

MIRADAS PANORÁMICAS AL CINE MEXICANO

Teoría, historia y análisis

Lauro Zavala

Coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

MIRADAS
PANORÁMICAS
AL CINE MEXICANO

Teoría, Historia y Análisis

MIRADAS PANORÁMICAS AL CINE MEXICANO

Teoría, historia y análisis

Lauro Zavala
Coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

MIRADAS PANORÁMICAS AL CINE MEXICANO
Teoría, historia y análisis

Primera edición 2020 (versión electrónica)

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20131
editorial.uaa.mx

© Lauro José Zavala Alvarado (COORDINADOR)

© Carmen Elisa Gómez Gómez
Armando Andrade Zamarripa
Lucero Fragoso Lugo
Lauro José Zavala Alvarado
Andrés Roberto Barradas Gurruchaga
Abel Antonio Grijalva Verdugo
Juan Alberto Apodaca Peraza
Carlos Andrés Mendiola Hernández
Jacob Bañuelos Capistrán
Carlos Saldaña Ramírez
Yancarlo Emmanuel Delgado Romero
Daniel Castillo del Razo
Rocío Betzabeé González de Arce Arzave
Xanic Galván Nieto
Sofía Guadalupe Solís Salazar
Yolanda Norma Mercader Martínez
Sugeily Vilchis Arriola
Rubén Olachea Pérez
Patricia Danae Gaytán Ontiveros

ISBN 978-607-8714-53-7

Hecho en México / *Made in Mexico*

ÍNDICE

Presentación 11

REFLEXIONES Y PROPUESTAS TEÓRICAS

México en la ciudad cinematográfica: Interpretaciones
del cine al paisaje urbano
Carmen Elisa Gómez Gómez 17

El actor y la cámara en el cine-monstruo
Armando Andrade Zamarripa 27

Heli: La insoportable mirada de la violencia
Lucero Fragoso Lugo 39

El modelo paradigmático
y el cine romántico iberoamericano
Lauro Zavala 51

CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Las películas mexicanas más taquilleras del 2015.
Fórmulas de éxito en la industria
cinematográfica mexicana
Andrés Barradas Gurruchaga 63

Recepción cinematográfica: Propuesta desde
la escala de diferencial semántico
Abel Antonio Grijalva Verdugo 75

Porno-miseria en el documental fronterizo actual
Juan Alberto Apodaca 87

Amor de mis amores y la comedia romántica
neotradicional en México
Carlos Andrés Mendiola Hernández 97

El cineminuto en México: Surgimiento y presencia
de un nuevo género audiovisual
Jacob Bañuelos Capistrán
Carlos Saldaña Ramírez 107

HISTORIA Y ANÁLISIS DEL CINE MEXICANO

Refugiados en Madrid: la experiencia de la guerra civil
española en el cine mexicano
Yancarlo E. Delgado Romero 121

Representación y nacionalismo
en *Frida, naturaleza viva*
Daniel Castillo Del Razo 129

La naturaleza como figura retórica y estrategia
narrativa en el cine mexicano de ficción
Rocío González de Arce Arzave 139

Diseño de créditos: Micromaravilla de la narración
Xanic Galván Nieto 149

CINE E IDENTIDAD DE GÉNERO

Cine y performatividad de género <i>Sofía G. Solís Salazar</i>	161
La mujer y la locura: Revisión de su imagen en el cine mexicano <i>Yolanda Mercader Martínez</i>	169
La invisibilidad de la narrativa lésbica en el cine mexicano <i>Sugeily Vilchis Arriola</i>	183
Cine gay que no es gay <i>Rubén Olachea Pérez</i>	195
La cinefotografía de María Secco y Celiana Cárdenas en el campo cinematográfico mexicano <i>Patricia D. Gaytán Ontiveros</i>	205
La investigación sobre el cine en América Latina. Conversación con Ismaíl Xavier <i>Lauro Zavala</i>	215

PRESENTACIÓN

Por diversas razones históricas, la tradición académica de los estudios sobre el cine mexicano ha estado dominada por las ciencias sociales y, de manera muy particular, por las aproximaciones historiográficas; sin embargo, gracias a la apertura de la Cineteca Nacional, durante la realización del XV Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico se logró un notable equilibrio entre las aproximaciones de carácter humanístico y las provenientes de las disciplinas sociales.

Es posible observar dicha diversidad de aproximaciones en estas memorias del congreso, donde también se logró un equilibrio entre los materiales de carácter teórico y los análisis de películas individuales o grupos de películas específicas. Este volumen está organizado en cuatro secciones complementarias. La primera sección contiene cuatro propuestas de carácter teórico, respectivamente, sobre los estudios urbanos del cine (Carmen Gómez); sobre las formas de emplear la cámara frente al actor (Armando Andrade); sobre la violencia en el cine contemporáneo (Lucero Fragosos) y sobre la comedia romántica posmoderna en la región latinoamericana (Lauro Zavala).

La segunda sección contiene cinco aproximaciones al estudio del cine mexicano contemporáneo: un estudio del com-

portamiento del público frente a la cartelera del cine mexicano reciente (Andrés Barradas); la técnica del diferencial semántico aplicada al estudio del público mexicano (Abel Grijalva); el surgimiento del documental dedicado a la porno-miseria en el espacio fronterizo (Juan Apodaca); el lugar de *Amor de mis amores* en la comedia romántica mexicana (Carlos Mendiolá), y la producción y estudio del cineminuto en el país (Jacob Bañuelos, Carlos Saldaña y Sandra Estrada).

En la tercera sección se presentan cuatro aproximaciones a la historia del cine mexicano sobre las películas *Refugiados en Madrid* (Yancarlo Delgado); *Frida, naturaleza viva* (Daniel Castillo) y sobre la representación de los elementos naturales en el cine mexicano clásico (Rocío González de Arce) y sobre el diseño de los créditos (Xanic Galván).

La sección final contiene varias aproximaciones al estudio de la identidad de género en el cine mexicano: una propuesta para estudiar la representación de la feminidad (Sofía G. Solís); una perspectiva panorámica sobre la presencia de la locura y la mujer (Yolanda Mercader); la existencia de la identidad lésbica en el cine mexicano (Sugeily Vilchis) y un estudio sobre tres películas de tema gay en el cine latinoamericano (Rubén Olachea) y una aproximación al trabajo de dos de las cinefotógrafas mexicanas más destacadas (Patricia Gaytán). Este volumen se cierra con una entrevista realizada a Ismaél Xavier, invitado a impartir la conferencia magistral en este congreso, acerca del estado de los estudios cinematográficos en la región latinoamericana.

Se puede observar, entonces, que en este volumen hay un balance entre las aproximaciones panorámicas y las dedicadas a películas individuales; entre las **aproximaciones textuales** (sobre los géneros del cine de ficción o el documental, el empleo de la cámara o el diseño de la secuencia de créditos); las **aproximaciones intertextuales** (sobre los procesos de recepción, la identidad urbana o la representación de la natura-

leza en el cine mexicano); las **aproximaciones contextuales** (sobre la representación en el cine de la experiencia histórica, el nacionalismo o la identidad de género) y las **aproximaciones subtextuales** (incluyendo aproximaciones historiográficas, sociológicas o antropológicas a la representación de las identidades de género en el cine).

Esta diversidad de aproximaciones al estudio del cine mexicano muestra que se trata de un terreno de investigación con gran vitalidad y que despierta el interés de numerosos investigadores en el país. Esperamos que la lectura de estos materiales contribuya a enriquecer el terreno de la investigación sobre el cine mexicano.

Lauro Zavala
Coordinador

REFLEXIONES
Y PROPUESTAS
TEÓRICAS

MÉXICO EN LA CIUDAD CINEMÁTICA: INTERPRETACIONES DEL CINE AL PAISAJE URBANO

Carmen Elisa Gómez Gómez
Universidad de Guadalajara

Desde el inicio de los estudios sobre cine, éstos se han nutrido de planteamientos teóricos de otras disciplinas: psicología, literatura, filosofía, antropología, sociología, semiótica y un larguísimo etcétera. Uno de los más recientes encuentros tiene que ver con la arquitectura y el urbanismo. De acuerdo con Richard Koeck, los estudios de cine, ciudad y arquitectura tienen poco tiempo de llevarse a cabo. En su libro *Cine-Scapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities* (2013), indica que tienen alrededor de 15 años, siendo la academia anglosajona una de las primeras en promoverla, además de que ha producido la más abundante y significativa bibliografía.

Las fuentes que nutren esta nueva transdisciplina vienen desde la filosofía, la sociología, la historia, la antropología y la semiótica, entre otras disciplinas. Su objetivo, además de interpretar y estudiar lo arquitectónico urbano por medio de la naturaleza visualmente significativa de la ciudad es, como lo indica Koeck, estudiar “las capas ocultas de los espacios y prácticas de la vida cotidiana de la sociedad” (74). Ante la vaguedad de estas frases, caben infinitas posibilidades que van desde la representación de

los imaginarios de la modernidad o la posmodernidad –cómo es que el cine los hace visibles– hasta las formas de habitar. Es decir, cómo las películas sugieren que se utilice determinado espacio privado o público, o cómo los ciudadanos se apropian de la ciudad, cómo se saca ventaja de los espacios públicos o cómo éstos pueden ser rechazados. Incluso cómo se apropia en el plano simbólico de los espacios de la ciudad. Del mismo modo, Koeck va más lejos: “Hemos llegado a un punto en que cine y arquitectura no son sólo disciplinas emparentadas que se han informado mutuamente, y que son, en efecto, inseparables. [...] lo arquitectónico y urbano puede tener un aspecto escenográfico o filmico, que podría pasar desapercibido en nuestra percepción pasiva de la ciudad” (2013, 6).

No obstante, quizá los orígenes más remotos se ubiquen en la década de los 30 del siglo xx, cuando el filósofo alemán Walter Benjamin advirtió la conexión entre cine y ciudad. Sergei Eisenstein abordó –entre sus muchas inclinaciones teóricas– en su ensayo de 1937, *Montaje y arquitectura*, el tema del recorrido panorámico que el cine elabora mediante paneos y *travelings* y que la arquitectura imita con los diferentes puntos de vista que el espectador debe realizar como si se tratara de sofisticados emplazamientos de cámara (Eisenstein, 1989, 111). Eisenstein señalaba que los diferentes edificios griegos en la Acrópolis estaban colocados de tal manera que se producía un efecto de impacto escénico en el espectador; sin embargo, pese a la contribución del cineasta ruso al tema, este ensayo no vio la luz sino hasta el año 1999, cuando se rescató este texto del olvido.

La ciudad y lo cinemático

Para esclarecer las principales características del término usado por ensayistas como David Clarke, la *ciudad cinemática*, AlSayyad propone a ésta como la ciudad que aparece en

pantalla, pero más bien corresponde a la ciudad mental creada por el cine, que subsecuentemente se vuelve a experimentar en la vida real en los espacios públicos y privados (AlSayyad, 2006, 2). Siguiendo esta definición, se le puede identificar en el cine mexicano en varias cintas de los años cuarenta, cuando se exhiben los lugares emblemáticos, así como los de la religiosidad o los santuarios de la cultura nacional (museos, palacios de gobierno, etcétera). Además, estas películas nos muestran las formas de habitar la ciudad, es decir, qué se puede hacer en el centro histórico de la Ciudad de México una mañana de domingo, tal y como sucede en *Salón México* (Emilio Fernández, 1946). Por igual, ofrece un retrato de la modernidad eficiente y manifiesta. El cineasta cifra su confianza en que el progreso tecnológico se opondrá como una panacea al dolor de la pobreza.

Otra versión de la ciudad cinematográfica mexicana es la que se aprecia en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943). Nuevamente es en la Ciudad de México, y la construcción mental que se propone en la cinta es también contrastante: el moderno edificio Guardiola con su amplio y frío *lobby* de piso resplandeciente. Colmando esta imagen de sofisticación, a la altura de cualquier película hollywoodense, se encuentra el flamante elevador, símbolo de la última tecnología y confort. Otro signo de la ciudad cinematográfica es la estación de tren, medio que ofrece conectividad eficaz con el resto del país y permite los flujos humanos. Charles Ramírez-Berg especifica que, independientemente de que la trama podría desarrollarse en cualquier otro lugar, con insistencia, el filme proclama que los hechos ocurren en la Ciudad de México (2015, 191), pues aparecen edificios representativos como el Palacio de Correos y la Catedral.

El rescate antropológico

La contribución de la antropología es significativa, y sus diferentes enfoques pueden aplicarse al tema que nos ocupa. Destaca, entre otros, Marc Augé y su concepto de *no lugares* –usado con cierta frecuencia en los estudios de lo urbano– que se refiere a los espacios donde los viajeros (o cualquier persona) tienen que llevar a cabo sus actividades. Esa imposibilidad de apropiación de los sitios impersonales, como estaciones de tren, hoteles y centros comerciales, es lo que ha llevado a clasificarlos como no lugares, pues al mismo tiempo son característicos de la posmodernidad, donde los flujos migratorios permanentes o temporales son mucho más frecuentes. Viene a la mente el caso de filmes como *La terminal* (2004) de Steven Spielberg, con Tom Hanks, donde la imposibilidad de habitar el lugar se vuelve el reto a vencer por parte del personaje central.

Del mismo modo, las aportaciones de la antropología en México nos acercan a la conciencia patrimonial mexicana, donde debe incluirse a la cinematografía mexicana –por más baja que sea su calidad en cuanto a criterios del lenguaje artístico cinematográfico–, ya que ofrece amplias posibilidades para observación de las personas: su conducta, lenguaje, vestimenta, así como a las ciudades que habitan. Sin duda alguna, el cine es un artefacto cultural que, en términos de recuperación de la imagen como patrimonio intangible, puede ser un instrumento de gran valor. Más allá de lo que señala el sociólogo Carlos Martínez Assad en *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, acerca de que el cine nos permite ver cómo ha cambiado la ciudad (2010, 21), debe valorarse la propuesta del antropólogo Jesús Machuca, quien establece que

(...) el patrimonio cultural puede ser considerado también en los siguientes sentidos: como medio de reflexividad social. El patrimonio cultural (materializado en obras, significados y en-

carnado en sus creadores) podría visualizarse como la forma que adquiere en cada periodo una determinada *representación de sí* de la sociedad. A través suyo, ésta puede pensar acerca de sí misma y adquirir conciencia histórica, por medio del patrimonio como un recurso hermenéutico (de interpretación) y de un modo de representación, pero también como un medio heurístico (de invención). Es, asimismo, una categoría que alude a una materia cuyo discernimiento implica distintos niveles de acceso identitario en el orden sociopolítico, estético e ideológico-religioso (2005, 151-152).

Es decir, al vernos como ciudadanos de una determinada ciudad y un país específico, podemos o no reconocernos en películas que muestran nuestras ciudades. Por ejemplo, en el caso de la internacional *Los Chihuahua de Beverly Hills* (2008), la Ciudad de México y Guadalajara aparecen sobreesimplificadas y esencializadas como lugares peligrosos donde ocurre el crimen y el espacio público es sucio y caótico. Para complementar la idea de representación social de acuerdo con Machuca, en fechas recientes la mediana película de Julio Bracho, *Guadalajara en Verano* (1964), ha adquirido una nueva valoración muy cálida y afectuosa en esta ciudad del 2017, pues muestra a la capital de Jalisco con espacios limpios y ordenados, que en la década de 1960 eran de creación reciente: teatros, museos y recintos culturales de infraestructura. Ahora se trata del retrato de la ciudad añorada, cuya armonía ya no existe en la Guadalajara del siglo XXI, pues la gentrificación, el caos y la posmodernidad han avasallado esa forma de habitar con tranquilidad los espacios significativos de la ciudad.

Retomando la tipología de Machuca, éste menciona el patrimonio cultural como “elaboración simbólica”, lo cual se ha estudiado ampliamente desde innumerables tradiciones humanísticas como la semiótica, la estética, los imaginarios, etcétera. El autor también menciona que el patrimonio cultural funciona como

un instrumento mnemónico. En este caso, la sociedad trabaja sobre la base de un esfuerzo permanente de recapitulación, añadiendo nuevos elementos rescatados del olvido, para obtener una reconstrucción lo más fiel posible, aunque sólo aproximada, del acontecer histórico, independientemente de que al mismo tiempo procede una función social depuradora, mediante una economía simbólica, la cual destaca lo que considera como más significativo (2005, 153).

En ese sentido, el libro de Hugo Lara, *Una ciudad inventada por el cine*, nos invita a reconstruir los espacios de la Ciudad de México que ya tampoco existe, pero que pervive en nuestras películas. Lara identifica la locación en que transcurren las acciones de las películas, indicando inclusive el edificio específico, así como otros datos de cintas filmadas en ese vecindario.

Hacia un estado de la cuestión

La Ciudad de México en el cine es por antonomasia la capital de la república, pues el centralismo ha conseguido que ésta sea la más vista en nuestro cine. De los estudios que han profundizado en su representación cinematográfica, se encuentra el que se puede considerar como pionero de David William Foster, *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*, que estudia una quincena de películas mexicanas en el marco de lo social, económico, político e histórico, enfocándose en las narrativas personales que se insertan en la trama, sin abundar en sus conexiones con la estética o los contenidos del cine de épocas anteriores. Los ejes en los que Foster enfoca su estudio son: por un lado, políticas de la ciudad: *Rojo amanecer* (1989); *Novia que te vea* (1993); *Frida, naturaleza viva* (1984); *Sexo, pudor y lágrimas* (1999); Geografías Humanas: *El Callejón de los milagros* (1995); *Mecánica nacional* (1971); *El castillo de la pureza*

(1973); *Todo el poder* (1999) y *Lolo* (1992); y por otro lado, los estudios de género: *Danzón* (1991); *De noche vienes, Esmeralda* (1997); *La tarea* (1990); *Lola* (1991) y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. Un ángulo que Foster subraya es cómo la ciudad afianza los límites de clase social, mismos que son buscados para evitar cualquier confusión y para satisfacción de quienes desean asimilarse a las esferas internacionales acaudaladas.

La Ciudad de México contemporánea, en la que cada paisaje urbano es cuidadosa y severamente limitado a una particular clase social [...] sin otros detalles de la vida en la megalópolis que traten de diluir las características escogidas para retratar esa clase, y cada una de cuyas características están igualmente cuidadosa y severamente limitadas para establecer continuidades entre esa clase y una clase internacional adinerada y de sofisticaciones profesionales (Foster, 2002, 34).

También ha abonado significativamente al tema el libro de Carlos Martínez Assad (2010), *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, donde se elabora una revisión de los lugares de la Ciudad de México que han aparecido como escenarios en muchas películas del cine mexicano a partir de las primeras películas de ficción destacadas, es decir, desde 1916 con *El automóvil gris* (Enrique Rosas y Agustín Coss) y 1918 con *Santa* (Luis G. Peredo) hasta el año 2006. Para la selección del corpus de estudio, que comprende más de 90 cintas, el sociólogo e historiador ubica cada uno de los lugares en que se filmaron las películas seleccionadas, situando al lector no sólo en el escenario exacto, sino también en el vecindario y el tipo de clase social que hace uso de ese espacio público. Lo que en ocasiones resulta en una lectura aderezada de sorpresas y curiosidades, además de que sus reflexiones de tipo sociológico, histórico y político enriquecen el texto.

En la esfera de los estudios internacionales, otras contribuciones son las realizadas por la inglesa Miriam Haddu en su libro *Contemporary Mexican Cinema 1889-1999*, donde, entre otras cosas, comenta la posmodernidad en la película *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991). El abordaje teórico de la autora se conecta con el trabajo de Edward Soja, quien es una figura relevante en los estudios urbanos, pues recupera la obra de historiadores y pensadores como Fernand Braudel, Manuel Castells y Henri Lefebvre. Haddu (2007, 199) indica que la pluralidad de escenarios que Cuarón elaboró para retratar las interminables facetas de la ciudad, dejó un estilo que llegó a ser de influencia para posteriores películas mexicanas como *Cilantro y perejil* (1994), *Sexo, pudor y lágrimas* (1999), *Todo el poder* (1999) y *Amores perros* (2000).

Las posibilidades

Entre las variedades de enfoques que se pueden aplicar al estudio del cine y la ciudad, queda también la posibilidad de estudiar la filmografía que nos ha dejado abundantes retratos fílmicos de la posmodernidad y los imaginarios alrededor de ésta. Una vertiente puede ser la ciudad mexicana en el cine de ciencia ficción con películas como *2033* de Francisco Laresgoiti, quien exhibe un aliento neocristero. En contraste, la ciudad posindustrial y posmexicana de *Sleep Dealer* (2008) de Alex Rivera, muestra otro lado poco alentador de una urbe como Tijuana.

