuno SA.
- GILLIAN, R. (2019a). Análisis de contenido y analítica cultural. Encontrar patrones en lo que miras. En *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- GILLIAN, R. (2019b). Análisis del discurso 1. Texto, intertextualidad y contexto. En *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- LEÓN, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. La Caracola Editores. Ecuador: Editorial Ecuador.
- N24 GALERÍA DE ARTE. (2025). “Murray Cooper”. <https://n24galeria.com/project/murray-cooper/>
- PASSARELLI, F. (2016). Rolf Blomberg y el cine etnográfico. Un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador [Tesis de Maestría en Antropología Visual]. FLACSO Ecuador, Quito.
- REDACCIÓN IUCN. 2023. “Ecuador celebra el mes de la biodiversidad - Artículo | IUCN”. <https://iucn.org/es/articulo/202305/ecuador-celebra-el-mes-de-la-biodiversidad>

- ROMERO, V. (2021). “Ateles fusciceps”. <https://bioweb.bio/faunaweb/mammaliaweb/FichaEspecie/Ateles%20fusciceps>
- SEMPÉRTEGUI, B. (2023). “Lucas Bustamante cambia al mundo con una cámara”. <https://conexion.puce.edu.ec/lucas-bustamante-cambia-al-mundo-con-una-camara/>.
- SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía* (C. Gardini, Trad.). México D.F.: SantiUana Ediciones Generales, S. A.
- TIRIRA, D. (2013). Trafico de primates nativos en el Ecuador. *Boletín Técnico. Serie Zoológica*, 11(8-9), 36-57. <https://journal.espe.edu.ec/ojs/index.php/revista-serie-zoologica/article/view/1455>
- VALLEJO, A. y Boada, C. (2016). “Cebuella pygmaea”. <https://bioweb.bio/faunaweb/mammaliaweb/FichaEspecie/Cebuella%20pygmaea>
- VARGAS, G. (2013). Ambivalencias en las representaciones fotográficas del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg. En A. Schlenker (ed.), *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos* (pp. 113-25). Quito: Plataforma Sur Ediciones.

Filmografía

- BLOMBERG, R. (Director). (1950). *Petróleo en la selva* [*Olja i urkogen*]. Ecuador / Suecia: SVT.
- BLOMBERG, R. (Director). (1963). *Jíbaros, un pueblo selvático* [*Jíbaros, ett djungelfolk*]. Ecuador / Suecia: SVT.

MÓNICA JATIVA cuenta con un perfil multidisciplinar y experiencia en áreas como el ecoturismo, la producción audiovisual, la docencia en teoría cinematográfica y la interpretación. Es Máster en Cine y Televisión: Cultura, Teoría e Industria por la University of Westminster (2014, UK) y Máster en Comunicación con mención en Visibilidad y Diversidad por la Universidad Andina Simón Bolívar (2026, Ecuador). Sus áreas de investigación e interés se centran en el cine, la fotografía de naturaleza, las representaciones multiespecie y la comunicación ambiental.

Espectador y formas de enunciación en la obra de Haneke: una aproximación desde *Funny Games*

Spectatorship and Enunciative Strategies in Haneke's Work: A Study of Funny Games

JUAN CARLOS SÁNCHEZ SUÁREZ

juancarlos-0807@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-2186-6622>

FECHA DE RECEPCIÓN
octubre 10, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 12, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.492>

RESUMEN / Este artículo analiza *Funny Games* (1997) de Michael Haneke desde la relación entre formas de enunciación y la posición del espectador. A partir de las nociones de espectador emancipado de Jacques Rancière y de las configuraciones de la mirada y el punto de vista en Francesco Casetti, se estudian secuencias clave del filme para identificar cómo los recursos formales y estilísticos interpelan al espectador. Haneke recurre a la ruptura de la cuarta pared, la representación de la violencia fuera de campo, la ausencia de justificación narrativa, la manipulación de expectativas —incluido el célebre rebobinado de la acción— y un montaje pausado que evita la recepción irreflexiva. El análisis muestra que estas estrategias hacen consciente al espectador de los mecanismos del discurso filmico, cuestionan las convenciones del cine comercial y provocan una reflexión activa sobre la violencia y su representación. En lugar de transmitir un sentido cerrado, Haneke abre un espacio de indeterminación donde cada espectador configura su propia interpretación, avanzando hacia una experiencia crítica cercana, aunque no idéntica, a la emancipación propuesta por Rancière.

PALABRAS CLAVE / Haneke, *Funny Games*, espectador, enunciación, violencia.

ABSTRACT / This article examines Michael Haneke's *Funny Games* (1997) through the relationship between modes of enunciation and the spectator's position. Drawing on Jacques Rancière's notion of the emancipated spectator and Francesco Casetti's theory of gaze configurations and point of view, the study analyzes key sequences to explore how formal and stylistic devices directly address the viewer. Haneke employs techniques such as breaking the fourth wall, off-screen representation of violence, lack of narrative justification, manipulation of audience expectations—including the well-known rewinding of the action—and a deliberately slow montage that disrupts passive reception. The analysis shows that these strategies make the viewer aware of the mechanisms of film discourse, challenge commercial cinema conventions, and provoke active reflection on violence and its representation. Rather than delivering a fixed meaning, Haneke creates a space of indeterminacy in which spectators construct their own interpretations, moving toward a critical experience that resonates with, though does not entirely coincide with, Rancière's notion of emancipation.

KEYWORDS / Haneke, *Funny Games*, Spectator, Enunciation, Violence.



Funny Games
(Michael Haneke, 1997).

Michael Haneke es uno de los directores más prestigiosos de la actualidad. Para algunos, se ha consagrado como el director de nuestros miedos (Von Boehm y Von Boehm, 2009), por lo que algunas de sus películas podrían enunciarse de esta forma. El miedo a lo que nos es extraño (***Código desconocido***, 2000), el miedo a un pasado oculto que se empeña en regresar para atormentarnos (***Caché***, 2005), el miedo al fracaso y a la falta de amor (***La pianista***, 2001), el miedo a la muerte (***Amor***, 2012) y, no menos importante, el miedo a la violencia y, sobre todo, a aquella que no encuentra justificación alguna (***Benny's Video***, 1992; ***Funny Games***, 1997). Justamente, uno de los elementos que más llama la atención de su obra es el trato que le da a la violencia. Al referirse a la ambigua relación entre los medios de comunicación masiva y la violencia, señala que se tiende a generar una cierta confusión al tratar de establecer si es la violencia un simple reflejo de nuestra realidad diaria o si, al contrario, esta violencia diaria es el producto de su continua representación en los medios. Para Haneke, la falta de un acuerdo en esta discusión es un indicador claro de que ambas posturas son igualmente correctas. Más allá de una cuestión institucional, se trata de una cuestión individual que tiene que ver sobre todo con la *forma* en la que periodistas o directores de cine abordan estos temas (Haneke, 2010).

El acento que Haneke pone en la forma es algo que merece más atención. En sus películas, a menudo se vale de los recursos técnicos del cine para hacer que el espectador tome conciencia de lo que está viendo, es decir, se vale del distanciamiento brechtiano de diversas maneras. Así, en una película como **Caché** no hace uso alguno de una banda sonora y lleva el punto de vista a otro nivel. En esta película, una pareja empieza a recibir grabaciones de su vida cotidiana, pero nunca llegamos a saber quién es el responsable de filmar a la pareja. Más allá de querer atormentar al esposo con recuerdos de su pasado, no sabemos tampoco cuál es el fin de ese acto. En **Código desconocido** vemos cómo hace uso de un montaje paralelo para contar dos historias en apariencia totalmente diferentes, valiéndose de planos secuencia que contrastan con el uso preferencial de la cámara fija en la película anterior. Por su parte, en **Funny Games (FG)** vemos el uso recurrente del rompimiento de la cuarta pared, así como el uso del fuera de campo para representar la violencia. Como se puede apreciar, en la obra de Haneke hay una relación muy estrecha entre el contenido y su forma. Casi podríamos decir que le concede una mayor importancia a esta última, en tanto le permite moldear el primero.