De manera similar, aún no se ha abordado todavía la ciudad turística mexicana en la bibliografía sobre cine y ciudad, vertiente que ofrece otras posibilidades para entender el espacio físico y social en que habitan los mexicanos. En España, Antonia del Rey Reguillo (2007) fusionó el estudio de la representación de la ciudad turística con planteamientos de antropología y sociología, particularmente con los trabajos de Dean MacCannell.

Asimismo, toma como antecedentes la producción de imaginarios visuales en la mente de los viajeros y los artefactos culturales que dejan testimonio de una idealización o construcción de ideas negativas sobre ese país.

Bibliografía

- AlSayyad, N. (2006). *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*. Londres: Routledge.
- Bruno, G. (2008). Motion and Emotion. Film and the Urban Fabric. En Weber, A. y Emma Wilson (ed.), *Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis*. Londres: Wallflower Press, 14-28.
- Del Rey Reguillo, A. (2007). *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- Eisenstein, S. (1989). Montage and architecture. En *Assemblage*, 10, 111-31.
- Foster, D. W. (2002). *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Haddu, M. (2007). *Contemporary Mexican Cinema 1989-1999. History, Space, and Identity*. Wales: The Edwin Mellen Press.
- Koeck, R. (2013). *Cine-Scapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. Nueva York: Routledge.
- Lara Chávez, H. (2006). *Una ciudad inventada por el cine*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Cineteca Nacional.
- Martínez Assad, C. (2010). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano.
- Machuca, J. A. (2005). Reconfiguración del Estado-Nación y cambio de la conciencia patrimonial en México. En Béjar, Raúl y Héctor Rosales. *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Morelos: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 135-175.

Ramírez-Berg, C. (2015). *The Classical Mexican Cinema. The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. Austin: University of Texas Press.

EL ACTOR Y LA CÁMARA EN EL CINE-MONSTRUO

Armando Andrade Zamarripa
Universidad Autónoma de Aguascalientes

En las hibridaciones y mutaciones que el cine documental genera al deambular con la ficción y la no ficción, se nos permite desde el análisis desdoblarse un estudio tanto de las estrategias del dispositivo de registro –la cámara– como de la puesta en escena del actor y su forma de representación, desde la muestra implícita hasta su apropiación involuntaria.

Estas modalidades las revisamos en cuatro obras donde sus especificidades se ponen en juego y amplían sus posibilidades formales, discursivas y narrativas. Este estudio aborda *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003) de Gregorio Rocha, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Ruta Uno* (1989) de Robert Kramer y *Las cinco obstrucciones* (2003) de Jørgen Leth y Lars von Trier, para indagar cómo la función del actor en su rol social y actancial permite la asunción de un *sujeto pro-mitofílmico*, es decir, un sujeto que se dispone como persona y actuante para el rodaje. Una posibilidad de expandir las cualidades del sujeto documentado desplazando lo documental hacia un terreno sinuoso entre lo ficcional y el filme-ensayo.

Cuatro filmes monstruosos

I. *Los rollos perdidos de Pancho Villa* es una película ejemplar de la multiplicidad de funciones del autor que se coloca como personaje a través del autoretrato, utiliza la cámara de video digital como prótesis de su cuerpo y como soporte de su *diario íntimo* para relatar y resemantizar su relación con el otro, corporalmente ausente, pero materializado y evocado con el uso de archivos filmicos: Pancho Villa.

Una interlocución mediática entre el realizador y el sujeto documentado, entre lo pasado y lo presente, es cuando el mismo Gregorio Rocha se instaura con los papeles de *investigador-realizador* y cuando se *apropia* de los materiales filmicos para reescribir el pasado histórico-iconográfico. Esta *apropiación* del material fílmico permite que el sujeto de enunciación obtenga un dialogismo para construir un nuevo imaginario de la Revolución Mexicana, tanto de sus protagonistas en general así como de Pancho Villa y sus camarógrafos en particular.

Con la imagen de Villa se reviste una figura y un personaje mitológico con el sujeto social Doroteo Arango (su nombre de pila) inmerso en una *pro-cinematograficidad* en las películas que actuó de general. Una figura *pro-mitofílmica* ya registrada diacrónicamente, pero que en el presente se denuncia su transgresión histórica en la representación y en el imaginario público de la otrora sublevación mexicana a través del mismo cine. De esta manera, se construye un metarrelato con la puesta en escena del material de archivo y una autoreflexión sobre su especificidad histórica.

II. *Los Rubios* logra una multiplicación de la figura de la autora, en la actriz y en los personajes que actúa. La actriz Analía Couceyro es colocada para interpretar su personaje y representar la figura histórica de la directora Albertina Carri, pero la cantidad de funciones de la actriz se problematiza y se potencia con

la aparición de la autora interviniendo sobre ella al declarar a cámara su papel de directora del filme. Así, la actriz que interpreta a la autora, comparte el mismo espacio de representación con ella cuando los referentes de ambas coinciden en la misma figura de la directora como sujeto histórico.

La película se apropia de los mecanismos de un cine documental basado en la entrevista, el álbum fotográfico, la animación *stop motion* con muñecos Play-Mobil para reconstruir escenas del pasado de forma curiosa y secuencias ficcionalizadas que ilustran el imaginario de Carri durante su búsqueda por una identidad privada-pública e íntima que la agobia en el presente. Así, esta identidad es ejercida desde el relato como una catarsis psicológica individual que transgrede el solipsismo síquico y convierte a la obra en una denuncia pública y, por lo tanto, social.

La actriz manifiesta que operará como tal al mostrar a cuadro que será personaje, una cómplice actancial y corpóreamente de la fechoría narrativa. Entonces, Carri y Couceyro, actúan su rol de manera explícita. Este mecanismo además consigue el *distanciamiento* de lo recuperado y buscado en los testimonios, por sobre el tiempo evocado, deseado y extrañado por la misma directora.

Entonces, Albertina Carri es multi-protagónica y no se queda en su duplicación con Couceyro, sino que logra una multiplicación de su figura en su mismo cuerpo y en el de la actriz; ya que ella misma no se puede desprender de su condición de hija, víctima, relatora y directora. Entonces, Analía Couceyro jamás dejó de ser actriz, ente que aporta en lo *pro-filmico* al fabular la biografía del ente *pro-mitofilmico*, la propia directora Albertina Carri.

III. *Las cinco obstrucciones* implementa multifunciones actanciales de Lars von Trier como autor/ productor/ personaje y relator del filme. Pone a disposición del protagonista Jørgen Leth una unidad de producción para que lo registre en el cumplimiento de la fechoría que le encomienda: emular su película

El humano perfecto de 1966 con diversos obstáculos formales y éticos en cinco distintas ciudades del mundo.

Leth también relata las fechorías que se cometen y sobre las que Lars cavila. En esa asignación de relator, Leth establece un monólogo (cuasi soliloquio) directo con la cámara como cronista del cumplimiento de la fechoría, lo que le permite a Lars, diacrónicamente, atestiguar cómo se ejecuta; además es el pretexto perfecto para registrar el proceso creativo conocido como “reglas del juego” generado por el propio Leth.

Es así como Jørgen Leth aporta la instancia actoral *pro-mito-fílmica*, concebida por ser el objeto de deseo del filme y actuante a la vez. La participación de Lars es únicamente *pro-fílmica*, en la escenificación y narración por evidenciarse en su rol de director y productor de cine, cavilando un homenaje a su mentor, siendo así el tema y el sujeto a registrar. Este filme presenta la estructura del premio o castigo de una fechoría derivada de un común acuerdo –un falso contrato moral– que establecen Lars y Leth al inicio del relato.

IV. *Ruta Uno* es un caso ejemplar en el que se instaura un actor para que interprete a un personaje e improvise ante los hallazgos de la indagación histórico-documental por la *Route One* que cruza de norte a sur toda la costa este de Estados Unidos. Este personaje es sistematizado para generar un desplazamiento de lo autobiográfico del director en el actor, una especie de *alter ego* integral pero autónomo a la vez, ya que el actor interpela a cámara porque el autor es el-hombre-de-la-cámara, además, funge de nexos con los sujetos documentados durante el *road movie*.

Doc, el personaje interpretado por el actor estadounidense Paul McIsaac, es el coprotagonista, la figura a cuadro, el cuerpo registrado, el nexos del guía del viaje y testigo del hallazgo por delegación; es un mediador entre lo real y lo ficticio. La figura del director, quien enuncia el contrato con Doc, es el vehículo de la obra de sus afectos, ideologías políticas y

principios morales. El director, al emplear el micrófono y la cámara como extensión de su cuerpo-sujeto, le permite instaurarse como personaje, monologar desde fuera de cuadro y dialogar dentro de escena con Doc. Una coexistencia en lo narrativo y en la representación, como un *cine-ojo* del autor al emplear un segundo micrófono que registra su voz desde su posición como el-hombre-de-la-cámara.

Kramer y Doc son entes pro-fílmicos y pro-mitofílmicos; sin embargo el actor Paul McIsaac sigue cumpliendo su rol como intérprete de un personaje que continúa escenificando y traslapando su representación como en las distintas películas que ha interpretado al mismo personaje llamado Doc (modelo de héroe cómico).

Hacia un bosquejo de modalidades de apropiación e interpretación

De la hibridación formal de ambas variables, actor y cámara, se sostienen estos filmes-monstruosos, ya que los roles del cuerpo-sujeto en el relato dan cuenta de sus roles histriónicos desarrollados en sociedad. Con ello, ya hay una serie de desmitificaciones:

- a. Desmitificación histórica, pues rearticula la estructura socialmente constituida, manifestada a través de la mecánica del comportamiento de los sujetos en una representación.
- b. Se desarticula también el mito de la identidad al encontrarse en el registro una exposición del sujeto, la cual contrasta, en tanto registro, con el constructo de *origen social del sujeto*. Todo lo anterior destruye la linealidad del relato.

De esta manera, tratamos de evidenciar que la determinación tecnológica en una película se combina de acuerdo con cada medio audiovisual. La acción de registro ejercida por el autor al cuerpo del sujeto, genera un doble funcionamiento, un registro y un retrato que devela algunas de las estrategias de apropiación desde la cámara al cuerpo e interpretación del actor y del hombre-de-la-cámara en un sentido amplio:

- En *Los Rubios*, la actriz es colocada para interpretar y representar la figura histórica de la autora, explicitando y enunciando a cámara su actuación, lo que deriva una intersubjetividad entre el personaje de la actriz y la directora. Una *paridad* de personajes con un mismo referente.
- En *Ruta Uno* hay extensiones y una intersubjetividad del hombre-de-la-cámara (el propio autor) que registra/retrata/narra al personaje Doc, lo que hace que el actor interpele a cámara y figure a cuadro como la figura del director por el contrato que establece el sujeto de enunciación (Robert Kramer).
- En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* la cámara es empleada como prótesis del cuerpo del autor y como dispositivo de registro de un diario íntimo. Rocha se apropia de esas películas que contienen a Villa como sí mismo y como otro para reescribir el pasado histórico-iconográfico. Ambas instancias mutantes dan paso a otredades y paridades.
- En *Las cinco obstrucciones* existe una alternancia de figuras en ambos directores/personajes/actores al actuar y narrar sus fechorías como complicidad en la construcción de la auto-referencialidad compartida entre *yoidades* e intersubjetividades.

Tabla 1. Esquema de modalidades de apropiación e interpretación.

Caso Variables	<i>Los rubios</i>	<i>Ruta uno</i>	<i>Los rollos perdidos de Pancho Villa</i>	<i>Las cinco obstrucciones</i>
Tipo de actor	Intérprete	Improvisante	Intérprete	Resistente
Tipo de cámara	Invisible (mostrativa) Reflexiva (protética)	Reflexiva (protética)	Reflexiva (protética)	Omnipresente (múltiple registro) Voyerista (registro continuo)
Tipo de enunciación	Indirecta libre / Autorreferencial Paridad	Indirecta libre / Autorreferencial Intersubjetividad	Directa / Autorreferencial Otriedades Paridades	Autorreferencial Yoidades Intersubjetividades
Apropiación del sujeto	Profilmico (Analia Couceyro) Promitofilmico (Albertina carril)	Profilmico / Promitofilmico (Paul Mcisaac y Robert Kramer)	Profilmico / Promitofilmico (Paul Mcisaac y Robert Kramer)	Profilmico (Lars Van Trier) Promitofilmico (Jørgen Leth)
Interpretación del actor	Sí mismo como otro Figura, cuerpo y sujeto presente	Sí mismo como otro Figura, cuerpo y sujeto presente	Como sí mismo Cuerpo ausente	Como sí mismo Figura, cuerpo y sujeto presente
Interpretación del hombre de la cámara	Como sí mismo Extensión del cuerpo, del sujeto y la figura	Como sí mismo Extensión del cuerpo y la figura	Como sí mismo Extensión del cuerpo y la figura	Como sí mismo Extensión de la figura

Tabla 2. Esquema de la determinación tecnológica y estética de las cámaras.

Tipo de cámara	Sistema de uso	Efecto	Casos
35mm	Mostrativa	Invisible y omnisciente	R. Flaherty
	Alternada (Afección de la óptica perspectivista)	Dicotómica (Objetiva-Dramática)	O. Welles
16mm, 8mm, AATON 35-8	Sin trípode	Liberadora e imprevista	Cine Marginal Neorrealismo italiano Crónica de un verano
	Protética	Reflexiva	D. Vertov Nouvele Vague Wim Wenders Jean-Luc Goddard Robert Kramer
	Sincrética	Reiterativa	Cinema Verité Cinema Novo
Video Electrónico y Digital	Obstinada (registro continuo)	Vouyerista	Michael Haneke Hnos. Dardene Dogma 95
	Múltiple (varias cámaras)	Omnipresente	José Luis Guerin Leni Reifenstahl Dogma 95

Tabla 3. Esquema de los tipos de actuación por la disposición del sujeto.

Tipo de actor	Sistema / Efecto	Casos
Profesionales	Con hábito de intérprete	Star System Lee Strasberg S. Stanislavsky Meyerhold O. Welles
	Revelación / Improvisación	John Cassavetes Nouvelle Vague
	Quebrantamiento (Amalgama del profesional como otro y del no-profesional como sí mismo)	Neorrealismo italiano Pier Paolo Pasolini
No profesionales	Modelo (como otro)	Robert Bresson Carl Dreyer Bahman Ghobadi Carlos Reygadas Abbas Kiarostami Mohsen Mahkmalbaf Laurent Cantent
	Resistencia (como sí mismo)	Documental Jean Rouch Lars von Trier

De esta manera demarcamos algunas modalidades de apropiación e interpretación derivadas de la relación entre el actor y la cámara. Todo ello, gracias una indagación de la disposición tecnológica, histriónica y creativa en búsqueda de un cine-monstruoso que rompe esquemas.

Dichos modos nunca determinarán una constante perenne en el cine-monstruo pero, en los filmes analizados, sí trazan indicios de las relaciones semánticas puestas en juego debido a las mutaciones del actor en el cine documental por su conjugación social y estética. Lo sustentamos, ya que en nuestro objeto de análisis se rastrearon circunstancias en su configuración que lo confirman:

- a. La alternancia discursiva entre narraciones falsarias y verdaderas que permiten la develación temática del mecanismo de escenificación y de las instancias de enunciación que ponen en juego todo tramado fáctico.
- c. La apropiación como dispositivo de resignificación de cuerpos-sujetos y materiales de representación, así como la reinterpretación de ambos elementos para un constructo mediático y estético.
- d. La auto-referencialidad de los cuerpos-sujetos de enunciación y en ocasiones en los cuerpos-sujetos de escenificación, ambos casos condicionan las distintas relaciones semánticas de la representación.
- e. La obra jamás sobrepasa la figura del autor, ya que en ocasiones se muestra o se oculta en todos los mecanismos de escenificación y de enunciación para la legitimación discursiva, por lo tanto, también es un elemento mutante en todo el constructo polivalente.

Tenemos así que en el cine-monstruo se logra transformar las especificidades de las funciones de la simbolización entre las máquinas y los cuerpos-sujetos en tanto semiosis. Lo social como ingrediente narrativo e ilegítimo en la productividad de distintas configuraciones. De tal manera que se traslapan y se alternan las potencias que un actor social genera para jugar con el efecto unívoco y objetivante empleado por antonomasia en el documental. Con este tipo de uso del actor y la cámara se reinventan sus funciones y finalidades desde un carácter subversivo y creativo para la negación sistemática al no someterse a la lógica de la creación filmica. La iniciativa de la apropiación del dispositivo tecnológico para su deconstrucción y su reinención ayuda a concebir que el cuerpo del sujeto en acecho pueda también interpretar situaciones y múltiples roles como el de un agente social, pero en nuestro caso –en el cine– todo queda siempre en un estadio de representación.

Bibliografía

- Bonitzer, P. (2007). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Burch, N. (1969). *Praxis del cine*. España: Fundamentos.
- Comolli, J. L. (1999). El elogio del cine monstruo. En *Medios Audiovisuales. Ontología, historia y praxis* de Jorge La Ferla (comp.). Buenos Aires: Libros del Rojas, 228-231.
- _____. (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Simurg.
- _____. (2002). El espejo de dos caras. En *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 159-192.
- _____. (2004). El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes. En *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 45-72.
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 78, 24-47.
- Nacache, J. (2006). *El actor de cine*. Barcelona: Paidós.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y Representación en el cine de no ficción*. México: UNAM
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XX.

HELI: LA INSOPORTABLE MIRADA DE LA VIOLENCIA

Lucero Fragoso Lugo
Universidad Nacional Autónoma de México

*Todo aparece como si el cine político moderno no se
constituyera ya sobre una posibilidad de evolución
y de revolución, como el cine clásico, sino sobre
imposibilidades, a la manera de Kafka: "lo intolerable".*

Gilles Deleuze

*H*eli (Amat Escalante) fue una película que causó conmoción en el público mexicano cuando se exhibió en las pantallas en 2013. No sólo irritó y confrontó al espectador con lo que no quería ver, sino que, quizás por ello, se convirtió en un parteaguas en el tratamiento cinematográfico de la violencia.

El filme narra cómo es que la familia de Heli, un trabajador de una ensambladora de autos en Guanajuato –que vive con su esposa, su bebé, su padre y su hermana adolescente, Estela–, se vuelve de pronto presa de las atroces represalias del ejército mexicano y del narco, luego de que Estela permite que su novio, Beto, un joven soldado, guarde en el tinaco de su casa la droga que robó a sus superiores.

El propósito de este trabajo es mostrar que la forma específica de abordar la violencia en *Heli* –a cámara subjetiva, así como la ambivalencia y la complejidad de ambientes y personajes– permite particularizar sus procesos y efectos en la vida de individuos concretos –el nuevo “pueblo” del cine social–, lo que implica renunciar a la representación artificiosa –incluso poética– de lo violento que suele ser complaciente con el gran público.

Para ello, el texto se divide en dos apartados: en el primero se habla de la inserción del punto de vista no editado para revelar la trama de la violencia desde la perspectiva de sus víctimas; en el segundo se analiza el uso de la “violencia fuerte” y cómo ésta se constituye en una nueva forma de relatar lo político en el cine.

1. Hacia la década de 1960, cuando la población estadounidense se confrontó con la brutalidad en la lucha por los derechos civiles y con las crudas imágenes de la guerra de Vietnam, se comenzó a discutir acerca de las distintas posibilidades de representar la violencia en el cine y, específicamente, la violencia derivada de conflictos políticos o sociales. Realizadores como Sam Peckinpah (*The Wild Bunch*) y Arthur Penn (*Bonnie and Clyde*) plasmaron en sus filmes un cuestionamiento a la violencia sin sentido desplegada de manera arbitraria y absurda. Más adelante, sin embargo, esta fórmula crítica basada en la hiperviolencia se usó –y se sigue usando– de forma regular en las películas “de acción” de Hollywood, en las que la banalidad de la muerte no representa un problema. Como lo señala Stephen Prince:

En la cultura de la ultraviolencia que inunda el medio, los cineastas operan en una burbuja posmoderna, tratando a la violencia como una imagen y no como un proceso social. Aunado a ello, la absoluta omnipresencia de la violencia mediática contribuye a incrementar este sentido de irrealidad; se ha convertido en un objeto de consumo, un aspecto familiar del paisaje social del modo en que la definen el cine y la televisión (2000, edición Kindle).