Asimismo, hay que advertir desde ya, que el uso que hace Haneke de los recursos formales del cine no es meramente estilístico o estético, sino que busca responder a una serie de preocupaciones de carácter ético, social y político. El director ha denunciado desde sus primeras películas que la violencia en el cine se ha convertido en un espectáculo más. Un vehículo para alienar al espectador de cine contemporáneo. Así, la violencia mediática se ve reducida a un producto más de consumo que impide que el espectador reflexione sobre su responsabilidad moral al elegir consumir este tipo de contenidos. Su cine es, en gran parte, una reacción a este “avasallamiento del medio”, en sus propias palabras, y a esta tendencia de la cultura mediática a normalizar y banalizar el sufrimiento (Haneke, 2010). Para algunos, esta violencia se presenta como el síntoma del nihilismo que caracteriza a las

sociedades europeas (Stoehr, 2022). En sus películas también podemos ver reflejadas otras problemáticas como la represión emocional en la familia burguesa europea, la banalidad del mal, los mecanismos de exclusión social y la fragilidad de las relaciones humanas, entre otras.

Todo lo anterior con el fin de evitar una recepción irreflexiva del cine. Por este motivo, para Haneke la cuestión fundamental es cómo hacer que el espectador note los mecanismos que configuran esta representación y evite así ser víctima o, peor aún, cómplice del medio. En síntesis, para este director, contrario al cine comercial imperante, se trata de hacer del cine un medio reflexivo y autorreferencial (Haneke, 2010)¹. Dicho lo anterior, este texto busca realizar una aproximación al estudio de los recursos tanto formales como estilísticos de los que se vale Haneke para conseguir su propósito. Para ello, tomaremos como caso de estudio la primera versión de **FG**. Como herramientas de análisis, recurrimos a algunos elementos de la obra de Rancière (2010) y Casetti (1998). En ese sentido, empezamos con Rancière. Retomamos su noción del espectador, así como la indeterminación del sentido y los efectos de la obra de arte. Seguimos con Casetti y las formas en las que se construye la enunciación filmica. Recuperamos principalmente los tipos de configuraciones de la cámara y su correlación con las formas que adquiere el punto de vista. Con ello, pasamos al análisis de varias secuencias clave de la película. El análisis de la primera secuencia pondrá en práctica los elementos recuperados de Casetti, mientras que los análisis sucesivos se centrarán más en su estilo, principalmente en la ruptura constante de las convenciones del discurso filmico.

Rancière (2010), partiendo de una analogía con la pedagogía, postula lo que sería un espectador emancipado. Según él, retomando los postulados de Jacotot, en la pedagogía tradicional se comienza por enseñarle al alumno su propia incapacidad; su ignorancia. Esto se funda en la desigualdad

¹Para un panorama más amplio de la obra de Haneke, véase también Wheatley (2009) y Speck (2010).

de las inteligencias. En otras palabras, el esquema piramidal clásico en el que hay alguien que sabe (el maestro) y otro que ignora (el estudiante). El que sabe se encargará de transmitir este saber al que lo ignora. Por lo tanto, el que ignora vendría a tener un papel meramente pasivo dentro del proceso de aprendizaje. Sería un simple receptáculo. Esta relación asimétrica se mantendrá a lo largo de todo el desarrollo del proceso de aprendizaje. Rancière señala que la verificación constante de esta relación asimétrica es lo que Jacotot llama embrutecimiento. A esta práctica Jacotot le oponía la de la emancipación intelectual. Esta emancipación es también una verificación, pero de la igualdad de las inteligencias. En este caso, el proceso de aprendizaje es visto de forma horizontal. El maestro y el alumno estarían en un mismo nivel. En este sentido, tendríamos a un maestro ignorante, pero contrario a lo que la expresión puede insinuar, no se trata de algo negativo.

El maestro ignorante capaz de ayudarlo [al alumno] a recorrer este camino se llama así no porque no sepa nada, sino porque ha abdicado el “saber de la ignorancia” y disociado de tal suerte su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos su saber, les pide que se aventuren en la selva de las cosas y de los signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar. Lo que él ignora es la desigualdad de las inteligencias (Rancière, 2010, p. 18).

Una vez dicho esto, Rancière procede a aplicar la analogía al caso del espectador. Si lo llevamos al cine, en su forma tradicional, tendríamos a alguien que sabe, esto es el director, y a alguien que no sabe, o sea, el espectador. El espectador debe limitarse a ver aquello que el director quiere que vea. Para salirse de esta lógica embrutecedora, nos dice Rancière, hay que empezar por superar las falsas oposiciones *a priori* entre mirar y actuar. Creemos que mirar es un verbo pasivo. La emancipación del espectador empieza por el cuestionamiento de estas oposiciones. Mirar no tiene por qué ser una actividad ligada meramente a la pasividad. “El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta” (Rancière, 2010, p. 20). De esta manera, Rancière entiende al espectador como un

intérprete activo, que despliega una serie de operaciones mentales para comprender lo que está viendo. El espectador hace constantes hipótesis (Branigan, 1984); formula diversos tipos de inferencias a lo largo de la película para acercarse lo más que pueda a una interpretación lógica y coherente (Wildfeuer, 2014).

Ahora bien, otro punto importante de la obra de Rancière en relación con el espectador es la del sentido y el efecto que producen las imágenes. Como vemos, no se trata de transmitir un sentido determinado a un espectador pasivo. A este respecto, señala: “Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos” (Rancière, 2010, p. 104). De modo que un aspecto clave será esta indeterminación del sentido y los efectos de las imágenes. Esta noción del espectador emancipado, así como la indeterminación del sentido y los efectos nos resulta de gran interés, pues creemos que nos sirve para abordar el tipo de espectador al que apunta Haneke y el sentido que pretende transmitir con sus obras. Si bien este sentido y efecto puede ser relativamente claro en algunas de sus películas, lo cierto es que en otras no lo es tanto, como veremos más adelante en nuestro caso de estudio.

Para completar nuestro panorama teórico, vamos a recuperar algunos elementos que plantea Casetti (1998) en su estudio sobre el cine y su espectador. En primer lugar, nos referimos a los cuatro tipos de configuraciones que puede establecer la cámara o mirada. La primera es la interpelación (o como si él fuese yo). En este caso, por lo general, uno de los actores *interpela* al espectador, tratando de establecer una proximidad o complicidad con él. Este caso también se puede establecer de formas menos evidentes, recurriendo a otros elementos del discurso filmico, como al sonido, por ejemplo, como veremos más adelante en nuestro análisis. La segunda es la cámara objetiva (o como si el espectador tomara el lugar de la cámara). Esta es, tal vez, la configuración más frecuente dentro de la enunciación filmica. Es esa cámara que, sin tomar ningún partido (al menos en la mayoría de

los casos), nos trata de mostrar objetivamente la acción. En tercer lugar, tenemos la cámara objetiva imposible, es decir, aquella mirada que ninguna persona podría ejecutar de forma natural. Una toma aérea, por ejemplo. Y la cuarta es la cámara subjetiva (como si él personaje fuese tú, o sea, el espectador). Esto es, cuando la cámara toma la perspectiva de algún personaje y nos lleva como espectadores a ver eso mismo que él está viendo.

Asimismo, nos parece importante retomar para nuestro análisis las tres formas que puede adoptar el punto de vista (POV), dado que se encuentran íntimamente relacionadas con las configuraciones de la mirada. Estas son ver (percepción), saber (cognición) y creer (emotividad/fe) (Casetti, 1998, p.70). La primera se refiere a la actividad misma de ver, desde un plano perceptual. Es el espectador captando una serie de estímulos visuales. Luego, la segunda se relaciona con el proceso cognitivo, es decir, con aquella información que nos quiere transmitir ese estímulo visual. Para, finalmente, comprobar si se toma por verdadera esa información o no. Es decir, si como espectadores podemos creer en lo que estamos viendo, tanto a nivel epistémico como emocional.

Así, cuando se trata de una cámara subjetiva, por ejemplo, lo que *vemos* se limita a lo que ve el personaje, lo que *sabemos* también se reduce a lo que se nos quiere mostrar desde la perspectiva del personaje; es decir, lo que sabemos se reduce a la historia (diégesis) y lo que *creemos* se liga a las creencias mismas del personaje, así que tan pronto él cambie sus opiniones, el espectador también tendrá que hacerlo, nos explica Casetti (p. 71). A su vez, estas tres dimensiones del POV pueden reforzarse entre sí o bien pueden ser opuestas. Esto significa que aquello que la película afirma en un nivel perceptual, puede negarlo a nivel cognitivo y emocional.