Algunas propuestas cinematográficas contemporáneas, en su afán por rehusarse a mostrar la violencia como espectáculo, se han abocado a la creación de personajes complejos –tanto víctimas como perpetradores– y de historias sin final feliz. Un buen ejemplo de ello es *Funny Games* de Michael Haneke: la estrategia consiste en hacer invisibles los actos de crueldad al dejar la violencia corporal fuera de cuadro (Casas, 2013, 39). La película de Amat Escalante recurre también a una enunciación propia de la violencia, pero, a diferencia de Haneke, la pone de manifiesto en su vertiente física y social, lo que permite que el espectador la experimente desde el punto de vista de la víctima.

En general, a fin de dirigirse de forma efectiva a la gran audiencia, el cine, como arte de masas, tiende a presentar el punto de vista de forma editada. La edición consiste en una estructura compuesta por dos tomas: la primera se ha denominado el “punto de la mirada” (*point/glance shot*) y la segunda “punto del objeto” (*point/object shot*). El “punto de la mirada” muestra a un sujeto viendo algo que se encuentra, casi siempre, fuera de cuadro; el “punto del objeto”, por su parte, es la toma que exhibe aquello que el sujeto ve. Los elementos de esta estructura pueden presentar distintas variaciones como, por ejemplo, que la toma del “punto del objeto” anteceda a la del “punto de la mirada” (Carroll, 1993, 126).

En la edición del punto de vista, se elimina el movimiento de la cámara entre la mirada y el objeto observado. Un par de tomas en *El resplandor*, de Stanley Kubrick, ilustran este concepto: primero, el niño (Danny), interpretado por Danny Lloyd, retira los dardos de un tablero con el que jugaba tiro al blanco, cuando la cámara se acerca a su rostro en un movimiento lento pero repentino que delata una mirada de sorpresa; segundo, la cámara enfoca a los fantasmas de las gemelas –el objeto mirado– quienes habían sido asesinadas por su padre, el antiguo vigilante del Hotel Overlook, y de cuya presencia Danny se ha percatado. Por tanto, la edición del punto de vista se refiere a la síntesis de una

reacción perceptual de los seres humanos de seguir una mirada –la de otra persona– hasta su objeto, en un intento natural de obtener información del medio (Carroll, 1993, 128-129).

En *Heli*, sin embargo, en lugar de editar el punto de vista, se muestra todo el trayecto de la mirada de los personajes, mirada que se convierte también en la del público y que rastrea los paisajes y los objetos, y con ellos, el desarrollo de la angustia que se apodera de los protagonistas.

La forma inusitada en que se describe la violencia en *Heli*, al desafiar los modelos tradicionales y espectaculares de representación, se relaciona estrechamente con el tratamiento del punto de vista no editado y con la connotación icónica y discursiva configurada en las secuencias clave, en las cuales se emplaza la cámara, de modo casi literal, en la mirada o en el cuerpo de los protagonistas. Mientras que las palabras describen y designan –denotan–, las imágenes muestran rasgos de los objetos que van más allá de la descripción, y se convierten en un testimonio de sus propios significados –connotan–. La imagen en el cine está vinculada a su marco (a la frontera que la delimita) y es este cuadro que la contiene el que le otorga también un significado específico; por esta razón, la imagen que pretende ser realista no constituye una simple imitación de la realidad. No es, como en algunas corrientes pictóricas, una imagen inspirada por un objeto real o una copia del mismo. Es el objeto, pero al mismo tiempo es otra cosa: es la apariencia de uno de sus significados. Se dice por eso que, en el nivel del plano, la imagen cinematográfica es denotación y “connotación icónica” (interpretación), y que la secuencia de planos se refiere a la “connotación discursiva” (Mitry, 1990, 62-63).

Heli obliga al espectador a situarse en la mirada de los personajes, restringida por el encuadre. Durante el trayecto en automóvil de Beto y Estela hacia el lugar donde el ejército esconde los sacos de cocaína, la cámara instala al espectador dentro del vehículo: un camino polvoso, arbustos secos, nubes grisáceas

que ocultan el sol. El punto de destino es una montaña de chatarra (rines, llantas), los resortes metálicos de un colchón, otros alambres, todo inservible. La primera parte de esta secuencia es vista a través del parabrisas del coche que Beto conduce. Así, el campo visual del espectador es el mismo que el de Beto y Estela. Hay, entonces, una duplicación de ventanas: el público percibe la imagen como forma y datos desde el marco de los personajes, es decir, desde el parabrisas que es, al mismo tiempo, el marco de la pantalla. En este doble marco formado por la ventana del espectador (la pantalla) y la ventana de los personajes (el parabrisas), el público observa con Beto y Estela la aridez de su camino y de su relación: no hay nada que reverdezca alrededor de ellos, sólo montículos de tierra difíciles de remontar en un auto destartado y la tambaleante protección de un rosario que cuelga del espejo retrovisor. No hay nada más allá del marco del parabrisas, la pareja no puede ver fuera de ese perímetro ni encontrar opciones en su camino juntos: aún antes de la consumación del amor, la cama ya está en la basura. La forma de esta realidad, delimitada por su ventana, es una senda árida que se dirige al caos: la que delimita su propia vida, que es también la nuestra.

La secuencia de la tortura de Beto y Heli –que comprende la polémica puesta a cuadro de la quema de los genitales del primero– es otro ejemplo en el que el espectador observa la escena desde la perspectiva de los personajes. La toma en la que Beto cuelga de los brazos para ser golpeado está encuadrada en contrapicada –de abajo hacia arriba– porque es Heli, sentado en el piso y maniatado, quien mira el espectáculo del que infiere, será el protagonista unos minutos después. De esta forma, el discurso de *Heli* desplaza la perspectiva del héroe violento mitificado a la de la víctima que no tiene escapatoria; como afirma Haneke, los espectadores no pueden consumir, ni siquiera digerir, esta clase de escenas. Lo único que pueden hacer es “aguantarlas” (Casas, 2013, 30).

2. Recurrir a la mirada directa de los personajes –sin editar el punto de vista– para descubrir el preámbulo, el despliegue y las secuelas de la violencia, permite a Escalante hacer del realismo un instrumento de crítica. Otra manera de representar la brutalidad en el cine de modo poco común, reside en jugar con elementos de la puesta en escena, la narrativa y la configuración de los personajes para aproximarse al tipo de violencia que Devin McKinney denomina “violencia fuerte” en oposición a la “violencia débil”. Las diferencias entre ambas son las que se enuncian a continuación (2000, edición Kindle):

- a. **Un antes y un después en los personajes.** En la violencia débil, los personajes no tienen historia ni futuro, sólo “pasaban por ahí” cuando las balas los alcanzaron: si existen o no, no importa. La violencia fuerte, en cambio, confiere un papel determinante a las consecuencias de la violencia, relacionado con las circunstancias de los personajes antes del ataque de fuerza.
- b. **El carácter de la violencia.** La violencia débil es fría, indiferente y suscita un horror plano, como si nada pasara. Por su parte, la violencia fuerte, aunque sea horrible, lleva detrás un carácter afirmativo, que incita a desear que las cosas cambien.
- c. **La constitución de los personajes.** La violencia débil presenta a los personajes como seres redondos, sin contradicciones y, por tanto, se les juzga mediante parámetros morales simples (heterosexual= bueno; bisexual u homosexual=malo, por poner un ejemplo). En la violencia fuerte, los personajes son sumamente complejos, incongruentes en sus creencias y actitudes. Muestran un comportamiento plural.
- d. **Exploración psicológica.** La violencia débil define a los personajes de forma sumaria –son esto o lo otro– y no hay lugar para evaluarlos por sus actos ni tampoco para encon-

trar matices en su forma de pensar. Por el contrario, la violencia fuerte penetra en las profundidades del ser humano.

- e. **Identificación espectral.** Ante la violencia débil, el espectador se mantiene neutral: no se identifica ni con la víctima ni con el victimario. Mediante la violencia fuerte, en cambio, el público desarrolla empatía por alguno de los personajes –víctima, victimario o ambos– y define un posicionamiento moral con relación a la trama.
- f. **Involucramiento emocional.** La violencia débil evita el disgusto del espectador: sus personajes y escenarios son como figuras plastificadas, carentes de realidad. La violencia fuerte no hace concesiones: el horror se siente, se huele, el espectador se hastía, siente náusea, se enferma.

El carácter complejo de los perpetradores en *Heli*, de los torturadores, se revela mediante elementos muy concretos de la puesta en escena. Mientras Heli está colgado del techo en una habitación vieja y sucia, y es golpeado en la espalda, se puede observar detrás de él una pantalla de televisión grande y moderna, un calendario que exhibe el torso desnudo de una mujer y, debajo de éste, en una esquina, un nacimiento con las figuras de la virgen María, el niño Dios, el ángel y los borregos perfectamente visibles. Es así que en este mismo espacio conviven la violencia brutal y la religión católica con sus valores de piedad, bondad y compasión.

Justo como en una crítica a la violencia de consumo, la secuencia de la tortura integra varios elementos del espectáculo casero. Mientras un niño le propina a Beto una golpiza con un mazo de madera, se observa en la pantalla de televisión al gladiador de un videojuego blandiendo la espada, tal como el niño lo hace con el mazo, en un acto de sustitución: al frente de ellos, sentados en un sillón, dos adolescentes miran impassibles, sin cuestionar el hecho y, alrededor, para disfrutar el circo, aparecen grandes botellas de cerveza.

La representación de la violencia fuerte conlleva también implicaciones relevantes en el modo en que el cine contemporáneo concibe y da forma a las circunstancias políticas en las que la trama tiene lugar y, sobre todo, en la manera en que los personajes se colocan e interactúan ante dichas circunstancias. En este sentido, los perpetradores en *Heli* son también víctimas de una violencia más grande: la de un sistema político y social que los condujo a desempeñar un peculiar oficio, así como de la complicidad entre las autoridades y los criminales. El filme los presenta como individuos complejos, contradictorios y miserables, tanto o más ultrajados física y emocionalmente que sus blancos de tortura, por lo que el espectador siente por ellos simpatía al tiempo que repugnancia. Heli, Beto y sus agresores representan al “pueblo” del cine contemporáneo, pero ese “pueblo” no es uno solo, sino varios, sujetos cuyas vidas se convierten de pronto en un asunto político (Deleuze, 1986, 291).

Cuando André Bazin, destacado teórico del realismo cinematográfico, escribe sobre *Los olvidados*, el filme de Buñuel, señala que los personajes no están clasificados como buenos o malos y que su culpabilidad reside tan sólo en el entrecruzamiento fortuito de los destinos de todos ellos. Un cine realista de esta factura, antes que mostrar las causas de la decadencia humana en un entorno social adverso, revela el proceso y el corolario de la debacle mediante la torpeza de los encuentros entre quienes ignoran la fuerza de su áspero presente (Bazin, 1977, 70).

El realismo de *Heli* pone el acento justo en la suerte de los personajes ante un clima de violencia social al que son ajenos y subraya, sobre todo, el carácter aleatorio de los acontecimientos. En este caso, el realismo no se encuentra en la acción de los protagonistas a favor del cambio político o social, sino en el desconocimiento de lo que pasa fuera de ellos, en su ingenuidad, en la ignorancia de la violencia de baja intensidad que se filtra en su vida cotidiana y en el encuentro inesperado con

la violencia abrupta y feroz. Heli no cuestiona el trabajo monótono y precario que tiene en la ensambladora de autos, así como tampoco problematiza la repentina imposibilidad de su esposa para tener un acercamiento físico con él. Beto no tiene una mejor opción que enrolarse en el ejército y soportar el trato humillante que le dan en los entrenamientos –en los que se ve obligado, incluso, a revolcarse en su propio vómito–; si bien Beto se da cuenta de que su situación puede cambiar si roba la droga y la vende, no imagina que sus superiores tienen las herramientas para descubrir rápidamente al autor del hurto y tomar duras represalias en su contra. Ni siquiera los torturadores de Heli y Beto alcanzan a percibir que se encuentran en el último escalón de la jerarquía del narco, subyugados por quienes les ordenan hacer el trabajo más sucio de la organización a cambio de un pago exiguo.

En una propuesta cinematográfica como ésta, se diluye la frontera entre lo público y lo privado; esto quiere decir que en los personajes no ocurre una “toma de conciencia” sobre el problema social que trastorna sus vidas. En cambio, el cine social de este tipo introduce lo político al “poner en trance” o poner en crisis a los personajes, lo que revela no ya una ruta de transformación, sino una serie de imposibilidades (Deleuze, 1986, 288-290). La puesta en crisis y el conjunto de imposibilidades se anuncian muy rápido en la trama de *Heli*: Beto no ve alternativa más que el robo de la droga; Estela tiene una oportunidad de casarse que muy pronto se trunca; los acontecimientos de violencia son los únicos que pueden sacudir a Heli de la rutina en su monótono trabajo y del bloqueo amoroso entre su esposa y él. Por tanto, como lo señala Deleuze, la toma de conciencia característica del cine clásico no está en los personajes sino, quizás, en el espectador una vez que se lo ha puesto a mirar desde los ojos de las víctimas.

Consideraciones finales

Heli reta las fórmulas convencionales de representación de la violencia en el cine en dos sentidos. Primero, mediante el punto de vista no editado convierte el encuadre de la cámara en la mirada de las víctimas –la cual deviene también la perspectiva del espectador–, con lo que logra transmitir la angustia, el dolor y la perplejidad de las personas concretas sobre las que se ejercen actos de violencia política. Segundo, mediante el diseño de arte, la configuración socio-psicológica de los personajes y la estructura narrativa –en donde acontecimientos fortuitos se entremezclan hasta desatar actos despiadados de crueldad– representa una clase de violencia –la violencia fuerte– de carácter complejo, que muestra el proceso social que va forjando el horror y que involucra emocionalmente al espectador.

Una estrategia como ésta, lejos de querer simplemente incomodar al público, busca un modo distinto de abordar la política en el cine, uno que pueda incidir en la visión del espectador y trastocarla de algún modo –tras observar la imposibilidad de los personajes de trascender el medio que los condujo a ser blancos de violencia–, aunque para ello tenga primero que respirar, paladear y sentir la carne lastimada, la sangre, la pólvora y los deshechos corporales que surgen de embates de brutalidad hacia los más débiles y de los que se nutre una red mucho más grande que los carcome y los rebasa.

Bibliografía


- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero.
- Carroll, N. (1993). Toward a Theory of Point-of View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. *Poetics Today*, XIV, 1, 123-141.

- Casas, A. (2013). *Funny Games* de Michael Haneke y la violencia en el cine contemporáneo. En *Relatos sobre la violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 19-40.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- McKinney, D. (2000). Violence: The Strong and the Weak. En *Screening Violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, edición Kindle.
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Prince, S. (2000). Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects. En *Screening Violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, edición Kindle.

EL MODELO PARADIGMÁTICO Y EL CINE ROMÁNTICO IBEROAMERICANO

Lauro Zavala

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco

 El objetivo de estas notas es mostrar la pertinencia del modelo paradigmático (es decir, la distinción entre cine clásico, moderno y posmoderno) para estudiar el género más popular del cine iberoamericano (la comedia romántica) y, al mismo, tiempo mostrar la diversidad de registros que tienen estas películas a partir de una muestra relativamente amplia de la producción cinematográfica reciente.

Para cubrir este objetivo he seleccionado un grupo de 46 películas producidas en el lapso comprendido entre 2004 y 2015 en doce países de la región. Estas películas están distribuidas como sigue: Argentina (13); México (11); España (8); Brasil (3); Colombia (2); Cuba (2); Venezuela (2); Chile (1); Honduras (1); Perú (1); Puerto Rico (1) y República Dominicana (1).

En este grupo de películas se encuentran algunas de carácter clásico, otras de carácter moderno y otras de carácter posmoderno. En general, se encontró una proporción muy similar de películas de carácter clásico que de carácter posmoderno, mientras que las películas románticas modernas (lo cual tiene

un evidente carácter paradójico) constituyen una porción minoritaria del total.

Este trabajo está estructurado en tres secciones que corresponden respectivamente a la comedia romántica clásica, moderna y posmoderna. En cada sección señalo los rasgos formales que distinguen cada uno de estos tipos de comedia romántica (es decir, el empleo de imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración) y los títulos de las películas que pertenecen a esa tendencia paradigmática. Por último, en cada sección me detengo a señalar algunos rasgos notables de algunas de estas películas, lo que sirve para ilustrar los rasgos distintivos de carácter genérico señalados en el modelo paradigmático.

Comedia romántica clásica

La comedia romántica ha sido el género más popular en la historia del cine; sin embargo, su estudio no ocupa un lugar central en los estudios sobre cine. La mayor parte de la bibliografía especializada está dedicada al estudio del cine en lengua inglesa, ya sea la comedia *screwball* de la década de 1930 (Stanley Cavell, 1981); el cine de las décadas de 1930 y 1940 (Pablo Echart, 2005); de la década de 1950 (James Harvey, 2001) o el cine más reciente, de la década de 1990 (David Kimmel, 2008; Paul Williams, 2002; Nigel Mather, 2006; Juan Carlos Ubilluz, 2012). En todos ellos se observan rasgos específicos del periodo estudiado, lo que permite observar una notable continuidad en las convenciones fundamentales del género.

Más recientemente se han producido algunos estudios de naturaleza más teórica, como el dedicado al cine sobre la institución matrimonial (Janine Basinger, 2012); el cine llamado *chick flick*, es decir, el preferido por la audiencia femenina (Samantha Cook, 2006) o la identificación de comedias románticas que son, en sí mismas, una declaración política (Thomas Wartenberg, 1999).

Por último, algunos estudios proponen un modelo general para distinguir entre la comedia romántica clásica y la posmoderna, como el de Tamar Jeffers McDonald (2007), que se centra en los rasgos de la estructura narrativa y la conducta de los protagonistas, dejando de lado el análisis del montaje, la música y la composición visual. Por su parte, el trabajo de James MacDowell (2014) muestra que en el cine clásico no existe lo que se ha llamado "final feliz", que consiste, precisamente, en la constitución de lo que el mismo autor llama la "pareja final".

Como se puede observar, son muy escasos los estudios sobre la comedia romántica en la región iberoamericana. Entre los estudios más recientes se encuentra el trabajo de Ignacio Sánchez Prado, elaborado desde la perspectiva de la economía política (2014), dedicado al estudio del género en el cine mexicano producido entre 1990 y 2012.

La perspectiva que yo adopto en estas notas es la de los estudios paradigmáticos del cine, es decir, el estudio de los rasgos que determinan la vertiente clásica y los rasgos opuestos a esta tradición canónica. En el caso de la comedia romántica clásica es posible reconocer un punto de vista transparente (es decir, que sigue las convenciones señaladas por Laura Mulvey en su famoso artículo de 1987). Lo que muestran las imágenes es acompañado por una música didáctica y consonante, que refuerza el sentido dramático de las imágenes. El montaje sigue una secuencia en orden lógico y cronológico, de tal manera que la historia (el *qué* del relato) coincide con el discurso (el *cómo* de este mismo relato). En la puesta en escena encontramos personajes comunes con los que los espectadores pueden identificarse fácilmente. La estructura narrativa se formula alrededor de un final feliz, es decir, un cierre epifánico que resuelve todos los enigmas narrativos y que, además, es una solución esperada a los obstáculos que los protagonistas deben vencer para lograr construir su relación de pareja.

Los rasgos formales que le dan su carácter de comedia son los siguientes. El inicio cumple la función de intriga de

predestinación, de tal manera que anuncia el sentido del final; lo mismo con la música que con la calidez de los colores, la suavidad de los movimientos de cámara y otros recursos de la puesta en escena. Los créditos suelen ser presentados con música dulce o alegre y una luminosidad intensa en la composición visual. El fondo musical es cálido. Los protagonistas suelen ser adultos jóvenes, saludables, solventes, carismáticos y simpáticos, aun cuando las peripecias de la historia se alejen de lo convencional.

En el cine latinoamericano, los referentes canónicos de la comedia clásica se encuentran en el cine de la Época de Oro en Argentina, Brasil y México, es decir, en el cine de los años 30, 40 y 50. Por ejemplo, en el cine mexicano encontramos comedias musicales protagonizadas por Tin Tan; comedias rancheras protagonizadas por Jorge Negrete y comedias románticas protagonizadas por Pedro Infante.

En el periodo estudiado encontramos varias comedias románticas de carácter clásico que siguen todos estos principios narrativos y genéricos, como es el caso de *El hombre que corría tras el viento* (Argentina, 2009); *El casamiento de Louise* (Brasil); *Sin hombres* (Colombia, 2011); *Tú y yo*; *El cuerpo*; *Dieta mediterránea* (España); *Amor y frijoles* (Honduras, 2009); *Cásese quien pueda*; *Amor letra a letra*; *A la mala*; *Amar no es querer*; *Volver a verte*; *El cielo en tu mirada*; *Amor a primera vista*; *Enamorándome de Abril* (México).

Cine romántico moderno

El género de la comedia romántica es el referente para el resto de los géneros clásicos. No obstante, existen numerosas comedias románticas que adoptan las convenciones que definen al género y que, al mismo tiempo, subvierten de manera radical el empleo de alguno de los componentes formales.

Algunos antecedentes de esta modalidad genérica se encuentran en películas donde la relación de pareja termina en una separación o, de manera más radical, con el suicidio de uno o ambos integrantes de la pareja. En el primer caso encontramos películas argentinas como *El Aniceto y la Francisca*; *La tregua* y *Boquitas pintadas*; la cubana *Fresa y chocolate*, y las españolas *Asignatura pendiente* y *Belle Époque*. En el caso del suicidio de ambos integrantes de la pareja se encuentra la española *Amantes*.

En el periodo estudiado (2004 a 2015) hay variaciones del género con el empleo poco convencional de los recursos del lenguaje cinematográfico. En el empleo de las imágenes podemos reconocer el trabajo de *Chico y Rita* (España, 2010), construido con los recursos de la animación para adultos; en *200 cartas* (Puerto Rico, 2013) se utilizan los recursos de la novela gráfica; en *Alicia en el país de María* (México, 2014) se emplean los recursos del registro en blanco y negro.

En el empleo del sonido, encontramos en este periodo algunas comedias románticas donde la música es tematizada para su aprovechamiento como motivo narrativo. Esto es evidente desde el título de *Música en espera* y también en *Alma mía* (ambas películas argentinas). En el empleo del montaje, es muy poco convencional encontrar una comedia romántica con un montaje sincopado, esto es, estructurado a partir de una sucesión de *jump cuts* o saltos sucesivos y continuos durante toda la película, como es el caso de *Dariela los martes* (México); *Budapeste* (Brasil) y *Nueces para el amor* (Argentina).

En la puesta en escena, algunas de estas comedias románticas presentan personajes notablemente excéntricos, como es el caso de los protagonistas en *El frasco* (personajes anómicos y asociales) o *Corazón de león* (un hombre muy bajo de estatura que conquista a una mujer muy alta), ambas películas argentinas. En *La mujer del anarquista* (España) la protagonista espera a su pareja durante toda la Guerra Civil; en *Ella es Ramona* y

Paraíso (México), las protagonistas son mujeres cuya apariencia física no corresponde con la imagen creada artificialmente por la publicidad, que siempre idealiza un cuerpo esbelto y joven. Y en *La edad de la peseta* (Cuba), el protagonista es un preadolescente, en lugar de un adulto joven.

Por último, la estructura narrativa también es objeto de una subversión de las convenciones del género al terminar con un final trágico, como en la muerte de la protagonista en *Tombuctú* (Perú) o, más radical aún, en el suicidio del protagonista como un supremo acto de amor en *La vida en 65 minutos* (Argentina).

Cine romántico posmoderno

La comedia romántica posmoderna puede ser definida como una versión irónica de la comedia romántica clásica al emplear dos estrategias fundamentales para ironizar, ya sea el empleo de la metalepsis o la hibridación genérica.

El caso más notable de esta tendencia irónica posmoderna en este periodo es la película argentina *El crítico* (2013), donde encontramos una tematización irónica de las convenciones del género. En este caso, el protagonista es un crítico de cine que desprecia las comedias románticas por el empleo de los numerosos clichés dramáticos; sin embargo, cuando él mismo se enamora se presentan todos estos clichés en la composición visual, el montaje y la resolución narrativa, de tal manera que el protagonista comenta a un colega que está atrapado en “un género equivocado”.

En *Juntos para siempre* (2010), también argentina, el guionista de cine encuentra a una vecina con la que decide casarse y tener familia precisamente durante el proceso de escritura de una historia de desencuentros amorosos, con lo cual se tematiza la escritura del guion. En la brasileña *La boda de Romeu e Julieta* (2005) se tematiza irónicamente la rivalidad de los equi-

pos tradicionales de fútbol, proponiendo al final una versión feminista del conflicto entre familias. En *Cómo hacer una película de amor* (Brasil, 2004) se tematiza en versión *kitsch* la serie de convenciones del género.

En la película chilena *Chile puede* (2008) se hiperboliza irónicamente la importancia de la poesía amorosa en un vuelo imposible de un astronauta chileno enamorado de una vendedora de ropa interior femenina. En *Crimen perfecto* (España, 2004) se ofrece una carnavalización de los rasgos formales de la comedia *noir*, de tal manera que el abusivo asesino, por accidente, termina casándose con la empleada menos atractiva de la tienda para cubrir el secreto de su crimen.

Si la cultura latina incluye al sector chicano, en *Ana María en tierra de novela* encontramos una metalepsis donde se superponen el mundo cotidiano de una espectadora y el universo diegético de la heroína de telenovela, tematizando así esta serie de convenciones extremas. En la mexicana *Amor de mis amores* (2014) se hiperbolizan las convenciones de la comedia de enredos, de manera similar a lo que ocurre en los melodramas irónicos del cine almodovariano.

En la dominicana *Quiero ser fiel* (2014) el protagonista establece una metalepsis frecuente al dirigir una mirada cómplice a los espectadores, tematizando así la conducta del machismo evidente en la comedia romántica clásica.

Conclusiones

A partir del reconocimiento de los rasgos identificados en el corpus estudiado, es evidente que la comedia romántica clásica contemporánea, en el cine latinoamericano, recicla las convenciones de lo que ha sido llamado comedia *screwball*, caracterizada por los enredos dramáticos de la pareja protagónica, la presencia de diálogos rápidos e ingeniosos y un final

feliz anunciado en la intriga de predestinación resueltos en una epifanía final.

A su vez, la distinción entre comedia romántica moderna y posmoderna corresponde, en términos generales, a lo que Tamar Jeffers McDonald ha llamado comedia romántica radical (moderna) y neotradicional (posmoderna). En los casos aquí estudiados, la comedia romántica moderna subvierte el empleo de alguno de los componentes formales del lenguaje cinematográfico, ya sea el empleo de las imágenes, el ritmo del montaje, la naturaleza de los protagonistas, la música asincrónica o el final trágico.

En el caso de la comedia romántica posmoderna, se utilizan estrategias de ironización tales como la metaficción tematizada y metalepsis de la cuarta pared, es decir, recursos propios del distanciamiento brechtiano. Con frecuencia, estas estrategias corresponden a una estructura narrativa genéricamente híbrida.

En términos generales se puede concluir que el modelo paradigmático es útil para distinguir las convenciones de la comedia romántica iberoamericana contemporánea. En particular, las variantes posmodernas de la comedia romántica producidas en Latinoamérica se apoyan en diversos juegos con las convenciones del cine clásico, especialmente el producido en las décadas de 1930 a 1960 en el cine hollywoodense y en la Época de Oro del cine de Argentina, Brasil y México.

De esta manera es evidente la necesidad de estudiar los géneros canónicos de la tradición cinematográfica en sus variantes vernáculos, considerando que un modelo de aplicación universal, como el modelo paradigmático, es de utilidad para identificar la especificidad y originalidad de la producción genérica en la región iberoamericana.

Bibliografía

- Basinger, J. (2012). *I Do and I Don't. A History of Marriage in the Movies*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Cavell, S. (1981). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cook, S. (2006). *The Rough Guide to Chick Flicks. Bridget. Bad Girls. Brief Encounters*. London: Rough Guides.
- Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Harvey, J. (2008). *Movie Love in the Fifties*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Kimmel, D. (2008). *I'll Have What She's Having. Behind the Scenes in the Great Romantic Comedies*. Chicago: Ivan R. Dee.
- MacDowell, J. (2014). *Happy Endings in Hollywood Cinema. Cliché, Convention and the Final Couple*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Mather, N. (2006). Romantic comedy and new beginnings in 1990s British cinema (119-183). En *Tears of Laughter. Comedy-Drama in 1990s British Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- McDonald, T. J. (2007). *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. London: Wallflower, Short Cuts.
- Paul, W. (2002). The impossibility of romance: Hollywood comedy, 1978-1999. En Steve Neale (ed.) (2008). *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI.
- Sánchez Noriega, J. L. (2004). *Diccionario temático de cine*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Prado, I. (1988). *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Ubilluz, J. C. (2002). La comedia romántica en la era del amor líquido. En *La pantalla detrás del mundo. Las fronteras*

fundamentales de Hollywood. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Wartenberg, T. E. (1999). *Unlikely Couples. Movie Romance as Social Criticism*. Westview: Press.

CINE MEXICANO
CONTEMPORÁNEO

LAS PELÍCULAS MEXICANAS MÁS TAQUILLERAS DEL 2015.

FÓRMULAS DE ÉXITO EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA

Andrés Barradas Gurruchaga
Tecnológico de Monterrey

Introducción

El cinematógrafo de los hermanos Lumière significó un paso muy importante en la evolución de las imágenes en movimiento. Como innovación tecnológica, fue la herramienta ideal para contar una historia; en palabras de Natalie Zemon Davis y su obra *Slaves on Screen* (2010, 92), el cine es “un pensamiento experimental sobre el pasado” que invita al público como testigo de las representaciones culturales en la pantalla cinematográfica. El asistir a una sala de cine se convirtió en un fenómeno social que persiste aún hoy, después de todo un siglo de evolución y desarrollo de la industria de cine en todo el mundo. Firmas como comScore sostienen que el ingreso en dólares en el año 2015, a las salas de cine de todo el mundo, fue de treinta y ocho millones de dólares.

Una buena producción de cine nos puede hacer reír, llorar, palpar una realidad distinta a la que vivimos en el día a día. Gracias al cine podemos olvidarnos de nuestros problemas, asumir los dilemas de los protagonistas en el imaginario cinematográfico; sentimos y nos involucramos en una historia que nos atrapa

por sus personajes, por la narrativa; o como resalta Igartua, por los modelos sobre persuasión narrativa, como el de probabilidad de elaboración extendido de Salter y Rouner, y el modelo de transporte narrativo de Green y Brock, que apuntan a la relevancia de la identificación del espectador con el personaje entre la narración y el impacto en modos de actuar (Igartua, 2010).

Muy probablemente más de uno de nosotros ha disfrutado de la banda sonora de cintas como *2001 Odisea del espacio* del director Stanley Kubrick, que definió para muchos la manera en que se percibe el espacio narrativo audiovisual. Se hace difícil imaginar la filmografía de este director dejando de lado las grandes composiciones musicales y sonoras que acompañan a sus imágenes, soporte esencial para el desarrollo, concepción y proyección de una historia. En un audiovisual, el sonido “no actúa en función de la imagen y dependiendo de ella, sino que actúa como ella y a la vez que ella, aportando información que el receptor va a procesar de manera complementaria en función de su tendencia natural a la coherencia perceptiva” (Rodríguez Bravo, 1998, 221)

El cine es tecnología, innovación, arte, entretenimiento, pero también es un negocio; negocio que se define por sí mismo y deja clara su postura dependiendo del bagaje y objetivos que persiga un director o productor. Presento aquí, algunos avances con respecto a una investigación que estoy desarrollando sobre las películas mexicanas que, a la fecha, resultan las de mayores ingresos y asistencia en la taquilla mexicana.

El éxito en la taquilla mexicana, 2015

En México, en 2015, se realizaron 140 producciones cinematográficas, de acuerdo con información aportada por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en su anuario estadístico. Según éste, el costo promedio de producción por película fue de 8 millones de pesos. El *top ten* de las más taquilleras en el cine mexicano producido entre 2000 y 2015 se presenta a continuación:

Película <i>Film</i>	Director	Año <i>Year</i>	Asistentes (millones) Admissions (millions)	Ingresos (millones de pesos) Revenue (millions of pesos)
<i>No se aceptan devoluciones / Instruction not included</i>	Eugenio Derbez	2013	15.2	600.3
<i>Nosotros los nobles</i>	Gary Alazraki	2013	7.1	340.3
<i>El crimen del padre Amaro</i>	Carlos Carrera	2002	5.2	162.2
<i>La dictadura perfecta</i>	Luis Estrada	2014	4.2	189.2
<i>Un gallo con muchos huevos</i>	Gabriel Riva Palacio Alatraste, Rodolfo Riva Palacio Alatraste	2015	4.1	167.8
<i>Cásese quien pueda</i>	Marco Polo Constandse	2014	4	168.3
<i>Una película de huevos</i>	Gabriel Riva Palacio Alatraste, Rodolfo Riva Palacio Alatraste	2006	4	142.3
<i>Y tu mamá también</i>	Alfonso Cuarón	2001	3.5	101.7
<i>El gran pequeño / Little boy</i>	Alejandro Gómez Monteverde	2015	3.3	148.3
<i>Amores perros</i>	Alejandro González Iñárritu	2000	3.3	95.2

En el primer lugar encontramos *No se aceptan devoluciones*, protagonizada y dirigida por Eugenio Derbez, con una recaudación de 600.3 millones de pesos. En esta producción, el director da seguimiento a una fórmula de éxito ya comprobada anteriormente con producciones televisivas de comedia basada en el doble sentido. Además de dirigir, Derbez protagoniza la película, algo muy redituable para un actor altamente posicionado como comediante, que desde la década de 1980 comenzaba a aparecer en la tv abierta mexicana. Se percibe una narrativa más televisiva que cinematográfica, probablemente usada para el público que ha seguido fielmente la carrera del comediante. El final evoca a los melodramas mexicanos que evolucionan a partir de los culebrones radiofónicos de antaño. Esto, aunado al discurso moralista de la cinta, produce una fórmula que arrastra la interacción a ratos fallida por parte de los personajes, universo diegético conformado por éstos como una de las dos perspectivas desde las que se logra la identificación del individuo (público). La otra, más técnica, la del “ente material generador (la cámara, en cuanto al establecimiento de una mirada omnisciente)” (Gómez Tarín, 2002, 9) cumple con su función.

La segunda en la lista es *Nosotros los Nobles* con una recaudación de 340.3 millones de pesos. Tiene su base argumentativa en *El gran calavera*, producción de 1949 dirigida por Luis Buñuel. En *Nosotros los Nobles* la familia como célula social permite identificar modelos o estereotipos impuestos por los medios de comunicación y las redes sociales, como el personaje de Javi (Luis Gerardo Méndez). Éste, es un joven sin trabajo y que no estudia, un “nini” que conecta con el público al representar al “mirrey” claramente identificado con el cantante Luis Miguel. El título juega con el recuerdo de la cinta *Nosotros los pobres* de 1947, melodrama comercial dirigido por Ismael Rodríguez y protagonizado por Pedro Infante, uno de los actores más populares de ese tiempo. La estrategia de comercialización de la cinta tuvo el tiempo y dinero necesarios para lograr un alto impacto

en taquilla, Warner adquirió los derechos para la distribución (4.5mdp) y, además, invirtió 10mdp para copias y publicidad. La compañía distribuidora se quedaría con el 20% de las ganancias de la película, después de haber recuperado los 14.5mdp.

En tercer lugar, está *El crimen del padre Amaro*, con una recaudación de 162.2 millones de pesos. El género, distinto a las dos anteriores, es un drama trágico. Basada en la novela homónima de Eca de Queirós, retrata una atmósfera ambientada en México, en la que se muestran intereses compartidos entre la iglesia y el narco, así como la política en el clero y el papel que un sacerdote (Gael García Bernal) representa en la sociedad.

La evolución en la propuesta narrativa de una historia llega al punto de las adaptaciones literarias, no sin antes superar las tres dimensiones del cine de los orígenes: la documental con el género de las vistas, la espectacular que desarrollan Méliès y otros, y la narrativa, que tiene entre sus grandes exponentes a Griffith o Eisenstein, como menciona Sánchez Noriega. El personaje de Amaro, interpretado por Gael, es un intermediario que, poseedor del conocimiento, saca provecho de cada situación para satisfacer sus intereses personales.

En su momento, la Iglesia católica llegó a cancelar o prohibir la exhibición de la película, lo que produjo un efecto llamativo en el público, convirtiéndola en una película muy comercial y deseable. Además, Gael había participado en dos películas de gran impacto que aún permanecían en la mente del espectador: el drama *Amores perros* (2000) dirigida por Alejandro González Iñárritu, y la *road movie* de Alfonso Cuarón: *Y tu mamá también* (2001).

La dictadura perfecta, dirigida por Luis Estrada, ocupa el cuarto puesto con una recaudación de 189.2 millones de pesos. No es la primera vez que una propuesta cinematográfica da fe de las estrategias de un equipo especialista en comunicación para ocultar la verdad por parte de un gobierno. Ahí está *Wag the dog* del director Barry Levinson, realizada en 1997 y protagonizada

por Robert De Niro y Dustin Hoffman, con una trama en la que, para ocultar un escándalo sexual del presidente, se genera una noticia ficticia que oculte el hecho, una cortina de humo.

En *La dictadura perfecta* el planteamiento de la trama resulta en una serie de escándalos que los medios de comunicación tratan de ocultar, haciendo alusión a personajes conocidos y reconocidos por el público mexicano en la historia contemporánea de la política del país. Notas como la de “el señor de las ligas”, personajes de la ficción que reflejan a personajes de la vida real en México como políticos, productores de televisión y hasta el presidente Enrique Peña Nieto; la participación de diversos actores provenientes de la televisión le da a la cinta un punto más de atención.

El género cinematográfico más utilizado en el cine de crítica al gobierno de México ha sido el drama; sin embargo, la comedia y la sátira han resultado exitosos, en forma y fondo, en rubros como la taquilla, y en algunas ocasiones ha sido bien recibida por la crítica. Con *La dictadura perfecta*, Luis Estrada se ha convertido en un referente importante como realizador cinematográfico que critica al gobierno y sus políticas; de él son *La ley de Herodes*, *Un mundo maravilloso* y *El infierno*.

Un gallo con muchos huevos tiene el quinto lugar con una recaudación de 167.8 millones de pesos. Esta cinta cuenta con los elementos de una película del género de comedia-acción: la defensa por los ideales. Presenta un tipo cualquiera que puede ser un héroe y el amor. El cuadro de actores de doblaje está compuesto por personalidades ampliamente conocidas en el medio del espectáculo: Bruno Bichir, Angélica Vale, Omar Chaparro, Sergio Sendel, Ninel Conde, Carlos Espejel y Facundo, entre otros. La película aprovecha para emular imágenes fácilmente identificables de otras películas de ficción populares en México, como *Karate Kid*. Es una animación 3D con historia de ficción aderezada por diálogos con doble sentido, ampliando el sector de mercado al que se quiere impactar.

Un gallo con muchos huevos forma parte de la trilogía *Una película de huevos* (2006) y *Otra película de huevos y un pollo* (2009). En palabras de Anna Amorós y Patricia Comesaña, "...el cine de animación de este milenio sigue el modelo de financiación a través de la inserción publicitaria ya consolidado en otros medios, como la televisión, el cine de imagen real o la radio [...] la ficción publicitaria se constata como un recurso de gran impacto en cualquier producción..." (Amorós y Comesaña, 2013, 81).

La exhibición hegemónica llevó a esta película a estar presente en la mayor parte del país y en las salas de cine más caro por tratarse de 3D. De acuerdo con el anuario estadístico de IMCINE, la cinta se exhibió en 3,165 pantallas, con 1,891 copias que fueron vistas por 4, 131, 013 espectadores, generando ingresos por 167 millones de pesos.

En el número seis de la lista está *Cásese quien pueda*, con una recaudación de 168.3 millones de pesos. Esta producción toma los *gags* propios del cine norteamericano, así como su humor desangelado. La propuesta sigue la fórmula comercial de una comedia romántica de Estados Unidos con situaciones absurdas y final feliz. Una de las claves que el cine con fines comerciales ya tiene muy clara es la utilización de actores ampliamente conocidos por el público. En este caso son Martha Higareda y Luis Gerardo Méndez. Además, como parte de la estrategia de mercadeo se podía ver un *teaser* de la cinta con una canción en inglés y un producto de promoción con bases y estilo hollywoodenses. El colofón lo da un *happy ending* que fuerza la estructura de un guion que no da para mucho.

Algunas valoraciones a tomar en cuenta son las siguientes. De las seis producciones cinematográficas en el *top* taquillero del cine mexicano, cinco son comedias y solamente una es drama: *El crimen del padre Amaro*. En el último registro de las películas más taquilleras entre el 27 y el 29 de mayo de 2016, las cifras reflejan las siguientes posiciones:

Películas más taquilleras en México entre el 27 y el 29 de mayo de 2016 (CANACINE, 2016). Ingresos y asistentes la última semana de dicho reporte.