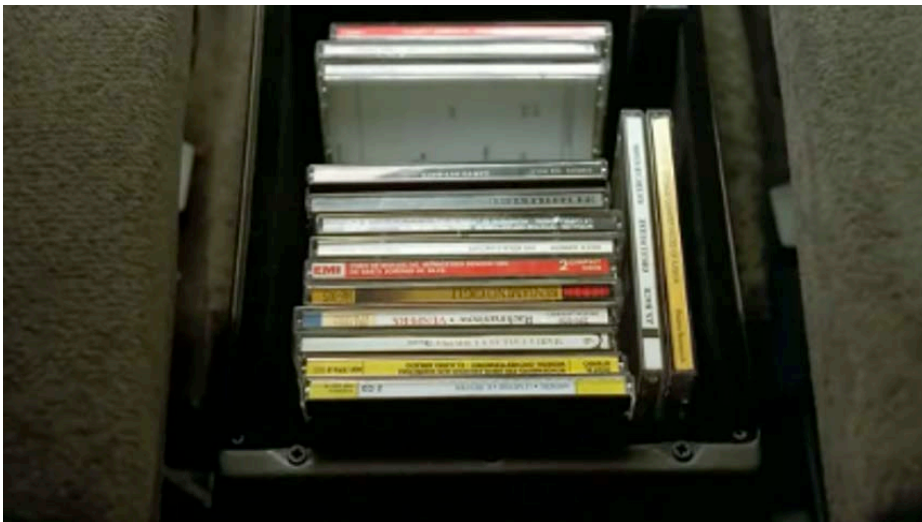
Regresemos ahora a Haneke y a **FG**. Recordemos que, en esta película, una familia ejemplar, va a pasar unos días de descanso en su residencia campestre. Allí, un par de jóvenes, sin motivo aparente, los someten a toda clase de torturas físicas y psicológicas hasta acabar con sus vidas. A partir de

lo que acabamos de ver, vamos a empezar por analizar la secuencia inicial. En esta secuencia, que es bastante didáctica, pasamos de planos generales a planos más cerrados que nos introducen el contexto general en el que tendrá lugar la película y quiénes serán sus personajes centrales.

Empecemos por las formas en las que se configura la cámara. Pasamos de configuraciones objetivas imposibles a configuraciones subjetivas. Lo que se traduce en planos aéreos cenitales a planos más cerrados hasta llegar a un plano detalle. Este montaje que va de planos generales a primeros planos nos permite comenzar a contextualizar al espectador [FIGURAS 1-3]. En el plano sonoro, lo primero que oímos es una pieza de música clásica, luego de unos segundos, una voz en *off* de una mujer, a la que sigue la voz de un hombre. En la tercera toma, cuando la mujer va a cambiar el casete, escuchamos la voz de un tercer personaje. Se trata de un niño. Hasta acá, no se nos ha revelado el rostro de ninguno. Luego, el recorrido de la cámara es inverso. De estos planos detalle, regresa a planos más abiertos. Es decir, pasamos de una configuración subjetiva a una objetiva imposible. De nuevo nos acercamos: pasamos de una configuración objetiva a una subjetiva y luego otra vez una objetiva [FIGURAS 4 y 5].

La tercera configuración es la más importante, porque es la que finalmente nos revela el rostro de la familia entera [FIGURA 6]. En el plano sonoro se produce un cambio abrupto. De repente, irrumpe una fuerte música estridente que choca con el ritmo armonioso de la música clásica. Esta música es extradiegética, por lo que la familia no la puede percibir. Lo siguiente es la aparición del título de la película en letras gigantes de color rojo que cubren los rostros de la familia. En este punto, como espectadores podemos inferir que algo anda mal, aun cuando no sepamos exactamente de qué se trata. En todo caso, de momento, ni los personajes mismos lo saben tampoco.

Seguidamente, a través de una configuración objetiva, se nos va presentando a cada uno de los personajes por separado [FIGURAS 7-9]. La música estridente se mantiene.



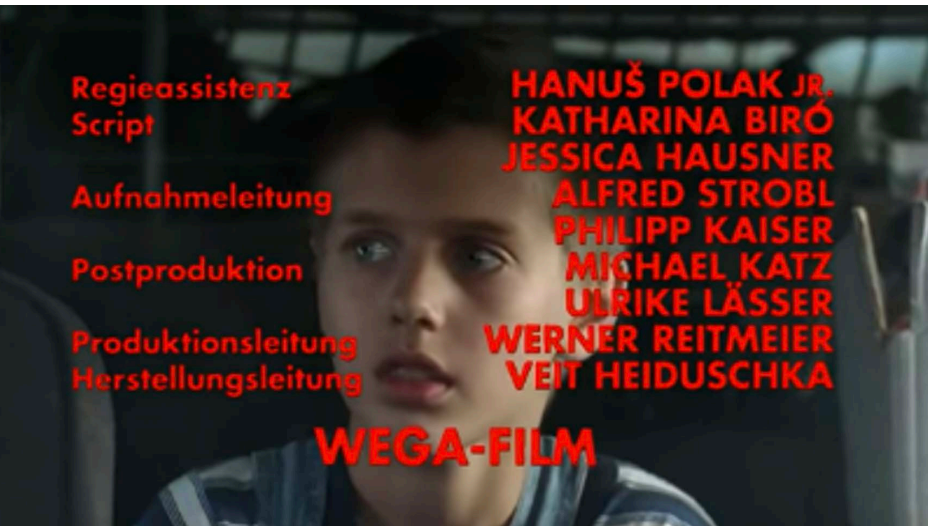
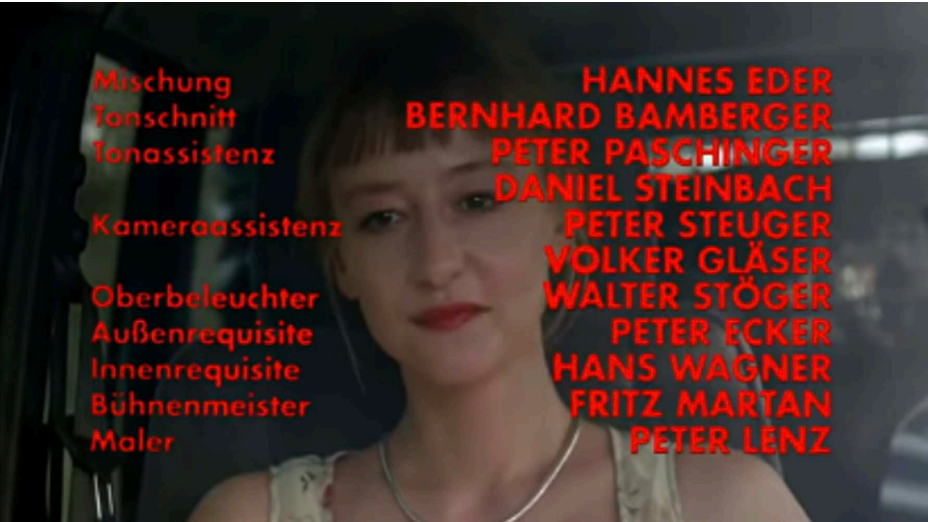
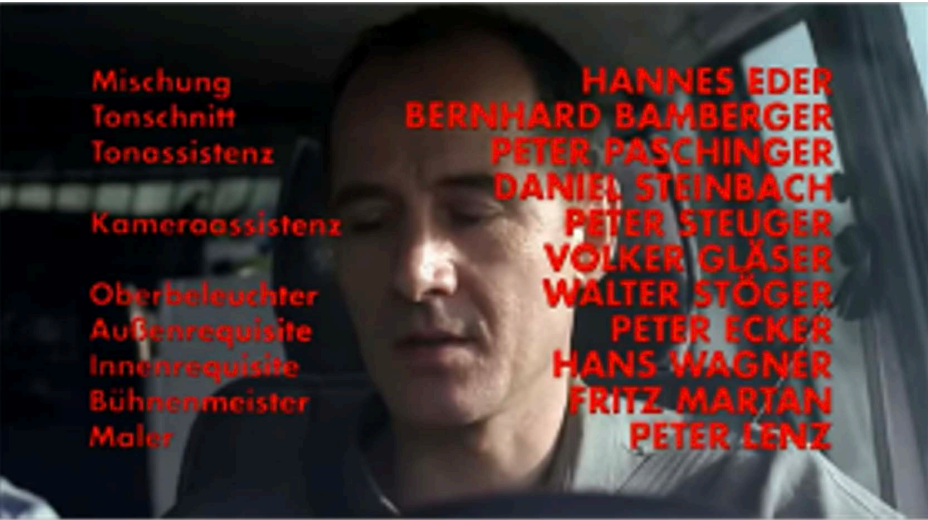
FIGURAS 1, 2 y 3.
Funny Games
 (Michael Haneke, 1997).