Lugar	Película	Ingresos	Asistentes	Distribuidora
1	<i>Alicia a través del espejo</i>	83,829,367	1,576,248	Disney
2	<i>X-Men Apocalipsis</i>	49,856,135	995,062	Fox
3	<i>¿Qué culpa tiene el niño?</i>	23,908,576	467,785	Diamond Films
4	<i>Buenos Vecinos 2</i>	21,113,878	422,352	Universal Pictures
5	<i>Angry Birds la película</i>	12,487,943	287,043	Sony
6	<i>La bruja</i>	10,152,997	206,201	Universal Pictures
7	<i>Lo mejor de mi vida</i>	5,111,198	87,772	Gussi Cinema
8	<i>Civil War</i>	3,932,740	86,164	Disney
9	<i>Rumbos paralelos</i>	3,081,285	62,500	Videocine
10	<i>El libro de la selva</i>	1,555,682	48,945	Disney

Fuente: Rentrak

¿Qué culpa tiene el niño? apuesta fuerte para integrarse en la lista de las películas mexicanas más taquilleras, tal vez en un tercer puesto detrás de *Nosotros los Nobles*, pues consiguió en su fin de semana de estreno una recaudación de 72 millones de pesos. ¿A dónde mirar? La industria está abierta hacia el género de animación como técnica visual aderezada con un contenido y lenguaje para un público más amplio, influencia directa en la manufactura de cintas de ficción de superhéroes como *Avengers* o *Deadpool* y su clasificación R.

La labor cinematográfica apunta a distintos fines según sea el caso, con directores que se debatirán entre el fin comercial y el fin artístico. Las posturas difieren de acuerdo a los objetivos de una compañía productora, distribuidora o exhibidora, conforme se requiera. Así, mientras unos apuestan por el llamado “cine de autor”, otros impulsarán la producción de películas redituables que puedan permanecer varios días en exhibición. Si bien el proceso de preproducción, producción y postproducción afina las pautas para la creación cinematográfica, también es necesario decir que el modelo de negocio

puede estar presente como parte del proceso, con esquemas previamente establecidos para el posicionamiento del producto y su posterior venta.

Una de las claves para este cine de éxito comercial es el *star system* mexicano, que se produce en la industria de la televisión, afincada en las productoras Televisa y tv Azteca. Dentro de las películas comentadas en este trabajo es común encontrar talentos del cine que han surgido de la televisión o que compaginan los dos ámbitos. Tal es el caso de Gael García Bernal (*El abuelo y yo* en 1992), Karla Souza (*Verano de amor* en 2009), Ana Claudia Talancón (*Al norte del corazón* en 1997), Martha Higareda (*Zapping zone* en 1999, *Carita de ángel* en 2000), Damián Alcázar (*El camino secreto* en 1986, *Mi pequeña soledad* en 1990), Eugenio Derbez (*Cachún cachún ra ra* en 1984, *¡Anabel!* en 1988), Luis Gerardo Méndez (*Ladrón de corazones* en 2003, *Gitanas* en 2004).

Comentarios finales

De acuerdo con la información proporcionada por el IMCINE, el *top ten* de películas mexicanas con mayor asistencia se complementa con las producciones *Una película de huevos* (2006), *Y tu mamá también* (2001), *El gran pequeño* (2015) y *Amores perros* (2000). Una de ellas es de animación y tres son de ficción. Del *top ten*, solamente *Amores perros* recaudó menos de 100 millones de pesos, cantidad que se apunta como límite mínimo inferior para formar parte de esta lista. Los directores Gabriel Riva Palacio Alatríste y Rodolfo Riva Palacio Alatríste tienen presencia con dos producciones, mientras que el *star system* rinde sus frutos con la participación del actor Luis Gerardo Méndez en dos producciones (*Nosotros los Nobles*, *Cásese quien pueda*), y de Gael García Bernal en tres (*El crimen del padre Amaro*, *Y tu mamá también*, *Amores perros*), posicionando a Gael como un factor esencial de éxito en taquilla.

Vale la pena comentar que durante la presentación de este texto en la Cineteca Nacional (en 2016) realicé un sondeo en la sala y pregunté a los asistentes cuántas producciones mexicanas habían visto en el último año. La mayoría no había alcanzado a ver cinco producciones mexicanas en 2015, con lo cual su participación como espectador se resumía a haber visto 3.6% de las 140 producciones realizadas durante ese año “...de lo producido el año pasado, según el anuario de IMCINE, se apoyaron 78 cortometrajes, 21 documentales, y largometrajes de ficción fueron entonces 46” (Cruz, 2016).

Habría que preguntarse: ¿con qué derecho podría alguno de los encuestados hablar como espectador acerca de calidad en el cine mexicano? ¿qué tan bien, o qué tan poco conocemos a la industria cinematográfica mexicana y sus productos? Entonces, el hecho de tener producciones exitosas creadas con fines comerciales, ¿cómo altera la percepción del público mexicano acerca del cine hecho en México? Desde luego, el tema da para mucho. Pensar, por ejemplo, en las condiciones de visibilidad de las producciones cinematográficas independientes bajo el modelo actual de distribución y exhibición; en la paridad de costos por pantalla para producciones nacionales y extranjeras; en la educación como eje central para la atracción de nuevos públicos; en la inserción del sector académico en la toma de decisiones de la mano de instituciones de gobierno y privadas relacionadas con la industria de cine.

El establecimiento y el involucramiento de compañías distribuidoras ha ayudado a impulsar el posicionamiento y la venta del producto. Los esquemas de distribución y exhibición han funcionado muy bien. *El crimen del padre Amaro* es un caso excepcional, que gozó de publicidad extra gracias a la polémica y la posibilidad de censura. Si bien las condiciones actuales de distribución y exhibición permiten que las comedias mexicanas tipo Hollywood lleguen al público de forma rápida y eficaz, logrando con ello números de producción y de entradas que

baten récords, es este mismo modelo el que limita la exhibición de las películas independientes, las del llamado cine de autor, quedando éstas relegadas a pocas salas de exhibición, ubicadas la mayoría de ellas en la Ciudad de México.

Fuentes

- Amorós, A. , Comesaña, P. (2013). Cine de animación, transmisor de marcas y valores culturales. *Historia y Comunicación Social*, 18, 75-85.
- Anuario estadístico de cine mexicano*. (2016). México: IMCINE.
- Barradas, A. (2016). 2015: condiciones de mercado para la visibilidad de producciones independientes en la industria cinematográfica mexicana. *Chasqui*, 132, 165-182. <http://chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/view/2790/pdf>
- Comscore.com
- Cruz, M. (mayo 2016). “El cine mexicano es prácticamente invisible”. El discurso interrumpido de Paul Leduc en los premios Ariel. *El País*.
- Gómez Tarín, F.J. (2002). *Construcción de imaginarios: percepción, memoria e identificación en el discurso cinematográfico*. España: Universidad de Valencia.
- Igartua, J.J., Barrios I., Salas S. y Piñeiro V. (2010) *Persuasión a través del cine. Un estudio experimental sobre la recepción e impacto de la película “Camino”*. España: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Sánchez Noriega, J. L. (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Revista Científica de Comunicación y Educación*, 17, 65-69.
- Zemon Davis, N. (2000). *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press.

RECEPCIÓN CINEMATográfica: PROPUESTA DESDE LA ESCALA DE DIFERENCIAL SEMÁNTICO

Abel Antonio Grijalva Verdugo
Universidad de Occidente

Introducción

Las posibilidades de estudio del cine, al igual que el de otras narrativas audiovisuales, conllevan retos teórico-metodológicos para su abordaje. En ese sentido, Zavala (2010) identifica, al menos, dos corrientes para su indagación; una de carácter *interpretativo*, muy relacionada con los estudios de estética y semiótica del cine, y la otra de enfoque *instrumental*, que tiene que ver con las posibilidades del medio para fines específicos, por ejemplo, su utilidad didáctica en distintos escenarios. Desde esa clasificación, este texto se coloca en la segunda premisa, específicamente en la tradición teórico-metodológica de los estudios de recepción cinematográfica.

La reflexión se articula desde la siguiente pregunta: ¿de qué manera la técnica de diferencial semántico puede ser empleada en el campo de la recepción cinematográfica? Como se sabe, el estudio del cine no ha brindado claves o soluciones únicas, se ha echado mano de diversas disciplinas como la psicología, la antropología, la comunicación o la historia para su abordaje. Precisamente de la psicología se retoma la propues-

ta de Osgood (1957), nombrada *técnica o escala de diferencial semántico*, la cual conlleva el propósito de medir actitudes; su utilidad radica en la función de evaluar actitudes de los espectadores ante los estímulos cinematográficos, con el objetivo de entender los consumos del hecho fílmico desde la lectura fílmica (Izaguirre-Fierro, 2007).

Para comprobar la hipótesis se relata, brevemente, una experiencia de trabajo de campo donde participan 42 jóvenes universitarios provenientes de tres programas educativos, a los que se ha denominado grupos de recepción. Luego se comparan las formas de interpretación de la cinta mexicana *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas*, del director Manolo Caro (IMCINE, 2012), con la intención de probar el instrumento propuesto. Los hallazgos generan notas de la recepción fílmica asociadas a la cultura, la producción de los significados y la mediación de los sujetos. De éstos, se forjan algunas recomendaciones para ajustar la técnica para futuras investigaciones. El ejercicio investigativo se realizó en el año 2013 como parte de la tesis doctoral “El cine y sus componentes educativos: aproximación sociocultural a la recepción e interpretación fílmica” (Grijalva-Verdugo, 2014).

De la interpretación, la lectura y la recepción fílmica

El cine como fenómeno audiovisual, artístico y con características estructurales de medio de comunicación, motiva rasgos de identificación con el mundo social que le permiten trazar recorridos sobre temáticas diversas: política, amor, justicia, libertad, corrupción, etcétera. Es en esa identificación con la ficción donde se producen los significados, principal objeto de estudio de la recepción cinematográfica. “En sí, interpretar la narrativa desde lo textual conlleva entrelazar las acciones y los significados que

adquieren sentido al vincularse al mundo de lo social” (Izaguirre-Fierro y Grijalva-Verdugo, 2014, 709).

¿Pero qué es la recepción filmica y/o cinematográfica? Para Orozco (2010) la recepción es el acto de recibir información mediática y tiene como finalidad conocer los hábitos de exposición de la audiencia ante los medios de comunicación, además de identificar sus usos y exposición. La recepción es un proceso complejo donde intervienen los actores sociales, pero sobre todo es un conjunto de mediaciones conferidas a características culturales, históricas, educativas y psicológicas de los ciudadanos mediáticos en las que se deben considerar elementos contextuales que posibiliten su indagación sistemática.

De acuerdo con Ortigosa (2002), en las películas vemos hacia el pasado juzgándolo como historia, y hacia el futuro comprometiéndolo con los sueños. En ese sentido, la ficción es siempre poderosa y efectiva, una práctica ético-política y estética de la vida humana. A saber, la recepción no es un fenómeno aislado de quien observa o consume películas. Es un ir y venir entre los significados que la audiencia otorga mediante entornos ricos de significaciones subjetivas de los relatos ficcionales y su propia carga psicosocial.

En dicha vertiente, “las imágenes en la comunicación de masas se transmiten en forma de textos culturales que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos revelan al lector su propia imagen” (Vilches, 1999, 9). Por lo tanto, no son un espejo de la realidad, sino la mediación entre los espectadores y la propia película. Es lo que Umberto Eco (1979) llama *lector in fabula*. “Las respuestas de la audiencia son el resultado de un proceso múltiple de comunicación, el cual no es menos incierto en su contenido que el propio mensaje” (Camporesi, 2001, 68).

En consecuencia se deduce que el cine no crea conceptos, más bien los recupera de lo cotidiano, son proyectados en los componentes del mundo social. Para ilustrar, la Época de Oro

del cine mexicano: articulada por los valores del contexto, la figura de la mujer sumisa, la comedia ranchera, la madre abnegada y el macho mexicano. Si la audiencia no logra identificarse en dichas marcas narrativas, las propuestas fracasarían. Ahí la vigencia de temas justificados en una relación proyectada por el ciudadano y por la construcción de personajes.

El proceso citado ha sido conceptualizado de múltiples formas: transporte narrativo (Green y Brock, 2000), presencia (Lombard y Ditton, 1997), identificación con los personajes (Cohen 2001), acción interpretativa (Sorlin 2000), significación textual e inferencia (Bordwell 1995). Si bien los conceptos no son equivalentes, comparten la visión de que la narrativa fílmica no tiene significado si no hay alguien que lo busque. Son precisamente los espectadores quienes remiten al acto comunicativo de mediar, interpretar y leer la narrativa fílmica. De este modo, “el proceso interpretativo se ha convertido en un acto importante al analizar un filme, ya que permite al sujeto identificar rasgos de la realidad trayendo consigo la acción comparativa entre la ficción y su mundo social” (Grijalva-Verdugo y Izaguirre-Fierro, 2015, 373).

Es esa acción ficcional la que trastoca la realidad del espectador para posicionar su mundo con los mundos que cuenta la pantalla. La necesidad humana de aprender de lo observado, puesto que no es cualquier imagen, es el acto de estar presentes en una conversación vívida entre personajes y receptores. El sujeto es parte de la historia a medida que se refleja en las secuencias, escenas y sintagmas de la película. “La identificación con los personajes es un mecanismo a través del cual las personas experimentan e interpretan una narración desde dentro, como si los acontecimientos que se relatan les estuviesen ocurriendo a ellas mismas” (Igartua, Acosta y Frutos, 2013, 2).

La discusión sobre cuál es el término adecuado para nombrar el acto de consumir e identificarse en un filme es amplia y rica en términos intelectuales, pero para fines pragmáticos

se ha denominado *recepción cinematográfica*, buscando honrar a quienes han dedicado gran cantidad de tiempo para investigar el fenómeno. El propósito es examinar la forma en que los sujetos construyen empatía con lo que observan en el relato fílmico. Es ante todo un modelo específico utilizado para fines prácticos del estudio. “Los métodos de análisis se derivan en gran medida de los modelos teóricos, y su objetivo es precisar la especificidad de cada película particular” (Zavala, 2010, 3).

Metodología: la técnica de diferencial semántico para los estudios de recepción

Como se ha advertido, la técnica de diferencial semántico no nace en los estudios de recepción, lo hace en la psicología; ésta propone la extracción de significados a partir de asociaciones que el entrevistado establece con el concepto. En vez de preguntar ¿cómo considera usted la película?, se pregunta: ¿agradable o desagradable?, ¿rápida o lenta? Y para mejorar la sensibilidad del instrumento se clasifica la intensidad en una escala de siete puntos. El diferencial semántico se vuelve una combinación de asociaciones controladas y escalas de intensidad.

El instrumento usado pertenece a la familia de las escalas, donde el sujeto muestra su actitud al fenómeno en un formato compuesto por 16 ítems o pares bipolares (Osgood, 1957), donde la persona que lo contesta tiene la posibilidad de responder en una escala de siete puntos sobre el personaje en cuestión, tal como se observa en la Tabla 1.

Tabla 1.

Instrumento de recolección de datos / Técnica de diferencial semántico

Bueno	7	6	5	4	3	2	1	Malo
Joven	7	6	5	4	3	2	1	Viejo
Fuerte	7	6	5	4	3	2	1	Débil
Tranquilo	7	6	5	4	3	2	1	Inquieto
Valioso	7	6	5	4	3	2	1	Sin valor
Amable	7	6	5	4	3	2	1	Grosero
Profundo	7	6	5	4	3	2	1	Superficial
Agradable	7	6	5	4	3	2	1	Desagradable
Dulce	7	6	5	4	3	2	1	Amargo
Valiente	7	6	5	4	3	2	1	Cobarde
Luminoso	7	6	5	4	3	2	1	Oscuro
Simpático	7	6	5	4	3	2	1	Antipático
Honesto	7	6	5	4	3	2	1	Deshonesto
Activo	7	6	5	4	3	2	1	Pasivo
Sano	7	6	5	4	3	2	1	Enfermo
Perfumado	7	6	5	4	3	2	1	Hediondo

Elaboración propia.

Kelly (1955) asegura que cada adjetivo usado para clasificar un objeto tiene un opuesto bipolar. Por ejemplo, bueno-malo y feo-bello. Esto significa que los sujetos construyen opiniones otorgando adjetivos calificativos a las cosas. En este contexto no se les pregunta su percepción sobre tal o cual personaje con un cuestionamiento abierto, sino que se coloca el nombre del mismo en el formato a responder y se les solicita que puntúen cada par de adjetivos bipolares, con 7 como la puntuación más alta (positiva) y 1 como la valoración más baja (negativa).

Desde esa lógica, los grupos de recepción (estudiantes universitarios de tres carreras)¹ consumieron el estímulo audiovisual propuesto (*No sé si cortarme las venas o dejármelas largas*). Posteriormente, se procedió a la aplicación del instrumento para que evaluaran los personajes mediante valoraciones subjetivas sobre la ficción propuesta. Se aclara que la recepción puede ser examinada no únicamente desde los personajes, sino también desde tópicos, ideas, fotografías o la imagen filmica, entre otras vertientes.

Por lo anterior, se seleccionó una película mexicana con la misión de estrechar lazos culturales con los grupos participantes. El filme utilizado se centra en Lucas, un joven diseñador de modas homosexual; Julia, una aspirante a cantante manipuladora y egoísta; Félix, un futbolista retirado; Aarón, un hombre poco expresivo y tradicionalista; Nora, depresiva y manipulada por los contenidos televisivos, y por último, Manuela/Lola, una española violentada por su pareja (IMCINE 2012).

Recapitulando, el proceso metodológico se configura de cinco pasos: 1) selección de la película, 2) construcción de los grupos de recepción, 3) aplicación de la técnica de diferencial semántico, 4) análisis de resultados y 5) retroalimentación del ciclo con el ajuste del instrumento. Evidentemente, los pasos aplican para estudiar la recepción desde el paradigma cuantitativo, ya que para el cualitativo serán necesarias técnicas distintas.

1 Tres grupos de recepción: un total de 43 estudiantes de la Universidad Autónoma de Durango en la ciudad de Culiacán, Sinaloa (14 de Comunicación, 11 de Psicopedagogía y 17 de Diseño Gráfico).

Resultados

Los hallazgos descritos son generales, dan cuenta de los promedios (media aritmética) que cada uno de los tres grupos (estudiantes de Comunicación, Psicopedagogía y Diseño Gráfico) otorga a los personajes protagónicos de la cinta, tal como se muestra en la Tabla 2.

Tabla 2. Media por personaje y carrera.

Programa Educativo y personajes																		
No ²	Comunicación N=14						Psicopedagogía N=11						Diseño Gráfico N=17					
	Julia	Lucas	Aarón	Nora	Félix	Lola	Julia	Lucas	Aarón	Nora	Félix	Lola	Julia	Lucas	Aarón	Nora	Félix	Lola
	1	4,09	6,18	3,18	4,36	4,91	5,27	4,44	5,56	4,0	4,67	4,67	4,78	4,20	5,60	3,70	3,80	4,60
2	5,27	5,18	3,73	4,27	5,36	3,0	4,44	4,67	3,33	4,33	4,33	2,78	6,50	5,90	3,80	4,50	5,20	2,90
3	4,09	4,64	3,09	2,73	3,55	4,18	3,56	3,56	4,78	3,67	4,33	3,67	4,10	5,30	4,00	2,90	4,30	3,60
4	3,55	3,73	4,00	2,09	2,82	5,00	4,33	4,11	4,33	2,11	3,67	4,11	4,10	4,40	4,20	3,00	4,40	4,50
5	4,36	5,36	3,36	4,55	4,36	4,91	4,11	5,11	3,58	4,56	4,44	4,22	4,80	4,90	4,00	4,30	5,20	4,90
6	3,37	5,91	3,82	3,45	4,73	5,27	4,00	5,56	4,78	4,00	3,56	5,44	3,60	5,80	3,90	3,80	4,60	6,10
7	4,73	5,36	3,64	3,18	4,0	5,27	4,22	6,0	3,78	4,44	3,22	5,0	4,40	5,70	3,50	4,70	4,10	5,50
8	4,00	5,91	4,00	3,73	5,36	5,18	4,89	6,11	4,11	4,56	4,22	5,22	4,30	5,50	4,20	4,00	5,00	5,50
9	3,73	4,91	3,36	3,82	3,91	4,45	3,78	5,22	3,78	4,33	3,78	3,22	3,80	4,80	4,00	3,50	4,00	4,40
10	4,64	3,73	3,09	3,73	4,00	4,45	3,78	3,67	3,89	3,89	3,56	4,00	3,40	3,90	2,80	3,40	4,00	4,10
11	4,36	4,73	3,09	3,0	4,09	3,82	4,44	4,56	4,22	4,22	4,33	4,00	4,40	4,90	3,80	3,40	4,00	5,20
12	4,27	5,36	4,09	4,0	4,18	3,91	4,44	6,0	4,67	4,44	3,56	4,11	4,50	5,70	3,70	4,20	5,10	5,20
13	3,73	3,36	3,00	4,36	4,18	4,27	4,11	3,78	2,78	4,78	3,89	4,44	4,60	5,30	2,70	5,10	4,70	5,50
14	4,64	4,45	3,82	3,55	4,45	3,55	4,44	5,33	4,89	3,78	2,78	4,11	5,40	5,00	4,10	4,20	4,00	4,80
15	4,73	5,09	4,36	3,09	4,09	4,09	5,11	5,89	4,89	2,89	3,78	3,78	5,20	5,50	4,00	2,40	4,40	5,20
16	5,36	5,64	4,73	5,09	5,09	4,27	5,11	5,56	5,11	3,67	4,11	3,56	5,60	5,60	4,40	5,90	5,60	5,00

Elaboración propia. Fuente: trabajo de campo.