FIGURAS 4 y 5.
Funny Games
(Michael Haneke, 1997).



FIGURAS 6. *Funny Games*
(Michael Haneke, 1997).



FIGURAS 7, 8 y 9.
Funny Games
(Michael Haneke, 1997).



FIGURAS 10 y 11.
Funny Games
(Michael Haneke, 1997).

Vemos que los personajes siguen hablando, pero no los escuchamos. Pareciera ser que esta nueva fuerza, desconocida para ellos y representada en la música, se apodera de toda la escena. Esta secuencia concluye con una cámara objetiva del auto en el que viajan, visto desde el interior de la casa vecina.

El auto se detiene y con él la música [FIGURA 10], lo cual es muy dicente, porque en la siguiente toma, a través de una cámara subjetiva [FIGURA 11], vemos que del otro lado de la cerca se encuentran no solo los amigos de la familia, sino un par de jóvenes desconocidos vestidos de blanco. Irónicamente, el silencio es la forma de presentarnos a los responsables de este macabro juego. Por la estructura circular de la película, más adelante veremos que esta otra familia, los amigos de Anna y Georg, son las víctimas actuales, de ahí el comportamiento extraño que manifiestan en las escenas donde interactúan ambas familias.

Ahora bien, antes de pasar al plano narrativo, vale la pena reconstruir el trayecto de la mirada. Primero es la cámara la que ve [FIGURAS 1 y 2]. Pasa de un gran plano general a uno más cerrado hasta situarnos en el interior de un auto. Ahora es una mujer la que mira [FIGURA 3]. Salimos nuevamente del auto y la mirada vuelve a la cámara. Se acerca de nuevo y otra vez estamos en el interior del auto, pero pronto saldrá otra vez. Pareciera nuevamente la mirada de la mujer, pero también podría ser la del niño, por el siguiente plano que lo descubre en la parte trasera. Luego, tenemos una cámara fija que nos muestra a la familia entera. Sale de nuevo la cámara. Entra nuevamente y nos muestra por separado a cada personaje. Sale de nuevo. Es interesante remarcar este juego con la cámara. Como vemos, insiste en tomar distancia, como si no quisiera hacerse responsable de lo que está a punto de suceder. Pareciera que, al tomar distancia, le transfiere esa responsabilidad al espectador, haciéndolo de algún modo

FIGURA 12.
Funny Games
(Michael Haneke, 1997).



cómplice de lo que está a punto de ver en pantalla. Esta forma de interpelar al espectador será mucho más clara con la música. Es la música la que establece un primer acercamiento con el espectador para brindarle algunos indicios de lo que está a punto de ver. De entrada, puede ir descartando que se trate de la historia del agradable fin de semana que pasará una familia en su casa de campo.

Ahora, para tener un panorama completo, tratemos de ver qué pasa en el plano narrativo. Hasta el momento sabemos que se trata de una familia que viaja a un destino que nosotros como espectadores no conocemos del todo. Para pasar el tiempo, se entretienen jugando a adivinar el tipo de canción que está sonando. Así, esta secuencia vista a nivel global nos podría indicar que esta familia está a punto de iniciar un juego mucho menos inocente. No sabemos exactamente de qué se trata, pero por la perturbadora música que ahora domina la escena, podemos inferir que no será nada placentero. Además, la imposición casi que violenta de una melodía sobre la otra pareciera indicar que ellos han perdido este juego mucho antes de empezarlo. Como veremos más adelante, esta música estridente se convierte en una especie de *leitmotiv*. Es la música que representa los macabros juegos que están a punto de vivir. Aparece en dos ocasiones más: cuando el niño escapa y es encontrado en una casa vecina. Allí, uno de los asesinos la reproduce mientras lo busca. Es decir, en este caso hace parte de la diégesis. La otra ocasión

será al final de la película, cuando uno de los asesinos logra entrar a la casa de una nueva familia. Está acompañada por un caso de interpelación, a través de un guiño al espectador, con lo cual vemos que estos macabros juegos empiezan nuevamente. Pero acá la música es extradiegética.

El último elemento que nos interesa de esta secuencia son las configuraciones del POV y su relación con las formas que adopta la mirada. Las primeras configuraciones de la cámara, que pasan de cámaras objetivas a subjetivas, nos proveen de información visual acerca del contexto. A su vez, también nos permiten empezar a construir una relación empática con la familia, lo que lleva a que los mecanismos de identificación empiecen a tomar forma.

Vamos ahora a dar un pequeño salto. La siguiente secuencia que analizaremos es la de la primera muerte de un integrante de la familia. Se sitúa alrededor de la mitad de la película. Como sabemos, en el cine de terror o en el subgénero *slasher* estamos acostumbrados a ver largas escenas sangrientas. Pensemos, por ejemplo, en películas icónicas como ***Halloween*** (John Carpenter, 1978), ***Masacre en cadena*** (Tobe Hooper, 1974) o ***Viernes 13*** (Sean S. Cunningham, 1980). Haneke, en respuesta a esta forma de representación, deja la violencia fuera de cuadro². Quizá no para privar al espectador de ese

²Este mismo recurso es usado en la película ***Zona de interés*** (Jonathan Glazer, 2023), donde nunca vemos explícitamente los horrores que ocurren dentro de un campo de concentración, pero mediante el sonido se nos da una

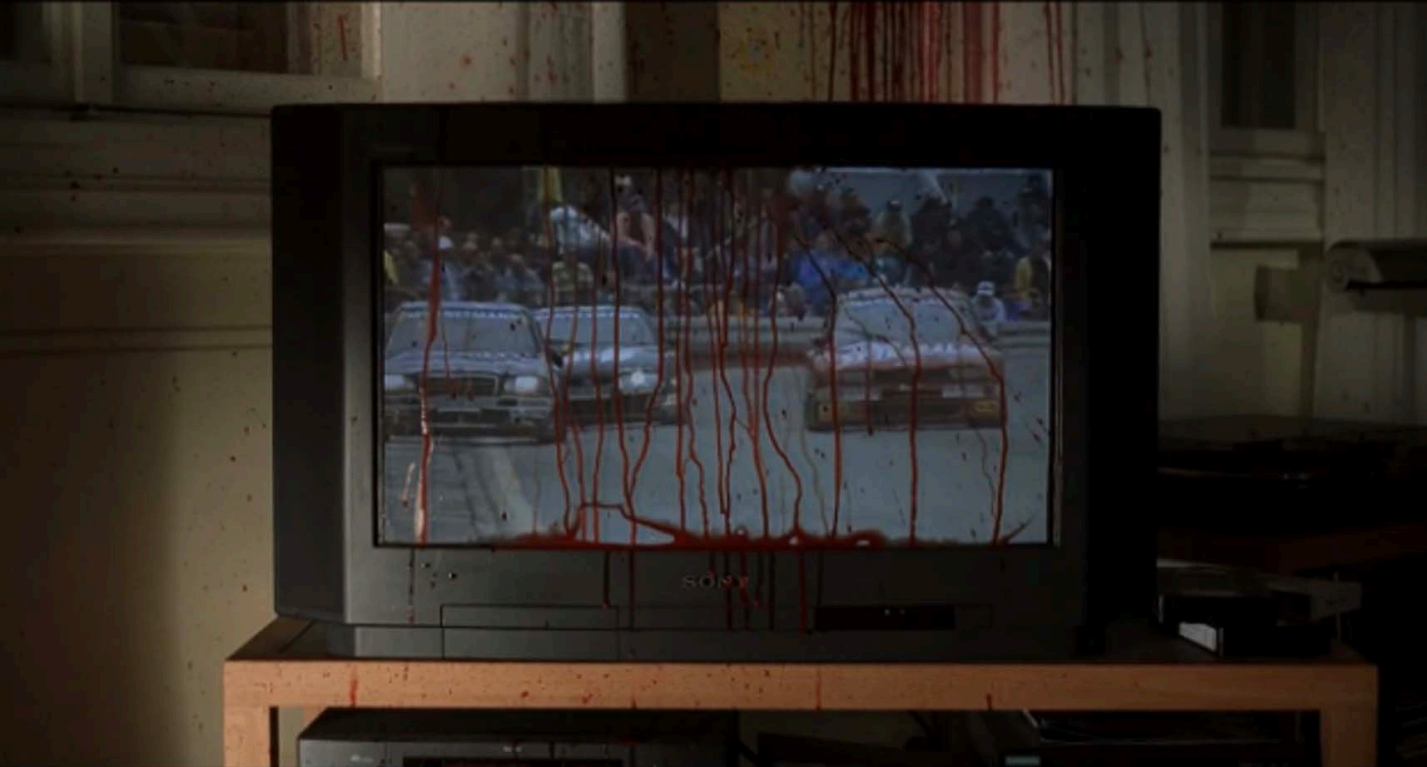


FIGURA 13.
Funny Games
(Michael Haneke, 1997).