2 Los números corresponden a la lista de pares bipolares de la Tabla 1. Son analizados en el mismo orden

Se obtiene que, en las series referidas a lo bueno y malo, Julia (cantante) obtiene una puntuación en casi todos los casilleros en el rango medio de la escala. Los receptores no se pronuncian a considerarla como buena o mala: la mantienen en la neutralidad; sin embargo, las series bipolares referidas a la potencia del personaje la ubican más cargada a lo grosero y egoísta. Llama la atención que los estudiantes de Psicopedagogía la sitúan en mayor grado hacia la debilidad, quizá porque su formación profesional les permite hacer valoraciones más psicológicas sobre la estructura de los personajes. Julia es presentada, en la película, con una personalidad audaz y fuerte; en contraparte, la interpretación que hace dicho segmento de la audiencia entrevistada varía con los otros dos subgrupos comparados.

Los puntajes obtenidos para Lucas (diseñador homosexual) son más notorios en todos los casilleros hacia el personaje bueno, simpático y agradable. Aarón, personaje reseñado por la crítica cinematográfica mexicana como un hombre tradicionalista, es percibido por las carreras de Psicopedagogía y Diseño de la Comunicación Gráfica como un sujeto bueno; sin embargo, el promedio otorgado por los de comunicación se acerca más a la maldad.

El personaje de Nora dibuja una mujer cercana a la enfermedad, no muy agradable, antipática, pero a la vez débil y honesta, como dan cuenta los tres grupos de recepción. Cabe recalcar que el personaje tiene manifestaciones de dependencia de antidepresivos, calmantes naturales y otras sustancias para subsanar la falta de un embarazo. Al menos así se presenta en la historia.

Félix, futbolista retirado por una lesión en la pierna, llega a modificar la dinámica de interacción de los habitantes del edificio donde se desarrolla la trama. Se percibe por la audiencia como joven bueno y sano. Aunque esta última condición no está claramente manifiesta en los estudiantes de Psicopedagogía.

Las diferencias apreciadas desde el análisis de la media aritmética de cada personaje dan cuenta que se pueden generar otros análisis estadísticos de mayor alcance, como U de Mann Whitney, Chi- Cuadrado, Prueba de Friedman o incluso Anovas, siempre y cuando las variables sean configuradas para el sentido de cada prueba.

Conclusiones

Los resultados permiten inferir la pertinencia de la técnica de diferencial semántico para conocer los significados de las audiencias en el acto de recepción cinematográfica. Se percibe una recepción diferenciada en los grupos. Sería interesante realizar investigaciones de mayor alcance que permitan contabilizar otro tipo de factores como valores, ideología y estereotipos, ya que, si bien la técnica es cuantitativa, puede establecer sistemas observables que permitan conocer las actitudes de las audiencias ante la recepción cinematográfica sobre conceptos más amplios.

En el proceso de recepción se perciben los fantasmas de los espectadores, quienes independientemente de su formación académica, presentan elementos comunes en el momento de presenciar un filme. Una característica es que el proceso de observar una cinta está dividido en dos grandes etapas cognitivas del sujeto. La primera es sensorial: los sujetos son bombardeados por estímulos audiovisuales y reaccionan de forma automática, motorizan con su cuerpo el movimiento. La segunda etapa es racional, se activan los esquemas cognitivos a las ideas de violencia, sexo, injusticia, corajes, entre otros temas abordados por la narrativa fílmica.

Referencias

- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- Camporesi, V. (2001). Historias lejanas. Lecturas de lo que el viento se llevó en la España Franquista. *Historia Contemporánea* (22), 67-80.
- Cohen, J. (2001). "Defining identification: a theoretical look at the identification of audiences with media characters". *Mass Communication and Society*, 4 (3), 245-264.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Milán: Lumen.
- Green, M., & Brock, T. (2000). The role of transportation in the persuasiveness of public Narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, 701-721.
- Grijalva-Verdugo, A. (2014). *El cine y sus componentes educativos: aproximación sociocultural a la recepción e interpretación filmica*. Tesis doctoral. Culiacán, Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Grijalva-Verdugo, A., y Izaguirre-Fierro, R. (2013). La presencia de los comunicadores en la narrativa del nuevo cine mexicano. *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, 1 (15), 1-14.
- _____. (2015). Audiencias e interpretación cinematográfica: del fan al espectador crítico. *Question*, 1 (47), 360-376.
- Igartua, J.-J., Acosta, T., & Frutos, F. (2013). Recepción e impacto del drama cinematográfico: el papel de la identificación con los personajes y la empatía. *Global Media Journal México*, 6 (11), 1-18.
- IMCINE. (2012). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Izaguirre-Fierro, R. (2007). La lectura filmica una intencionalidad de presencia educativa. *Razón y Palabra* (58).
- Izaguirre-Fierro, R., & Grijalva-Verdugo, A. (2014). El amor en la narrativa filmica de Latinoamérica: *La mariposa negra, El*

- secreto de sus ojos y Arráncame la vida. Razón y Palabra*, 4 (85), 706-716.
- Lombard, M., & Ditton, T. (1997). At the heart of it all: the concept of presence. *Journal of Computer-Mediated Communication*.
- Orozco, G. (2010). *Televisión y audiencias un enfoque cualitativo*. Ciudad de México: Ediciones de la Torre.
- Osgood, C., Suci, G., Tannenbaum, P. (1957). *The measurement of meaning*. Illinois: University of Illinois Press.
- Sorlin, P. (2000). How to Look at an Historical Film. En M. Landy, *The Historical Film. History and Memory in Media* (25-49). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Vilches, L. (1999). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- Zavala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y Palabra*, 1 (71).
- _____. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del Tiempo* (3), 65-68.

PORNO-MISERIA EN EL DOCUMENTAL FRONTERIZO ACTUAL

Juan Alberto Apodaca
Universidad Autónoma de Baja California

Primera acotación: Documental fronterizo

En este trabajo se abordará el cine documental actual realizado en la frontera norte de México. Se realizará un análisis comparativo de dos largometrajes realizados en Tijuana (*Navajazo* y *El regreso del Muerto*) y uno filmado en Mexicali (*Hotel de Paso*), ambas ciudades del estado de Baja California, México, colindantes con California, Estados Unidos. Si bien no se busca abarcar el documental hecho en toda la frontera norte de México, ni siquiera se persigue elaborar una cronología de obras documentales “de frontera”,¹ hay dos motivos por los cuales acoto como documental fronterizo las obras en cuestión. El primer motivo es su contexto, tanto de realización como de contenido. Son películas que hacen evidente (algunas incluso desde su sinopsis) que las historias se llevarán a cabo en las ciudades antes mencionadas. Además, hablan sobre temas históricamente

1 Para ahondar en este tema, revisar Adriana Trujillo (edit.) (2013): *Bordocs y fronteras: Cine documental en el norte de México*. México: Casa Editorial Abismos.

relacionados con su *condición de frontera*.² El segundo tiene que ver con el género documental *per se*.³ Un género resbaladizo que escapa a su clasificación desde el momento de ensayar una definición ya sea de documental o de no ficción. Es decir, el cine documental por definición es fronterizo.

En este sentido, se trata de películas documentales (no ficcionales) realizadas en ciudades evidentemente fronterizas, actuales (de 2014 y 2015), que han tenido cierto éxito en festivales y muestras de cine⁴ que abordan temas relacionados con su propia condición de frontera.

2 *Hotel de paso* cuenta historias de deportados; *Navajazo* aborda (entre otros) a personajes que viven en la canalización del Río Tijuana, espacio apropiado por migrantes y deportados que las circunstancias los llevan a la prostitución e indigencia; y *El regreso del Muerto* cuenta la historia de un ex sicario que tuvo que fingir su muerte para poder sobrevivir y terminó viviendo en un albergue en Tijuana.

3 Los intentos de definir el cine documental han fracasado en el sentido de que la forma fílmica, muchas de las veces, escapa a una clasificación de fines claramente prescriptivos, académicos y esencialistas. Afirmo que el mismo género documental es fronterizo porque va y viene entre la ficción, la no ficción y las diversas representaciones/modos documentales. Estamos de acuerdo con Carl R. Plantiga cuando dice que, “algunas películas escapan a las nociones convencionales de la ficción, no ficción, o documental dramatizado, y para tales películas, la catalogación puede ser ambigua e incluso inexistente [...]. Así como el espectador se pregunta qué material es real y cuál es una escenificación, no sabe qué tomar como especulación hipotética y qué tomar como una afirmación de verdad” (Plantiga, 2014, 49). Los tres ejemplos analizados en este trabajo, escapan de una sola clasificación; sin embargo, por cuestiones más de identificación que de catalogación, las llamo *documental*.

4 Esto es importante porque las tres películas generaron gran revuelo en el circuito de festivales de cine, incluso a nivel global, y han colocado en el mapa del cine mexicano a Baja California. *Navajazo* ha sido la cinta bajacaliforniana más premiada de toda su historia (sobresale el Leopardo de Oro-Cineastas del Presente del Festival Internacional de Cine de Locarno, Suiza, en 2014), *Hotel de paso* formó parte de la gira Ambulante, ganó el gran premio del Festival de Cine Documental Mexicano Zanate en 2015. *El regreso del Muerto* ha sido seleccionada en alrededor de 14 festivales internacionales de cine siendo acreedora a por lo menos cuatro premios entre los que destaca el Premio a Mejor Película Latinoamericana en el Festival Internacional de Documentales de Santiago FIDOCs, Chile, en 2015.

Segunda acotación: Porno-miseria

El abordaje analítico de este trabajo está centrado en observar, en los casos de estudio, diversos mecanismos formales en los que opera lo que se conoce como *porno-miseria*:

Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza, sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria (Ospina y Mayolo, 1977, 1).

Los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo evidenciaron esta preocupación en el cine independiente de su país en la década de 1970, donde la miseria devino en espectáculo digerido, demagógico y altamente rentable, “donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse” (1). A manera de crítica frontal, de *manifiesto miserabilista*, deciden filmar el falso documental *Agarrando pueblo* (o *Los vampiros de la miseria*) en 1977. Dicha película sigue siendo un referente que evidencia formas de recolectar datos e imágenes documentales en donde se pone en tela de juicio el punto de vista ético de los realizadores. Aunque la película se centra en la miseria, bien puede aplicarse a otros contenidos dentro del mismo quehacer no ficcional. Aquí es donde radica la importancia de utilizar la obra de Ospina-Mayolo como punto de arranque y comparación con el documental fronterizo actual.

¿Será que *Navajazo*, *El regreso del Muerto* y *Hotel de paso* recurren a las viejas técnicas de la porno-miseria para contar sus historias? Desde un análisis formal, es decir, desde y con las

propias películas, ¿de qué manera podemos –o no– observar la porno-miseria en el documental fronterizo? ¿Estamos ante una nueva forma de cine miserabilista contemporáneo? Busquemos responder estas preguntas.

Tercera acotación: Los casos de estudio

a. *Navajazo* (Ricardo Silva, México, 2014).

Sinopsis: “Un apocalipsis imaginado es presentado ante nosotros a través de retratos de personajes que luchan por sobrevivir en un ambiente hostil, donde lo único que tienen en común es el deseo de seguir vivos, sin importar el costo”.⁵

b. *El regreso del Muerto* (Gustavo Gamou, México, 2015).

Sinopsis: “*El regreso del Muerto* es una historia sobre la condición humana y el arrepentimiento. Este documental cuenta la historia de Don Rosendo, quien atormentado por su pasado busca sentido a su existencia en el ocaso de su vida. Esta historia sucede en un albergue situado en la frontera de México y Estados Unidos”.⁶

c. *Hotel de paso* (Paulina Sánchez, México, 2015).

Sinopsis: “Un viejo hotel de paso, ubicado en la zona roja de Mexicali, en la frontera entre México y Estados Unidos, recibe a diario a cientos de migrantes que buscan alcanzar el sueño americano. La mayoría de sus huéspedes son deporta-

5 Sinopsis extraída de la página de Facebook oficial de la película el 20 de marzo de 2017. www.facebook.com/NavajazoPelícula.

6 Sinopsis extraída de la página del Centro de Capacitación Cinematográfica el 20 de marzo de 2017. <http://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2014/1283-el-regreso-del-muerto-d>.

dos que convierten este hotel en una casa temporal mientras resuelven su situación migratoria. El tiempo transcurre y los huéspedes se enfrentan a la realidad implacable y devastadora del espejismo de sus sueños”.⁷

Cuarta acotación: Propuesta de análisis

Para observar las estrategias formales de las que echan mano las películas analizadas, es necesaria una metodología. Para nuestro caso, nos basamos en la propuesta de Carlos Mendoza (2015), quien coloca a la tríada investigación-ética-estilo como partes ineludibles del quehacer no ficcional. En pocas palabras, todo trabajo documental parte de una investigación (exhaustiva o no), la cual, muchas de las veces, define el estilo de la propia película, o viceversa; el estilo de un realizador puede estar por encima o definir el manejo de la información recabada en el periodo de investigación. En este sentido y “en la relación entre la cámara y su sujeto en el documental, surge una clara ilustración del nexo entre el estilo como técnica y una perspectiva moral (o punto de vista político)” (Nichols, 1997, 120). Aunque el montaje también refleja el punto de vista político del autor(a), su ideología y su dimensión ética. Lo anterior nos da pie a observar desde un análisis formal (de estilo) la postura ético-política de una obra documental.

En esta tríada no se puede hablar tajantemente de causa-efecto, puesto que algunos procesos del quehacer documental no necesariamente pasan por la “conciencia” de los documentalistas. Entonces, “¿por qué cerrar la línea que va de la investigación a la ética en un triángulo que incluya el estilo? Tal vez porque la investigación está en el origen del estilo y éste es el espejo de la ética” (Mendoza, 2015, 60).

7 Sinopsis extraída de la página de la Cineteca Nacional el 20 de marzo de 2017. <http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=13888>.

Ahora bien, en lo que a nuestros ejemplos se refiere, los tres abordan situaciones límite. Al respecto, Mendoza afirma que “en situaciones límite (violencia, sufrimiento, drogadicción, prostitución, muerte, pérdida, locura, soledad) los documentalistas (*filmmakers*) dejan ver claramente su código ético a través de decisiones formales tanto en la producción como en la pos-producción” (Mendoza, 2015, 61).

Navajazo nos muestra a dos personas drogadictas en el canal de aguas negras que separa a Tijuana de Estados Unidos. El hombre prepara una jeringa con droga. La cámara los sigue en todo momento. El *boom* se asoma en varias ocasiones. Dentro de su *ñongo*,⁸ mientras se drogan, la mujer le hace sexo oral al hombre. La cámara no sólo no deja de filmar, sino que hay un momento en que la mujer obstruye el objetivo de la cámara y aparece la mano de un miembro del *crew* ordenándole que se haga a un lado para que la felación aparezca a cuadro.



Figura 1. Fotograma de *Navajazo* (Ricardo Silva, 2014).

8 Forma coloquial de llamar a las casas improvisadas erigidas dentro de la canalización del Río Tijuana. Casas formadas con material de desecho, con basura.

En *Hotel de paso*, la cámara recorre los pasillos de un albergue en donde, de acuerdo con la propia narración, fue utilizado por indigentes, adictos, prostitutas y travestis de Mexicali. Mediante una estética fragmentada cercana al videoclip, escuchamos una canción sórdida que da concreción a la secuencia, observamos a un travesti maquillándose, a una mujer andando por los pasillos (por la narración, se intuye que es una prostituta), cuartos llenos de suciedad, personas acostadas en el suelo, sobres de condones usados, un hombre que prepara una inyección (¿con droga?). Todo mientras la cámara lo filma a escondidas.



Figura 2. Fotograma de *Hotel de paso* (Paulina Sánchez, 2015).

En *El regreso del Muerto*, el protagonista (Rosendo) llega al famoso salón de baile La Estrella ubicado en la zona centro de Tijuana. Comienza a beber en exceso. Invita a bailar a varias mujeres que lo rechazan. Claramente alcoholizado, la cámara en contrapicado no repara en mostrarnos primeros planos del rostro desencajado del protagonista. En el pequeño cuarto del albergue, Don Rosendo llora desconsoladamente la muerte de su amigo y compañero de habitación, el Abuelito, mientras lee una carta de despedida. La cámara sigue tomando primeros planos de su

rostro y planos medios dejando ver, en más de una ocasión, la sombra del *boom*. Expresiones de pérdida y soledad son registradas nítidamente para la película.



Figura 3. Fotograma de *El regreso del Muerto* (Gustavo Gamou, 2015).

Consideraciones finales

Dichas estrategias formales se repiten en mayor o menor medida a lo largo de cada una de las tres películas. Miseria, pobreza, violencia, sufrimiento, drogadicción, prostitución, muerte, pérdida, locura, soledad, todo en primer plano y claramente manipulado por los realizadores, quienes no buscan esconder la mano de la producción, no se busca una transparencia ideológica en el sentido del cine clásico hollywoodense en donde lo importante era (es) el mensaje. Aquí, la forma es primordial.

Si la porno-miseria colombiana de 1970 tuvo un afán mercantilista, la porno-miseria del cine documental fronterizo actual sigue en la misma línea. La buena acogida por parte de crítica y público de las tres películas no dejan mentir. La tríada investigación-ética-estilo nos ayuda a entender que todo docu-

mentalista realiza una investigación previa. En nuestro caso se tuvo acceso a la vida de personas en situaciones límite, previo trabajo de campo. En lo que respecta a la ética, nuevamente se trata del cine miserabilista denunciado por Mayolo-Ospina, ahora trasladado a ciudades de frontera, en donde se manipula de manera evidente el material en busca de un impacto estético, lo que deviene en el estilo. Un estilo formalmente propositivo, en donde la denuncia queda opacada por la forma filmica. Lo que es cierto es que, hoy por hoy, la porno-miseria sigue siendo un producto rentable.

Bibliografía

- Mendoza, C. (2015). *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental* (segunda edición). México: UNAM.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Plantiga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.
- Trujillo, A. (edit.) (2015). *Bordocs y fronteras. Cine documental en el norte de México*. México: Casa Editorial Abismos.

AMOR DE MIS AMORES Y LA COMEDIA ROMÁNTICA NEOTRADICIONAL EN MÉXICO

Carlos Andrés Mendiola Hernández
Tecnológico de Monterrey - Santa Fe

El amor es un viaje
Amor de mis amores

*A*mor de mis amores (2014) es el segundo filme del dramaturgo, guionista y director Manolo Caro. Se inicia con los preparativos de viaje de uno de los personajes principales. La promesa del viaje que realizará el espectador en la comedia romántica se encuentra en el disfrute de un momento agradable, al mismo tiempo que se fantasea sobre el amor ideal a través de situaciones que enredan lo que se sabe auténtico e invariablemente destinado a buen puerto... Al menos ésa es la promesa.

El género vio sus albores en la década de 1930 con *Sucedió una noche* (1934) de Frank Capra, sentando las bases de lo que en México tendría su auge en la década de 1950 con filmes como *Escuela de vagabundos* (1955) y *El inocente* (1956).¹ Con el paso de los años, el modelo de la comedia romántica

1 Ambos filmes son dirigidos por Rogelio A. González y protagonizados por Pedro Infante, quien curiosamente protagonizaría varios filmes del género.

tradicional o *screwball comedy*² estableció con mayor claridad sus tropos y movimientos, pero también se enfrentó a cambios sociales donde el concepto del amor, eje central del género, vio el paradigma de lo ideal enfrentarse a lo real. Así, la comedia romántica se radicalizó³ con filmes como *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, que plantean al amor como una emoción con fecha de caducidad. Entonces, la conclusión dejó de ser necesariamente el amor “para toda la vida”, esta ruptura venía muy a cuento en una época de liberación femenina, sexual y social; sin embargo, la fantasía del amor, que han explorado Shakespeare, Jane Austen y Oscar Wilde, ha prevalecido y reconciliado dos extremos del género, como lo demuestran filmes como *Tienes un e-mail* (1998) y *Cuando Harry conoció a Sally* (1999), ambas de Nora Ephron. *Amor de mis amores* responde justamente a este modelo, la comedia romántica neo-tradicional, y lo deja suficientemente claro con un título que sentencia que hay más de un amor, aunque de entre ellos sólo uno es o será el amor de los amores.

Basada en la obra de teatro *Uno, dos, tres por mí y por todos mis amores*, del mismo Caro, *Amor de mis amores* narra los enredos de dos parejas que están a siete días de contraer nupcias. La primera pareja está conformada por Lucía (Sandra Echeverría) y Carlos (Juan Pablo Medina). Carlos es justamente quien se prepara para viajar y lo hace en los primeros minutos. Va en busca de Javier (Erik Elías), su mejor amigo, de quien no ha

2 La *screwball comedy* es la forma típica y más conocida de la comedia romántica, donde la pareja se conoce por algún azar, frecuentemente se niega la atracción (para su desgracia y diversión del espectador), aunque la pasan muy bien con el otro. Finalmente llega a un final feliz donde se superan todos los obstáculos. La sexualidad apenas está sugerida y usualmente se da un tipo de mascarada que obstaculiza la relación (McDonald, 2007, 23-24).

3 La comedia romántica radical se caracteriza por ser un acercamiento realista del amor, donde los filmes son auto-reflexivos en torno a: 1) las relaciones románticas y la importancia del sexo para ambos integrantes de una relación, 2) el texto fílmico dentro de la tradición del género y 3) la representación del texto en relación con películas previas (McDonald, 2007, 67).

tenido noticias y que desea que asista a su boda. La segunda pareja está ya separada en la distancia, pues León (Sebastián Zurita) está en México, al mismo tiempo que Ana (Marimar Vega) atiende cuestiones de trabajo en la madre patria (España) y resuelve pendientes para la boda, como el vestido.

A pocos minutos de despedir a Carlos, Lucía, distraída al platicar con Shaila (Mariana Treviño), su mejor amiga, atropella a “Blue Demon”. Lo cómico del hecho se transforma cuando el luchador se despoja de la máscara y aparece León. El encuentro es acentuado por un movimiento de cámara y música que, aunados a las miradas, comunican que hay algo especial entre ellos. Las bodas, tropo (elemento recurrente)⁴ clave del género, han sido puestas en peligro.

Como símbolo, la boda está asociada con el final feliz o al menos con la culminación de un amor. En *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*, Tamar Jeffers McDonald establece que el motor narrativo central en la comedia romántica es el amor, mismo que casi siempre lleva a una conclusión exitosa (2007, 9), es decir, la boda. En *Amor de mis amores*, la pareja conformada por Carlos y Lucía parece ya tenerlo asegurado, o al menos eso sugieren los diálogos iniciales, aunque mirando más de cerca, el temor de ella por la partida da visos de nostalgia, de inseguridad, mismos que serán compartidos por Ana en su primera aparición. La joven habla por teléfono con su madre mientras se prueba el vestido de novia. Ninguno le acomoda, y su madre (Lorena Velázquez) le dice: “Estás muy confundida, no sabes ni lo que quieres”, ante lo cual Ana le pide que se tranquilice, pues lo único preocupante sería que quisiera cambiar de novio. Será Carmina (Rossy de Palma), la diseñadora, quien atinará a la verdad, al decir: “Piensa bien si lo que te pesa es el vestido...”

4 McDonald identifica varios de los tropos del género: antagonismo que se convierte en amor, rompimientos y reconciliaciones, consejo de los amigos, montaje del amor, mascarada, las reglas del amor y una boda frustrada que resulta en un beneficio posterior (Apéndice B).

o la boda”. La comedia romántica neo-tradicional reafirma la estructura clásica donde “chico conoce, pierde, recupera chica’, enfatizando que la pareja será heterosexual, formará una relación duradera y su historia terminará tan pronto como ellos lo hagan” (Jeffers, 2007, 86). Es todo un viaje, que *Amor de mis amores* plantea desde el inicio, incluso antes, pues ya el diseño tipográfico del filme incluye un avión al centro de la letra ‘o’ de la palabra *amores*.

Jeffers establece cuatro elementos principales en la comedia romántica neo-tradicional: 1) un retroceso ante las ideologías de la comedia romántica radical, al tiempo que conserva su uso del lenguaje audiovisual, 2) un tono de nostalgia imprecisa, 3) un auto-referencialismo impreciso y 4) un énfasis menor en el sexo (2007, 91).

En *Amor de mis amores*, la nostalgia aparece enmascarada por la separación de la pareja ante el inminente vuelo, es palpable a lo largo de la cinta, en gran medida gracias a los temas musicales que van de *La gata bajo la lluvia* al tema que da título al filme, por mencionar sólo algunos. La nostalgia se reafirma y se convierte en una constante cuando Javier le cuenta a Carlos que prepara un documental que se construye a través de respuestas que completan una frase: “Amor es...”. De esta manera, la acción se intercala en distintos momentos con las respuestas que inician siendo superficiales como lo es la atracción inicial entre los integrantes de una pareja: “ponerte cachondo con una mirada,” “pasión”, pero pronto se complejizan cuando alguien sentencia que es “una enfermedad terminal”.

La búsqueda de Javier por respuestas o definiciones de qué es el amor obedece a su propio viaje. Su falta de respuesta e interés ante la invitación de Carlos es fruto de su propia incapacidad para enfrentar el amor en otros, pues en ese viaje ha fallado. Cuando Carlos llega nota a Javier triste, deprimido. En su departamento hay ropa de bebé y de mujer, pero nadie más vive con él. Más adelante se descubre que son de su última

pareja con quien perdió un hijo. Ella, Bea (Camila Selsner), responde que “el amor es... no sé”. El silencio y las lágrimas llegan. Ése es también el sentir de Javier, de quien se descubre que antes de su relación estuvo a punto de casarse en España, pero Andrea (Camila Sodi), la novia, canceló el enlace pocos días antes. Javier declara que ésta es su respuesta favorita, pues “lo piensa, lo recuerda y no sabe cómo expresarlo”. Ésa es la respuesta que expresa justo su sentir tras el torbellino de emociones que él mismo experimenta y que el amor, como ciclo, implica. Es un amor que ya ha concluido y que ha dejado en la memoria tanto alegrías como sinsabores, pero también fuertes tristezas y dolor.

Los objetos que conserva en el equipaje podrán liberarlo tras una discusión con Carlos que resulta catártica. Justo antes del viaje, el amor ya ha sido establecido a través de los testimoniales como “una fantasía, libertad, pasión... guerra, confianza, pero, sobre todo, sobre todo, sobre todo... si es amor de verdad, mucha felicidad”. De esta forma, el filme reflexiona y se auto-refiere, pues a través de las dos parejas se conversa sobre el amor, sus etapas y su verdadero significado.

Amor de mis amores utiliza en gran medida la trama maestra de la comedia romántica,⁵ así como sus principales tropos; sin embargo, el filme es engañoso, pues a diferencia de la gran mayoría de las comedias románticas que se ocupan únicamente de una pareja, lo hace con dos. En ese sentido, la película se vuelve una comedia de enredos donde “el encuentro” especial será al mismo tiempo el momento que abre espacio a la “diversión” que vivirán Lucía y León, mientras que representará un obstáculo para que las parejas que se presentaron inicialmente lleguen a la boda planteada desde los primeros minutos.

5 Leger Grindon los sintetiza en diez pasos: 1) el deseo insatisfecho, 2) el encuentro (que puede darse por accidente, un montaje, mascarada o antagonismo), 3) diversión juntos, 4) obstáculos, 5) el viaje para superar los obstáculos, 6) nuevos conflictos, 7) la elección, 8) crisis, 9) epifanía y, 10) la resolución (2011, 8-11).

Vale la pena reflexionar sobre esta nueva pareja que se conforma. Es claro, como se ha mencionado, que existe atracción entre ellos. Los minutos posteriores al atropellamiento los pasan en una clínica donde él coquetea y ella no es indiferente. Una segunda cita se plantea, y si bien no se concreta (Lucía decide tomar una salida cuando se dirige a una cena con León), el destino se ocupa de que se vean de nuevo en el banco. Ahí se ven envueltos en un asalto que los deja en ropa interior en la estación de policía y que concluye con un acto sexual cuando él se ha ofrecido a llevarla a casa.

La sexualidad es uno de los elementos claves para la comedia romántica. En la *screwball comedy* apenas se sugiere, en la comedia radical se deja patente su importancia para ambos miembros de la pareja. En *Amor de mis amores*, León se encuentra en el restaurante donde espera a Lucía con Tomás (Mauricio Barrientos), el barman, con quien platica de su complicada situación. Tomás le dice que “hay que aprender a separar entre la cochinado y el amar” y le explica sobre el “pre-perdón” y el “post-perdón”, refiriendo al tipo de perdón que se le debe pedir a Dios cuando la calentura es mayor y se ha optado por ser infiel.

Poco antes de llegar a la mitad de la película es cuando se consuma el acto sexual, hecho que detona el desenlace, pero todavía no es el clímax, pues éste sucederá cuando las parejas iniciales han sido informadas de la infidelidad. Entonces el amor se pone en duda. Para Lucía, el acto implica un replanteamiento para decidir a quién quiere realmente y qué es lo que siente por cada uno de ellos. Para León es claro que Ana no es la indicada. León vuelve al bar buscando consejo y consuelo por parte de Tomás. Él apenas lo recuerda y le dice tras enterarse de que aplicó el “pre-perdón” y canceló la boda, que es “bien tonto”. Esta relación de León es de gran importancia, pues es la única que representa algún lazo de amistad con el personaje, situación distinta al resto de los protagonistas.

La presencia de un amigo o amiga es uno de los lugares comunes de la comedia romántica. En *Amor de mis amores* está muy presente. Lucía cuenta con Shaila, una amiga de “toda la vida”, Carlos cuenta con Javier (y viceversa), su amigo desde la infancia y Ana cuenta con su madre. En todos estos casos, la presencia de dichos personajes es constante a lo largo del filme. Más aún, estos personajes están unidos por un conocimiento e interés real por ayudar y apoyar al otro. En el caso de León, esto no sucede. A pesar de estar próxima la boda, nadie más aparece para apoyarlo o aconsejarlo. Sólo tiene a Tomás, cuyo “consejo” es más una plática de bar. El consejo de Tomás, así como los consejos otorgados por el resto de los personajes, refuerzan las tesis de que éstas son las reglas del amor.

Amor de mis amores propone, a través del viaje que despega durante los primeros minutos de la película, lo que Lucía, después de haberse confesado con Carlos y regresar para pedir su perdón, dice a la cámara como su testimonio: “Amor es... perdonar, amar es conciliar, amar es entender”. Esta idea se complementa con el final de la película: “Amar es la mejor inversión que puedes hacer en la vida... Dejarte amar es fácil. Lo difícil es saber amar. Y cuando lo consigues y amas de verdad, eso te hace mejor persona... Te hace valioso como persona”.

Al final, Lucía es perdonada por Carlos y la siguiente escena es su boda. Ellos emprenden juntos un nuevo viaje. El viaje del enamoramiento ha concluido para llevarlos a una nueva etapa. León y Ana ven cómo se disuelve su compromiso. Él se queda solo literal y metafóricamente, mientras ella emprende un nuevo viaje, literal y metafóricamente.

El filme concluye con Ana a punto de iniciar otro viaje a España. Su compañero de viaje es Javier. Los personajes ya se habían conocido en el viaje de regreso a México cuando él la encuentra afuera de los sanitarios llorando, pues ha recibido la llamada de León cancelando la boda y la ayuda cuidando su equipaje. Después resulta, en un guiño al futuro, que es su com-

pañero de viaje. Entonces, el filme utiliza ambas historias para establecer en el amor lo que es (Lucía y Carlos) y lo que no es (Ana y León; Lucía y León).

El título de la película, tomado del tema escrito por Ángel Cabral en 1932 y que originalmente se llama *Que nadie sepa mi sufrir*, expresa el desconuelo de un hombre que ha sido engañado⁶ y que en este caso refleja lo que uno de los miembros de cada pareja le ha hecho al otro. El tema termina siendo aún más apropiado para Ana,⁷ pues para Lucía parece ser más apropiada la versión de Natalia Lafourcade. En ésta simplemente se añade un verso: “No tienes remedio”, para concluir diciendo: “Eres mi gran amor”. Si a eso se le agrega que la última estrofa dice: “Amor de mis amores, tú eres mi cielo... amor”, esto es más claro que el título. Es así como el inicio y la conclusión del filme dan cuenta de que “el amor es un viaje”, lo cual también se dice en la sección de los testimoniales.

Así, como comedia romántica neo-tradicional, *Amor de mis amores* reflexiona sobre el amor bajo ciertos tintes tradicionales (la boda, la construcción del amor a través del tiempo, la maduración del amor) y otros contemporáneos (el sexo por pasión), utilizando a sus dos parejas centrales como ejemplos de lo que es y no es el amor, ajustándose en gran medida a la cultura mexicana (el apoyo familiar y de los amigos, el precio del sexo casual, la tradición de la boda). Por lo tanto, el filme, haciendo uso de dichos contrastes, es reflexivo y auto-reflexivo, aunque sin atreverse a lo extremo o radical, pues incluso Ana termina teniendo otra oportunidad. El único que termina solo es León, quien irónicamente ha estado solo a lo largo del filme,

6 “No te asombres si te digo lo que fuiste, una ingrata con mi pobre corazón”.

7 En su buzón de voz, cuando alguien la llama, entre otras cosas, Ana dice que el psicólogo le ha prohibido mencionar su nombre, como en la canción que dice “y que pagaste mal a mi cariño tan sincero, lo que conseguirás que no te nombre nunca más” y aunque es claro que ha sufrido lo toma con cierto optimismo y compostura en un cierto gesto a las palabras finales del tema, “que nadie sepa mi sufrir”.

aunque eso no es lo que se ve en los últimos momentos de la cinta. Ahí vemos un nuevo viaje para los dos personajes (Ana y Javier) que ahora están preparados para encontrar ese “amor de mis amores”.

El filme ha dejado claro que en la vida hay varios amores, pero sólo uno es el verdadero. Y como dice Shaila cuando explica su nombre (“Shaila, como la Dúrcal, la hija, que es menos talentosa y más joven”), ella “está viva y, ante todo, en la vida hay que estar vivos”.

Bibliografía

- Altman, R. (1999). *Film / Genre*. Londres: British Film Institute.
- Deleyto, C. (2009). *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press.
- Grindon, L. (2011). *The Hollywood Romantic Comedy*. Londres: Wiley-Blackwell.
- Jeffers McDonald, T. (2007). *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. Londres: Wallflower Shor Cuts.
- Mernit, B. (2000). *Writing the Romantic Comedy*. Nueva York: Harper Collins.

EL CINEMINUTO EN MÉXICO: SURGIMIENTO Y PRESENCIA DE UN NUEVO GÉNERO AUDIOVISUAL

Jacob Bañuelos Capistrán, Carlos Saldaña Ramírez
*Tecnológico de Monterrey - Ciudad de México /
Universidad Autónoma Metropolitana – Cuajimalpa*

El escenario contemporáneo del cine en México asiste a la emergencia del cineminuto como un género de expresión con una progresiva presencia a través de festivales, concursos y plataformas audiovisuales. El cineminuto es un género del cortometraje que tiene asociados significados y términos diversos.

Es un género de expresión que se suma a la constelación de obras cinematográficas y audiovisuales de corta duración que no está exento de confusiones terminológicas. Por ello, en este estudio abordamos una definición y el recuento de los términos asociados a esta diversidad de cortometrajes que emergen con mayor fuerza ante la llegada de nuevas tecnologías, formas de producción, consumo y circulación de obras audiovisuales.

1. Cineminuto: definiciones y términos asociados

El cortometraje está en el origen del cine. De hecho, las primeras películas de los hermanos Lumière tenían una duración que rondaba los 52 segundos. Los términos asociados a los corto-

metrajes de tan corta duración son abundantes y diversos, todos caracterizados por la brevedad temporal: microcinemas, minificación audiovisual, celucine, cineminuto, nanometraje, clipminuto, videominuto, película de 1 minuto, corto corto (*short short*), *one minute film*, *one minute video*, *60-second film*, micrometraje, micro-video, micro-ficción, clipmetraje, micro-documental, microvideo, haiku cinema, *vine*.

Todos estos términos aparecen asociados o relacionados con el término cineminuto; sin embargo, éste está definido por ser un cortometraje con una duración de 60 segundos. En algunos festivales de cineminutos se declara como requisito que la obra dure específicamente 60 segundos antes de los créditos.

No obstante, la definición de cineminuto va más allá de su duración. Se trata de una obra audiovisual que pretende contener un discurso o universo narrativo con tratamientos diversos, tradicionales o experimentales, mediante técnicas, formatos y formas de producción diversas y libres. El cineminuto responde a la necesidad de expresión en un formato breve y converge en el escenario contemporáneo de producción digital en el que emergen nuevas tecnologías, plataformas, formas de producción, circulación y consumo que permiten ampliar las posibilidades para los creadores.

El cineminuto recoge los preceptos básicos del cortometraje. Como resume Meier (2013, 8-14):

Lo único que define al corto es su duración, el corto es un filme breve. Si queremos estudiarlo en función de su brevedad y las formas específicas de narración y especificación que se han desarrollado justamente por su formato, tenemos que respetar su autonomía y diversidad.

El cortometraje no es nuevo. Tiene sus antecedentes en las vistas que producía el quinetoscopio de Edison con una duración de 35-36 segundos. Poco tiempo después surgió el cinema-

tógrafo de los Lumière. En esa época no eran consideradas las vistas “pedazos de película” o “mini-películas” sino sólo vistas. El gif y el *vine* (<https://vine.com>) tienen sus antecedentes en las vistas del quinetoscopio, las cuales se repetían cuantas veces se giraba la manivela.

Así se debe tratar al cortometraje y al cineminuto: como productos distintos, no sólo por su duración, sino por las condiciones en las que son creados. Es necesario abordar al cortometraje como un discurso cinematográfico autónomo y no como el hermano menor del “gran cine”, es decir, el largometraje de ficción (Meier, 2013, 8-14).

El cineminuto se define desde su conceptualización, pre-producción, producción y forma de exhibición. Como afirma Meier (2013):

Definir al cortometraje desde el largometraje es quitarle la autonomía que merece. No se define justamente al corto desde el largo, pues el cortometraje se pre-produce, se produce y se exhibe con características distintas. Pensar cómo realizar una obra de corta duración exige a los realizadores economizar sus recursos (tiempo, dinero y narrativa) de manera particular (21).

A lo largo de su historia, los cortos fueron usados como *sketch* que originó el género cómico que se presentaba en carpas y circos. Los cortos también fueron aprovechados después como propaganda para los gobiernos, como las vistas de la cotidianidad del presidente Porfirio Díaz en México y los *spots* del canciller Adolf Hitler en Alemania, que eran proyectados junto con películas o actos de espectáculo. Esta táctica fue copiada por la industria comercial para vender productos u otros entretenimientos (R. Davies, 2010).

El cortometraje ha sido un género “alternativo” al cine industrial, no siempre valorado o premiado como obra de arte. Es por eso que artistas como Luis Buñuel, Salvador Dalí, Agnès

Varda, Andy Warhol o Bruce Nauman manifestaron su rebeldía mediante este formato en obras famosas que siguen mostrándose en los museos, salas de cine de arte y no en los cines de franquicias de la industria cultural (R. Davies, 2010).

Con el nacimiento de MTV en el año 1981, el videoclip volvió a ser parte de la experiencia del público. Su nivel de dificultad está en ser específicamente creado para acompañar una canción. En la década de 1990 las cámaras digitales se volvieron accesibles para el ciudadano promedio, lo cual ha impulsado producciones de cine independiente.