espectáculo, sino para mostrar, tal vez, que la imaginación del espectador puede ser más retorcida que la de los mismos personajes de la película. Un ejemplo de ello lo vemos en esta secuencia que hemos seleccionado. Paul, el joven más alto y quien dirige la acción, se levanta un momento para ir a buscar algo de comer a la cocina. En la sala se queda Peter, su compañero, vigilando a la familia con un rifle. Una cámara objetiva sigue a Paul. Mientras busca algo de comer, oímos repentinamente un disparo. Al oírlo, Paul apenas se inmuta. Sigue en lo suyo. No oímos música extradiegética, sólo el sonido del televisor encendido y a la par unos gritos apagados [FIGURA 12].

De la cocina, la misma cámara objetiva pasa a la fuente del sonido más agudo. Se sitúa en frente del televisor, que ahora está ensangrentado. De fondo oímos cómo Paul reprende a su compañero por haberse adelantado a cometer el crimen. La cámara sigue fija en el televisor ensangrentado sin mostrarnos la discusión entre los dos jóvenes [FIGURA 13]. ¿Quién ha muerto? Tras este hecho, los jóvenes deciden irse. Luego,

idea de lo que está ocurriendo. En este caso, también quedará en manos de la imaginación del espectador tratar de descifrar a qué responden el conjunto de sonidos que escuchamos. Esta forma de representación concuerda un poco con lo que dice Rancière (2010) sobre la imagen abyecta.

en un plano general, que sigue siendo una cámara objetiva, se nos descubre una horrorosa escena: el niño yace tendido junto al televisor. Su madre está sentada a su lado, atada, y su padre tirado en el piso. Ambos padres permanecen en silencio total, petrificados, mientras lo único que escuchamos es el sonido del televisor. Como puede verse, a Haneke no le interesa mostrar el momento exacto del asesinato; lo que más le interesa es lo que ocurre después. ¿Qué pasa ahora con los padres del niño? ¿Qué significa perder un hijo en tales circunstancias? En esta secuencia, todas las configuraciones de la cámara son objetivas. Pareciera que con esta configuración impersonal se deshumaniza el macabro acto que acabamos de presenciar.

En la siguiente escena, luego de que los asesinos se van, pasan todavía un par de minutos antes de que la madre recobre energías para levantarse y suprimir la única fuente de sonido que hemos tenido hasta ahora: el televisor (por lo demás, uno de los medios que más critica Haneke en su obra). Después de eso, nos sumamos por otros largos momentos en un silencio total acompañado de una cámara objetiva. Como sabemos, en algunos casos la falta de sonido puede tener un efecto emocional mucho más fuerte que su presencia (Chion, 1993). Esta ausencia del sonido, sumada a la cámara objetiva

fija y una toma larga, lleva al espectador a reflexionar acerca de lo que representa el macabro hecho que acaba de presentarse en pantalla. En contraste, en el cine comercial no suele darse este espacio para la reflexión debido al acelerado ritmo del montaje. Cada nueva toma va sustituyendo a la anterior sin que lleguemos a tomar conciencia de lo que estamos presenciando en pantalla.

Un último elemento que queremos analizar es la falta de justificación narrativa de los actos violentos. Estamos acostumbrados a que se nos diga que la violencia es fruto de diversas patologías, de factores socioeconómicos, políticos, familiares, etc. La película *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), por ejemplo, nos habla sobre una masacre llevada a cabo por un par de adolescentes en un colegio de Estados Unidos. Pero antes de que lleguemos al clímax de los hechos, el director se ha tomado el tiempo suficiente para mostrarnos las posibles causas que llevaron a estos adolescentes a cometer este horrible crimen. Sin embargo, en Haneke no ocurre esto. Ya lo habíamos visto en *Benny's Video* (1992), donde un adolescente comete un crimen y nunca queda claro por qué. En algún momento dice que sencillamente quería saber qué se sentía. En *Funny Games* va más allá y llega a parodiar esta necesidad de sentido. En una escena, uno de los asesinos inventa toda una historia para responderle al padre el porqué de sus acciones, mencionando que fueron víctimas de maltrato y que vienen de hogares disfuncionales. Pero pronto veremos que es una simple mentira. Al contrario, se trata de dos jóvenes de familias acomodadas, sin carencia alguna aparente. Por este motivo, uno de los elementos más chocantes para el espectador será esta falta de sentido en sus acciones.

En consonancia con lo anterior, otro elemento que genera desconcierto en el espectador es el hecho de no satisfacer sus expectativas. Al contrario, juega con ellas. La secuencia que mejor lo muestra es la del rebobinado de la película. Luego de que los asesinos matan al niño, se van de la casa, pero regresan minutos después. Traen consigo a Anna, quien

había salido en busca de ayuda, pero en el camino tuvo la mala suerte de toparse con ellos nuevamente. En esta ocasión, Paul, en otro de sus macabros juegos, le pide a Anna que diga una oración. En un momento de descuido, toma el arma que había sobre la mesa y le dispara a su compañero. Haneke comenta en una entrevista que en el estreno de la película la audiencia se levantó y celebró con júbilo este momento (Toubiana, 2005). Y es que después de haber visto por más de una hora cómo este par de psicópatas torturan a una inocente familia con la que habíamos empatizado desde el inicio, ¿qué otra reacción se puede esperar? Al fin van a recibir su merecido. Ahora, lo que no esperábamos era que esto pudiera revertirse. Tan pronto como su compañero cae por el impacto del disparo, Paul, alarmado, empieza a buscar un control remoto. Cuando lo encuentra, rebobina toda la escena hasta el momento en el que Anna trata de arrebatarse el arma. Con esta acción, evita que ocurra la muerte de su compañero y como castigo por la osadía de Anna, matan a su esposo. Además de no satisfacer nuestras expectativas, esta es una forma de mostrarle al espectador cuán manipulable puede llegar a ser.

Por otro lado, situando la acción en un terreno moral, Haneke deja en evidencia la celebración de un asesinato. Una vez más nos hace cómplices, pero al mismo tiempo nos reprende por asumir esta actitud. Esto nos demuestra lo que Haneke ha señalado en varias oportunidades: que la violencia representada en sus películas no es más que un reflejo perturbador de sociedades que, bajo el ropaje de la normalidad burguesa, albergan dinámicas de represión, individualismo extremo y quiebre de los vínculos comunitarios. Es decir, reflejan estructuras sociales y culturales que normalizan la violencia en distintos niveles. En este sentido, los mecanismos formales que usa Haneke no sólo apelan al espectador como sujeto de enunciación, sino como sujeto político y moral que participa, ya sea conscientemente o no, en las dinámicas de consumo de productos que tratan la violencia como un espectáculo más.

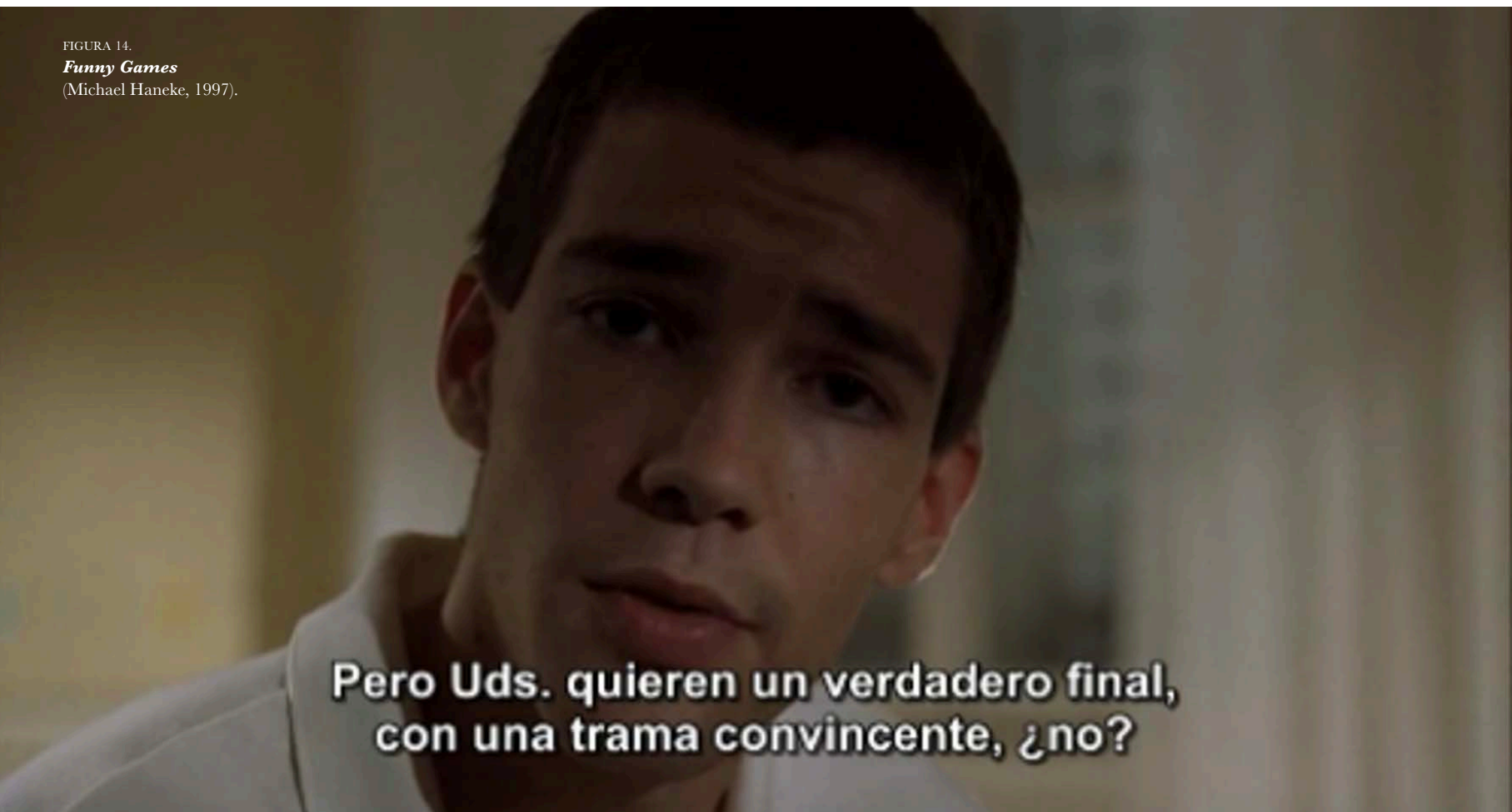
Finalmente, como si esto fuera poco, la última secuencia va a terminar de aniquilar cualquier otra expectativa. Lo normal es esperar que los malos obtengan su merecido y que los buenos logran salvarse y así seguir con sus vidas. El mismo Paul, en uno de los casos de interpelación, se refiere a este punto [FIGURA 14].

Sin embargo, nada más lejos de eso. En su lugar, los malos se salen con la suya y los buenos terminan muertos. En la secuencia final, cuando llevan atada a Anna en el velero, vemos que aún queda una pequeña esperanza de salvación. Anna encuentra oculto un cuchillo y trata de cortar la soga con la que está atada, pero muy pronto lo notan los asesinos

y se apresuran a quitarle el cuchillo y a arrojarla al lago, acabando así con la última integrante de la familia.

En conclusión, gracias a los elementos de análisis retomados de Casetti hemos podido observar cómo se va construyendo el discurso filmico de esta película en un plano formal. Mientras que Rancière nos sirvió para acercarnos al tipo de espectador que configura esta obra. Así, vimos que Haneke se vale de diversas rupturas de la forma y el estilo en el que tradicionalmente se construye el discurso filmico. Por mencionar algunas de ellas, recordemos la representación de la violencia fuera de cuadro, el ritmo lento del montaje, la falta de justificación una acción, las rupturas de la cuarta pared,

FIGURA 14.
Funny Games
(Michael Haneke, 1997).



la manipulación constante de las expectativas del espectador (rebobinado de la película), así como la carencia de un final feliz, entre otras. Algunos de estos recursos imposibilitan la predicción de un sentido. Cada espectador puede reaccionar de forma diferente ante la representación de un acto fuera de cuadro o ante la falta de justificación de una acción. Lo importante es que, a partir de estos elementos, cada espectador configura su propia interpretación de la obra que acaba de ver, sin que su sentido último esté dado de antemano.

De igual modo, para evitar la alienación, Haneke constantemente nos recuerda que lo que vemos no es más que una representación. ¿Qué mejor forma de recordárnoslo que a través del rebobinado de la película? Con todo esto, consigue que el espectador empiece a recorrer su camino hacia la emancipación, tal vez, no exactamente a la que apuntaba Rancière, pero en todo caso no deja de ser una invitación o, quizá, una provocación. Una clara provocación para salir de nuestro estado de pasividad y reflexionar acerca de lo que estamos acostumbrados a ver en pantalla y entender que su forma de representación puede tener diversas consecuencias, dependiendo de la postura que decidamos adoptar al respecto.

Por último, si bien es cierto que nos hemos centrado en las estrategias formales que emplea Haneke para construir el discurso filmico e interpelar a su espectador, no hay que dejar de lado que tales estrategias se inscriben dentro de una preocupación más amplia y profunda que tiene que ver con los mecanismos de violencia que atraviesan a las sociedades europeas contemporáneas. Haneke ha insistido en la necesidad de “des-realizar”³ la violencia para denunciar su normalización cultural, así como en examinar críticamente la represión afectiva de la familia burguesa, la banalidad del mal y la responsabilidad individual ante el sufrimiento ajeno (Cieutat y Roger, 2018), temas que podemos ver problematizados a lo largo de todas sus películas. Por ello, las rupturas formales no son simples estrategias estilísticas o metaficcionales: funcionan como dispositivos ético-políticos, cuyo fin central es generar incomodidad, reflexión y distancia frente a la alienación producida por el cine comercial. 🍿

³El concepto de «desrealización» hace referencia a la forma de Haneke de representar la violencia de manera cruda y perturbadora, apartándose de la tendencia a mostrarla como un espectáculo más (Cieutat y Roger, 2018).

Bibliografía

- BRANIGAN, E. (1984). *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton Publishers.
- CASETTI, F. (1998). *Inside the Gaze. The Film Fiction and its Spectator*. Indiana University Press.
- CIEUTAT, M. y Rouyer, P. (2018). *Haneke por Haneke* (M. Grange, Trad.). El Mono Libre.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- HANEKE, M. (2010). Violence and the Media. En R. Grundmann (ed.), *A Companion to Michael Haneke* (pp. 575-579). Editorial Blackwell.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- SPECK, O. C. (2010). *Funny Frames. The Filmic Concepts of Michael Haneke*. Continuum.
- STOEHR, K. (2022). Nihilism, Violence, and the Films of Michael Haneke. En L. A. De Sousa y P. Stellino (eds.), *Violence and Nihilism* (pp. 255-274). De Gruyter.
- WHEATLEY, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema. The Ethics of the Image*. Berghahn Books.
- WILDFEUER, J. (2014). *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. Routledge.

Filmografía

- CARPENTER, J. (Director). (1978). **Halloween**. EE.UU.: Compass International Pictures; Falcon International Productions.
- CUNNINGHAM, S. S. (Director). (1980). **Martes 13** [*Friday the 13th*]. EE.UU.: Paramount Pictures.
- GLACER, J. (Director). (2023). **Zona de interés**. [*The Zone of Interest*]. Reino Unido / Estados Unidos / Polonia: A24; Film4 Productions; JW Films; Extreme Emotions; Access Entertainment.
- HANEKE, M. (Director). (1992). **El vídeo de Benny** [*Benny's Video*]. Austria / Suiza.
- HANEKE, M. (Director). (1997). **Juegos divertidos** [*Funny Games*]. Austria: Wega Film. Disponible en <https://ok.ru/video/8036372318896>
- HANEKE, M. (Director). (2000). **Código desconocido** [*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*]. Francia: MK2 Productions; Les Films Alain Sarde; Arte France Cinéma; France 2 Cinema; Bavaria Film, Filmex; Canal+.
- HANEKE, M. (Director). (2001). **La pianista** [*La Pianiste*]. Francia / Austria / Alemania: Wega-Film; MK2 Productions; Les Films Alain Sarde.
- HANEKE, M. (Director). (2005). **El observador oculto** [*Caché*]. Francia: Les Films du Losange; Wega-Film; Bavaria Film; BIM Distribuzione.

- HANEKE, M. (Director). (2012). **Amor** [*Amour*]. Francia / Austria / Alemania: Les Films du Losange; Wega Film; France 3 Cinema.
- HOOPER, T. (Director). (1974). **Masacre en cadena** [*The Texas Chainsaw Massacre*]. EE.UU.: Bryanston Picture.
- TOUBIANA, S. (Director). (2005). **Funny Games. Entrevista con Michael Haneke** [Reportaje]. Les Films du Losange. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2a01CNnVpuA>
- VAN SANT, G. (Director). (2003). **Elefante** [*Elephant*]. EE.UU.: Meno Film Company y Blue Relief.
- VON BOEHM, F. y Von Boehm, G. (Directores). (2009). **Michael Haneke. Mi vida** [Documental televisivo]. TV alemana. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>

JUAN CARLOS SÁNCHEZ SUÁREZ. Egresado de la Maestría en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS), Filosofía, UNAM. Licenciado en Filosofía de la Universidad Industrial de Santander (UIS), Colombia. Ha participado como ponente en eventos académicos internacionales sobre filosofía, ciencias sociales y humanidades. Miembro del Comité operativo de Sepancine (Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico). Actualmente, cursa el Doctorado en Humanidades de la UAM-Xochimilco, en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques

Un estudio crítico de *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echevarría, por Ángel Miquel

ADRIANA ESTRADA ÁLVAREZ

<http://orcid.org/0000-0002-9993-7324>

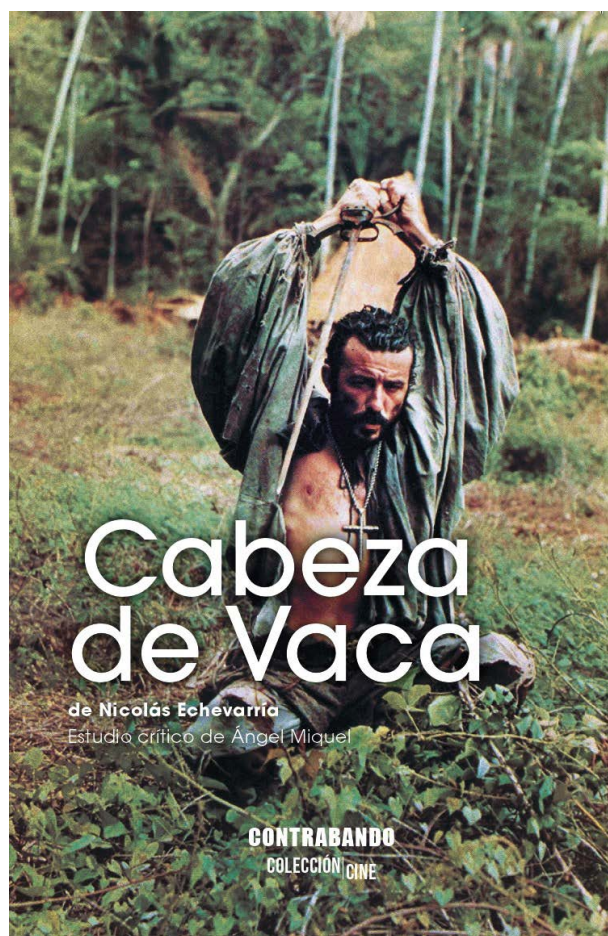
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

<https://doi.org/10.32870/eloloquepiensa.v0i32.489>

Celebro que se escriba sobre la experiencia de la película *Cabeza de Vaca*. Una experiencia singular en la historia del cine mexicano, donde confluyeron miradas, talentos y voluntades empeñadas en hacer realidad una película que, para Nicolás Echevarría y su entorno, se volvió una obsesión durante más de una década.

Mientras preparaba esta reseña, pensaba en cuán escasos son los libros consagrados por entero a una sola obra filmica. Estamos más habituados a los libros sobre historia, teoría del lenguaje, de la estética; ensayos que abordan escuelas cinematográficas, corrientes, movimientos. Por supuesto, también existen guiones publicados, memorias de cineastas, biografías, autobiografías, diarios de rodaje. Pero obras críticas, analíticas, reflexivas, que giren en torno a una sola película como eje central del pensamiento, me parecen excepcionales. Pocas piezas tienen el privilegio de ser rodeadas por un libro entero. Tal vez sea mi ignorancia —ustedes lo sabrán mejor que yo—. Pueden existir críticas, pero un libro completo sólo las grandes obras, pensando en las publicaciones del British Film Institute. Un libro es otra cosa: es un gesto de cuidado, de atención, de archivo, de investigación y de pensamiento.

Estudiar una pieza cinematográfica tiene una complejidad considerable. Hay que iluminar las películas desde distintos ángulos y aprender de experiencias tan afortunadas y vigentes como *Cabeza de Vaca*. En este caso el desafío se centra en una película inspirada en una interpretación libre del testimonio de un tesorero español del siglo XVI, Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Este largometraje fue el resultado de un largo proceso de creación. Paradójicamente, lo que en su momento pareció una desventaja —la postergación del inicio de la producción debido a la mediocridad de un burócrata— terminó siendo un acierto. Ese tiempo permitió madurar ese imaginario del siglo XVI, a partir de la historia de un español perdido en la tierra india, despojado de su ropa, transformado en curandero y con el tiempo considerado como “uno de los padres del humanismo latinoamericano”.



Recrear ese mundo del siglo XVI desde la mirada de un cineasta del siglo XX no es tarea sencilla. Como alguna vez le escuché decir a Nicolás: “imaginarlo ya es un reto, pero llevarlo a la pantalla, hacerlo carne, tierra, aliento, resulta una verdadera hazaña”. Pero además, ***Cabeza de Vaca*** es una película realizada, en parte, por una generación de cineastas, artistas e intelectuales que se rebelaban frente a las formalidades, sean estéticas, culturales o políticas. No son la generación de la ruptura o del movimiento estudiantil de 1968, pero están muy cercanos a ella. Pienso, por ejemplo, en Berta Navarro, quien en 1979 realizó ***Victoria de un pueblo en armas***, una pieza documental excepcional sobre el movimiento de liberación nacional sandinista.

Pienso en Tolita y María Figueroa formadas en el universo creativo de su padre, Gabriel Figueroa. Ambas se convirtieron en figuras vanguardistas en cuanto a diseño de vestuario y escenografía, tanto a nivel nacional como internacional. Pero además, en el libro se nos aclara, que Guillermo del Toro fue el maquillista, sólo de Juan Diego, mientras Tolita la diseñadora del vestuario de la película. Pienso en el gran escenógrafo Alejandro Luna, quien fue creador de esa extraordinaria escena final de la cruz plateada cargada por un batallón de soldados en medio de la arena blanca del desierto de Coahuila, una escena que sólo había oportunidad de filmar una sola vez, al atardecer, donde la arena había sido barrida por el viento y con una tormenta que estaba por caer. O en el debut de Guillermo Navarro, como cinefotógrafo. Navarro más tarde se convertiría en el cinefotógrafo de Guillermo del Toro y en un nombre respetado en Hollywood, ganador de un Óscar, entre otros, por ***El laberinto del fauno*** (2006).

Cada uno de estos nombres, y muchos otros que hicieron posible ***Cabeza de Vaca***, le entregó su corazón al proyecto. Y eso se nota. Se siente, se respira que no es sólo una película, sino un gesto colectivo de creación, de memoria y, también, por qué no, de rebeldía frente a un imaginario nacionalista sobre la historia de la conquista.

Sin embargo, hay dos personas que fueron pilares en la creación del proyecto, en quienes Nicolás confiaba profundamente y con

quienes mantenía un diálogo abierto, una intimidad creativa, una conversación en el mejor sentido del entendimiento y del disfrute. Hablaban el mismo lenguaje y fueron claves en la composición de la obra. Esas dos personas fueron Bilo (Guillermo Sheridan) y Mario Lavista; es decir, en ellos descansaba la responsabilidad de la escritura de la palabra y la escritura de la música.

Para mí, el guion publicado en 1994 es, en sí mismo, una pieza de arte en términos literarios. No se trata de un guion cinematográfico convencional ni estructuralmente riguroso, pero en sus páginas habita el lenguaje del poeta, vivo, pulsante. Y hay algo más que lo atraviesa, algo que también respira en el gran libro de notas y dibujos de “Cabeza de Vaca” realizados por Nico: la profunda admiración que compartían Bilo y Nico por ese personaje. Se enamoraron de Cabeza de Vaca no solo por lo fascinante de su figura, sino por el universo de contradicciones, búsquedas y experiencias que encarnaba —un personaje atravesado por la fragilidad y la transformación, por lo humano en su forma más radical—.

Después de su naufragio por el norte de México, Cabeza de Vaca regresó a América en 1537 como Gobernador y Capitán General del Río de la Plata. Nuevamente naufragó en la isla de Santa Catarina, frente a las costas de Brasil, y luego se internó en la selva brasileña, atravesando las cataratas de Iguazú hasta llegar a Asunción, Paraguay, donde asumió el mando en 1542. Es considerado pionero en la exploración de Brasil, Argentina y Paraguay, territorios en los que enfrentó la resistencia de los pueblos guaycurúes y guaraníes. Sin embargo, sus conflictos con los oficiales de la Corona lo llevaron a ser juzgado en Sevilla en 1551, en un proceso que incluyó 34 acusaciones formales. Permaneció preso durante ocho años y, tras recuperar la libertad, aparentemente ocupó el cargo de juez de Contratación en Sevilla. Se cree que falleció en 1559, con el título de prior de convento (Maura, 2013, pp. 14-20).

Fueron “Naufragios” y “Comentarios” los únicos testimonios que nos dejó Cabeza de Vaca, y como bien analiza Ángel en la primera parte del libro, este texto fue escrito para informar a la Corona sobre las causas del fracaso de la expedición, con la

intención de prevenir futuras catástrofes. Al mismo tiempo, “Naufragios” sirve como un extraordinario relato de lo vivido durante ese largo periodo en que estuvo, como él mismo dice, “perdido y en cueros” (p. 14).

La participación de Mario Lavista, gran amigo y confidente de Nicolás, fue fundamental. Tuvo la libertad de salirse de las exigencias formales de la composición musical —como menciona Echevarría en la entrevista que le hace Ángel— para crear la música de la película, dándole el ritmo y el tono preciso para evocar aquella realidad imaginada. Probablemente —y con el riesgo de equivocarme— en la música de **Cabeza de Vaca** se respira algo de la libertad creativa y contemporánea de la experiencia que vivieron en los años setenta con el grupo de improvisación de música electrónica “Quanta”. Esa idea —como se cita en el libro— en la que el verdadero reto consistía en que, para sugerir la dimensión musical del “Nuevo Mundo”, había que “irse a lo más contemporáneo, a lo más moderno, para describir algo que es muy antiguo” (p. 61).

Por supuesto, la motivación de Nicolás para realizar **Cabeza de Vaca** no surge de la conmemoración del Quinto Centenario. Aunque fue esa coyuntura la que permitió conseguir el financiamiento a través de una coproducción —como bien señala Ángel—: “Muy pocas cintas mexicanas habían logrado conjuntar recientemente tantas y tan diversas fuentes de financiamiento” (Miquel, 2024, p. 33). Sin embargo, el espíritu, la forma de narrar y los estilos que adopta la película provienen de otro lugar: de su andar por la Sierra de Nayarit junto a su hermana Rocío, de su formación en el Millenium Film Workshop en Nueva York durante los años setenta (**Judea, semana santa entre los coras**, 1974) y de su experiencia realizando documentales para el Centro de Producción de Cortometraje (**Flor y canto**, 1978; **María Sabina, mujer espíritu**, 1979; **Teshuinada**, 1979; **Poetas campesinos**, 1980; **Niño Fidencio**, 1980). No hay que olvidar que Nico se formó en dos grandes disciplinas: la arquitectura y la música. Y es precisamente con esa sensibilidad de andamiaje y composición que concibe y dirige sus películas.

El libro se organiza en dos grandes apartados, además de una sección de anexos que incluye un bloque dedicado a los “Comentarios Críticos” y otro con la “Ficha técnica-artística”, los “Estrenos” y los “Repartos”. El primer apartado está enfocado en contextualizar el proyecto de *Cabeza de Vaca*: sus orígenes, el primer argumento, y las características generales de la película. Allí se describe con detalle la complejidad del proceso creativo y los múltiples vericuetos que atravesó el proyecto hasta concretarse. Se desmenuza la complejidad del crucifijo de plata de Álar con una lectura que lo aleja de la imposición religiosa para dotarlo de una dimensión íntima y espiritual: “Tiene otro significado el crucifijo de plata de Álar. De entrada, no se lo muestra como un objeto que se impone, sino como uno que, colgado al cuello, da cuenta de la propia religiosidad” (Miquel, 2024, p. 95).

Es en el segundo apartado donde se profundiza en el análisis de la obra cinematográfica. Se ofrece una descripción formal de la película, estructurada en seis grandes partes o secuencias, y se va más allá al ofrecer interpretaciones simbólicas de escenas clave. El acierto en la elección de Juan Diego como Álar Núñez Cabeza de Vaca, de José Flores como Malacosa y de Eli Machuca como el hechicero radica no solo en sus interpretaciones, sino también en el contraste que plantea el trabajo con actores profesionales y no profesionales y las complejidades que eso conlleva. Un ejercicio que me pareció particularmente interesante fue la comparación entre el guion literario escrito por Bilo y el resultado final en la pantalla.

Es justamente en ese análisis, desarrollado por Ángel, donde se revela la profundidad y complejidad de la obra: cómo ciertos elementos del guion literario de Bilo, fueron transformados durante la filmación, cómo se suprimieron escenas y secuencias completas, y cómo lo imaginado en el papel —la poesía de lo que se sueña filmar— a veces se aleja de lo que finalmente se realiza. Sin embargo, también hay una cercanía, una resonancia entre ambas dimensiones. Dedicarse a descifrar y tejer ese mundo intermedio entre la idea y la imagen resultó ser, al leer el libro, una experiencia profundamente enriquecedora.

Otro de los elementos que menciona Ángel es el tema de la verosimilitud, y cita una frase poderosa de Álvaro Mutis, quien afirmó que **Cabeza de Vaca** es “una de las películas más inquietantes, ciertas y conmovedoras”. Miquel (2024) profundiza en esto señalando que

la verosimilitud en la representación de esas comunidades se basó, entonces, en el uso de los materiales existentes en las zonas donde ocurre el relato, así como, en menor medida, en indicios mostrados por fuentes históricas, antropológicas o arqueológicas; por ejemplo, los nómadas de la zona central del continente tienen tipis y los sedentarios, habitaciones de adobe (p. 72).

Al final del libro, Ángel cita un conjunto de frases que se publicaron en críticas acerca de la película. Entre ellas, se le compara con **Aguirre, la ira de Dios** (1972), de Werner Herzog. Pero quiero destacar especialmente lo dicho por Tomás Pérez Turrent. Este último señaló:

el cineasta [...] libera al cine de las reglas e imperativos tanto del rodaje habitual como del relato estereotipado y de esta manera accede a lo imaginario, lo invisible, lo mágico, alcanzando así la realidad histórica y cultural en su nivel más profundo (Pérez Turrent en Miquel, 2024, p. 116).

Todo eso —lo histórico, lo onírico, lo poético— respira en el corazón de **Cabeza de Vaca**. Por eso mismo, el libro de Ángel es un gran acierto, hecho con el rigor que sólo da el oficio de historiador y escritor. 🍷

Bibliografía

- CABEZA DE VACA, A. N. (2013). *Naufragios* (J. F. Maura, Ed.). Madrid: Cátedra.
- MIQUEL, A. (2024). *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echeverría. *Estudio crítico*. España: Contrabando.
- SHERIDAN, G. (1994). *Cabeza de Vaca*. Ciudad de México: Ítaca.

ADRIANA ESTRADA ÁLVAREZ. Profesora Investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado del Morelos. Doctora en Ciencias Políticas y Sociales. <https://uaemmorelos.academia.edu/>