Actualmente Youtube, Vimeo o Vine (hasta 2016, año en que se cerró este último) son plataformas de artistas, productores, directores, estudiantes de cine, pero sobre todo de *prosumers* o *youtubers*: los artistas emergentes que han logrado fama por la calidad y la creatividad al hacer videos y *vlogs* sobre cualquier tema. Vine, Facebook, Instagram y SnapChat son nuevas plataformas que permiten grabar, editar y compartir cortos de manera casi instantánea. La peculiaridad de estos cortos es que duran unos cuantos segundos, como los que se comparten en Instagram y SnapChat. Por su parte, Vine únicamente admitía obras con una duración máxima de 6 de segundos.

Como apunta Peñaloza (2012), “en el cineminuto, la narrativa encapsula ideas en un artefacto cultural-cinematográfico de potencial enorme” (en A. Quintero, 2012, 1), relacionado con las posibilidades de construir objetos de aprendizaje reutilizables, establecer contextos para el conocimiento, despertar y fomentar la creatividad y el trabajo en grupo, así como el pensamiento crítico y la aplicación de saberes.

El cineminuto crea micromundos que plasman todas las formas de pensamiento, produce formas de narrativa diversas en las que el lector puede ser autor y participante, pone en juego recursos del pensamiento situado y auténtico, así como las emociones, la empatía y la toma de posición. En suma, es un instrumento poderoso cuya narrativa en la educación es funda-

mental, aun cuando no ha sido explorado suficientemente (E. Peñaloza, en A. Quintero, 2012).

El cineminuto responde a la lógica de la minificación audiovisual, apunta Zavala (L. Zavala, en A. Quintero, 2012). Se trata de un género en crecimiento, un producto que es resultado del desarrollo acelerado de las nuevas tecnologías que favorecen la experimentación con las estrategias de comunicación, sean narrativas o no. La minificación audiovisual crece por efecto de los nuevos recursos tecnológicos, que son más accesibles y favorecen la experimentación.

Para Zavala (2013), el nanometraje es una versión “macerada” de un cortometraje, normalmente considerado como un film de 3 minutos, aunque no es un subgénero ni del cortometraje ni del largometraje, sino que tiene autonomía, estructura y recursos narrativos propios.

De acuerdo con Mata y Suárez (en T. Rizo, 2015), el cineminuto responde a la vida cotidiana transformada en una experiencia estética; a la evolución de los microcinemas hasta la actualidad; a la necesidad de experimentación audiovisual; al trasfondo político del acceso a los medios; al horizonte de lectura y expectativa del consumidor; al ritmo de la construcción de paradigmas; a la sorpresa y la inmediatez como móviles y, especialmente, a la búsqueda de conmover y hacer sentir mediante una obra sin el requisito de una educación especializada para conseguirlo. El cineminuto es una respuesta ante la imposibilidad de crear algo trascendental en una realidad inmediata y, por lo tanto, a la necesidad de una “actualización permanente” (T. Rizo, 2015).

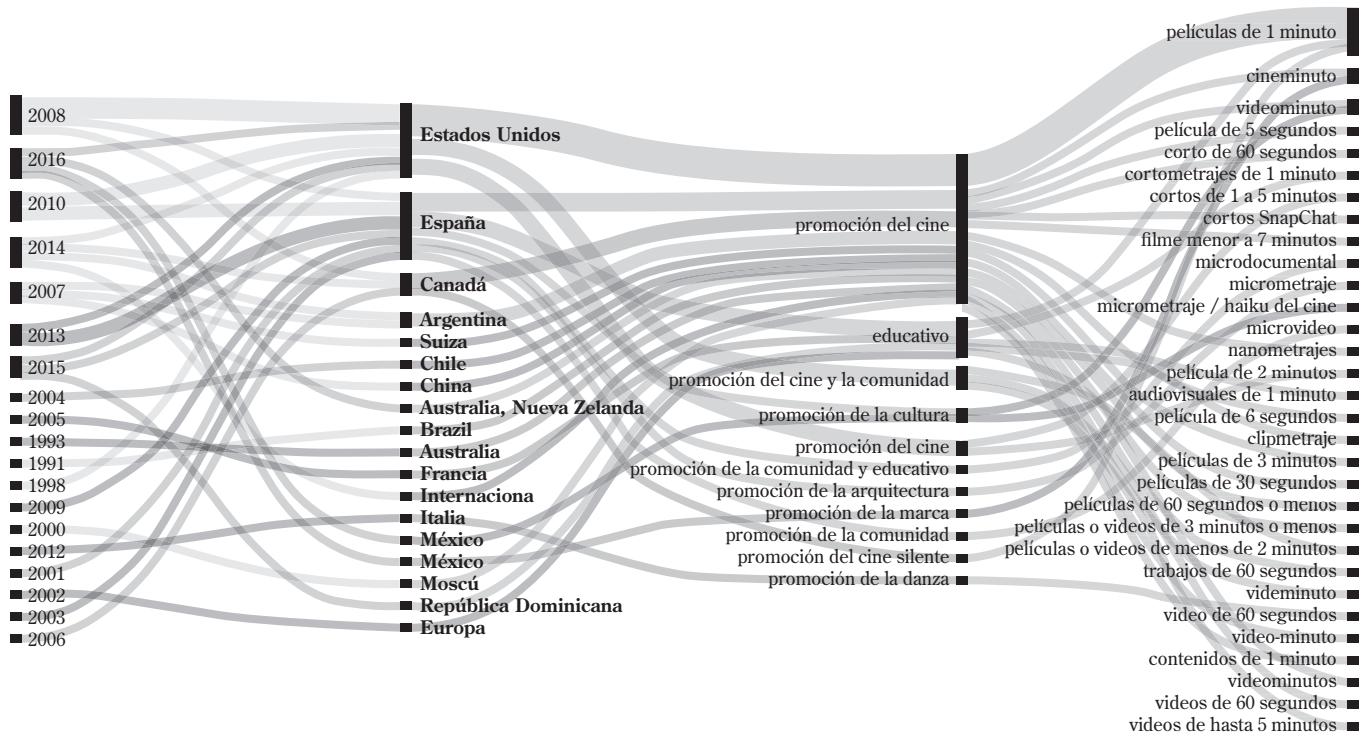
2. Festivales de cortos cortos internacionales y mexicanos

Presentamos una investigación sobre 38 festivales de cortos cortos. Aquí observamos que Estados Unidos, España y Canadá son los países con mayor número de festivales dedicados al corto corto. México queda en un lugar muy por debajo estos países, aunque en 2015 y 2016 se registran nuevos festivales.

El siguiente gráfico resume los resultados de la investigación sobre festivales de cineminuto registrados de 1991 a 2016. Podemos observar cómo 2008 es el año con mayor número de festivales de cortos cortos. Estados Unidos el país que realizó más festivales con la finalidad de promover el cine y con la definición de películas de 1 minuto, seguido por España y Canadá.

Observamos que México, a pesar del crecimiento en la producción de cortometrajes y festivales, como el Festival Metropolitano de Cineminuto de la Universidad Autónoma Metropolitana, sigue muy por debajo en la tabla de países organizadores de festivales de cortos cortos.

Fig. 5. Festivales de cortos cortos por año, país, finalidad y definición, 1991 a 2015. Fuente: elaboración propia.



3. Conclusiones

El cineminuto es un género vigente en el contexto global y existen numerosos festivales internacionales dedicados a su promoción con diversas definiciones y finalidades. Esto tiene un notable auge en Estados Unidos, Canadá y España. Por su parte, México y otros países latinoamericanos aparecen en un lugar lejano en la tabla histórica de festivales.

A pesar del crecimiento en la producción de cortometrajes en México en 2015, no existe un recuento institucional dedicado al cineminuto por parte de universidades, escuelas de cine o instituciones como IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía). El anuario de este último engloba toda la producción de cortometrajes sin diferenciar la duración, por lo que en este momento es impráctico hacer un censo anual de producción de cineminutos.

En México, el estudio sobre el cineminuto es prácticamente inexistente, tanto por parte de insituciones públicas encargadas de promover el cine como por parte de instituciones privadas relacionadas con la industria cinematográfica. No se cuenta con documentación sobre el estado de la cuestión de festivales, contenidos, géneros, formas y frecuencia de producción de este género en el país.

Este estudio es un primer acercamiento al contexto del cineminuto mediante el análisis de los festivales dedicados a su promoción y en torno a sus características temáticas, de tratamiento y de producción. Esperamos que este mismo estudio sea útil para sembrar las bases en la investigación sobre este género, y para trazar la ruta para emprender nuevos estudios.

Referencias

Certamen Internacional Videominuto (2016). Recuperado de <https://goo.gl/jCeee7>

- Cineminuto Córdoba (2015). Recuperado de <https://goo.gl/enB8eY>
- Cinevivo (2016). Recuperado de <https://goo.gl/1j7w9h>
- Concurso Nacional de Cineminutos: Un minuto para los derechos humanos (2016,). Recuperado de <https://goo.gl/n0Bww9>
- Dame un minuto de (2016). Recuperado de <https://goo.gl/iclJkm>
- Davies, R. (2010) The long story of short films, *The telegraph*. Recuperado de [tps://goo.gl/ASJ8bU](https://goo.gl/ASJ8bU)
- Extra Short Film Festival (2015). Recuperado de <https://goo.gl/fyZx67>
- Extremely shorts film festival (2016). <https://goo.gl/x6OmIv>
- Fest Home (2016). Recuperado de <https://goo.gl/5oTQJf>
- Festival de clipmetrajes Manos Unidas (2016). <https://goo.gl/RRx1u8>
- Festival del minuto (2016). <https://goo.gl/P0zKXe>
- Festival do minuto (2016). Recuperado de <https://goo.gl/uI5geI>
- Festival Focus (2015). Recuperado de <https://goo.gl/uI5geI>
- Festival Internacional Cine en el Campo (2016). Recuperado de <https://goo.gl/ov9RNI>
- Festival SUR-KO (2015). Recuperado de <https://goo.gl/2eHBIW>
- Fil Free Way (2015). Recuperado de <https://goo.gl/wYRzsN>
- FilmOneFest (2015). Recuperado de <https://goo.gl/U6GKOg>
- FilmYoungFest (2016,). Recuperado de <https://goo.gl/SKm2k8>
- Film slam (2015). Recuperado de <https://goo.gl/danL8Q>
- Filminute (2015). Recuperado de <https://goo.gl/WIu3Vd>
- 5 second films (2015). Recuperado de <https://goo.gl/s0bIij>
- Five minute film festival (2015). Recuperado de <https://goo.gl/Pt9f4S>
- Gotta minute film festival (2015). Recuperado de <https://goo.gl/HAPwoM>
- Haikurts (2015). Recuperado de <https://goo.gl/i4OJdv>, <https://goo.gl/bi7odX>
- Iberminuto (2015). Recuperado de <https://goo.gl/eW0ewO>

- IMCINE (2016). *Anuario Estadístico Mexicano*, México: Derechos reservados Instituto Mexicano de Cinematografía.
- International Mobil Film Festival (2015). Recuperado de <https://goo.gl/bCaZ5M>, <https://goo.gl/N914g8>
- La danza in 1 minuto (2015). Recuperado de <https://goo.gl/NpynjB>
- Meier, A. (2013). *El cortometraje, el arte de narrar, emocionar y significar*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Microvideo (2015). Recuperado de <https://goo.gl/J1amdr>
- Micrometrajés (2015). Recuperado de <https://goo.gl/EkoRnv>
- Mississippi Minut Film Festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/GIB4aN>
- MOFILM (2015). Recuperado de *Build your reel, build your network, get rewarded, and travel the world.* <https://goo.gl/55dAkm>
- Mobile Film Festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/3VpMeB>
- Nanometrajés (2015). Recuperado de <https://goo.gl/51bGxK>
- 1 minute film competition (2015). Recuperado de <https://goo.gl/EFwEs4>
- One-minute films (2015). “The haiku of cinema” - *Mike Andrelczyk, English Language and Literature/Letters por Penn State University*. Recuperado de <https://goo.gl/KGAHyG>
- One World Minute Festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/TpqbW>
- One minute film festival (2015). Recuperado de <https://goo.gl/ZY22mW>
- Primer Concurso de Videominuto FeNaL (2015). Recuperado de <https://goo.gl/jwos2k>
- Quintero, A. (2012). *El cineminuto, con potencial para convertirse en medio estratégico de la educación*. Nota del semanario de la UAM, XIX, 11. Recupeado el 10 de junio de 2016 de <https://goo.gl/pHq8ID>
- Rally Malayerba: <https://goo.gl/YMFMtk>

- Rizo, T. (2015). Formatos breves: cineminuto, nanometraje y microrrelatos. Fundación Pedro Meyer, . México. En *culturaclctiva.com*. Recuperado de <http://goo.gl/woLh6y>
- Short Shorts México (2016). Recuperado de <https://goo.gl/caORsS>
- Shorts Shorts (2016). Shorts Shorts. Recuperado de <https://goo.gl/4DKD3H>
- Show me shorts film festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/Jc49vT>
- Toronto Urban Film Festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/Sflakd>
- The one minutes jg. (2016). Recuperado de <https://goo.gl/RjT6aI>
- The one minutes (2016). Recuperado de <https://goo.gl/gTn0cg>
- The online film festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/HeBwjP>
- The Hong Kong Mobile Film Festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/VsDIZn>
- 3 Minute Film Competition (2016). Recuperado de <https://goo.gl/A4o5PX>
- Tribeca Film Festival #6secfilms (2016). Recuperado de <https://goo.gl/9sfdSa>
- Tribeca SnapChat Shorts (2016). Recuperado de <https://goo.gl/Y5IjzL>
- Trop Fest (2016). Recuperado de <http://www.tropfest.org.au/>
- 2 minute film festival (2016). Recuperado de <https://goo.gl/fvEOLY>
- Un minuto por mis derechos (2016). Recuperado de <https://goo.gl/Ww189K>
- Urban tv Festival (2015). Recuperado de <https://goo.gl/5IvuAz>
- Yo soy cine (2015). Recuperado de <https://goo.gl/bgOANL>
- Zavala, L. (2013). *La minificción audiovisual como herramienta digital en el aula*. Conferencia magistral en el Coloquio Redes Hipertextuales en el Aula: La educación literaria y la e-literacy. Barcelona: Universidad de Barcelona.

HISTORIA
Y ANÁLISIS DEL
CINE MEXICANO

REFUGIADOS EN MADRID: LA EXPERIENCIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN EL CINE MEXICANO

Yancarlo E. Delgado Romero
División de Historia Internacional-CIDE

Entre la vasta obra cinematográfica producida por el director, guionista y productor mexicano, Alejandro Galindo, se encuentra una de las joyas del cine nacional, cuya rareza de su trama representa, aunque sea de manera superficial, la mirada inmediata del séptimo arte hacia uno de los acontecimientos de mayor trascendencia durante los años treinta del siglo xx: la guerra civil española.

La cinta *Refugiados en Madrid*, segundo largometraje dirigido por Galindo, cuenta la historia de un grupo de personas a las que el estallido de la guerra los sorprende en las calles madrileñas, por lo que se ven obligadas a solicitar refugio en la embajada de un país latinoamericano, del cual se intuye que es México, pero que a decir verdad nunca se especifica. Haciendo énfasis en la política del derecho de asilo (un texto al inicio de la película lo advierte), la embajada asume la protección y defensa del grupo de refugiados que permanecen cautos en el edificio de la representación diplomática durante un tiempo que no es definido.

El argumento de la cinta, que raya en la contradicción política e incluso ideológica, está basado en la existencia de un espía

entre los refugiados, motivo por el que la representación diplomática es visitada constantemente por “camaradas” milicianos que buscan sin éxito apresarse al informante, pues éste se halla bajo la protección de la embajada; sin embargo, la necesidad de la guerra y las condiciones de hacinamiento obligan a que la representación sea trasladada fuera de Madrid, cuestión que no es permitida por los milicianos hasta no ser apresado el espía. La historia termina cuando éste finalmente se entrega a las autoridades y, por tanto, se le permite a la embajada abandonar Madrid con todo y sus refugiados para ser trasladados a la ciudad de Valencia.

La riqueza narrativa del guion, del cual Galindo fue uno de sus elaboradores, construye un universo propio a partir de la estructura de sus personajes, a los cuales se les impone como única condición para su permanencia en la embajada no hablar en lo absoluto de política. Es por tanto que la trama de la cinta se conduce más al enfrentamiento de los personajes generado por la convivencia del encierro forzoso, en lo que fuera una película antecesora que asemeja al *Ángel exterminador* de Luis Buñuel, por lo que realmente la guerra de España sirve apenas como pretexto para el desarrollo de la trama.

El mismo Alejandro Galindo restó importancia a la cinta, refiriéndose años más tarde a ella en uno de sus ensayos:

Cabe comentar que el cine de aquí y de allá, entendiéndose por allá al de fuera de México, no hizo muchas películas relacionadas con la guerra civil de España, asunto que ocupaba por el momento la atención mundial. El cine norteamericano hizo sólo una, *El último tren de Madrid*, y México también una, *Refugiados en Madrid*. Ambas igualmente intrascendentes. Ninguna de los dos se ocupó de ilustrar lo que en verdad se ventilaba en esa guerra, prólogo de la que se avecinaba y que había de comprender y afectar a todo el mundo (Galindo, 1985, 64).

No obstante, pese al intento del director por despolitizar la trama de la película y evitar así cualquier acusación que pudiera tildarla de propaganda fascista o republicana, es inevitable abordar la cinta con el principio político que él mismo decidió ensalzar y llevar a la pantalla grande: el derecho de asilo, que es ni más ni menos, uno de los grandes pilares de la política internacional del presidente Lázaro Cárdenas frente al conflicto español. He ahí lo relevante de la cinta.

Por ello, resulta necesario precisar dos aspectos de importancia sobre el conflicto español y su relación con México. Corrían los años de 1936 y en España se había iniciado una rebelión militar en contra del gobierno democrático de la Segunda República. Madrid, sede del gobierno legítimo, se convirtió en la ciudad insignia de la resistencia republicana durante la completa duración de la guerra civil. Eran los años de la entusiasta defensa madrileña, de aquel “No pasarán”.

En cuanto a la relación entre los gobiernos de Cárdenas y la República Española, ésta se vio acrecentada gracias a la afinidad ideológica que compartían, pues en ambos gobiernos se había iniciado un proceso reformista que mantenía varios aspectos en común: reforma agraria, reivindicaciones obreras, impulso a la educación, libertad religiosa y el interés por desmilitarizar la vida política del país. Por si fuera poco, habría que agregar que los grupos opositores a los programas reformistas también eran parecidos: la Iglesia, la burguesía nacional y extranjera, la clase media conservadora y tradicionalista y, por último, el ejército (Ortuño, 1995, 139). Coincidencias que representaron un primer entendimiento entre ambas naciones como nunca antes se había dado en su historia, allanando el camino para una relación de simpatía y solidaridad que habría de acrecentarse durante la guerra civil.

Es por ello que no exagero al afirmar que, al menos en la esfera pública del país, México vivió como suya la guerra civil Española, de la que es innegable el nivel de politización que ma-

nifestó la vida política mexicana en torno al conflicto, mostrado mayormente en el encono discursivo de las organizaciones de izquierdas y derechas. Y es que, alejado del melodrama de la película, Galindo logró capturar hábilmente en *Refugiados en Madrid* los roces diplomáticos que significó para México el brindar asilo político en su embajada a personas a las que el gobierno republicano español creía simpatizantes y cómplices del levantamiento franquista, aunque en la cinta los refugiados rebasaban apenas un par de decenas, en la realidad, se estima que fueron aproximadamente 1300 personas las que encontraron refugio de la persecución política en la embajada mexicana (Bingham, 2008, 29).

El futuro director de *Una familia de tantas*, tuvo gran acierto al tomar a la embajada de México en Madrid como la ambientación perfecta para realizar su película, con un melodrama que no se encontró tan distanciado de lo que sucedía en la realidad, pues al estar justamente la embajada mexicana en una ciudad que siempre fue republicana, es de suponerse que las personas que solicitaron asilo ante el gobierno de México eran, por tanto, simpatizantes franquistas que huían de la persecución política; quienes, a pesar de avalar ideológicamente la sublevación contra el gobierno de la República con el que Cárdenas guardaba gran cercanía, se vieron beneficiados por la política del derecho de asilo. Es algo que vale la pena resaltar, pues cuando se acusó al gobierno de México por su “excesivo” apoyo al exilio republicano, se ignoró que las decisiones de Cárdenas tan favorables a la República, estuvieron basadas en una legalidad que también se extendió a los franquistas suprimiendo cualquier tipo de bandera política.

Inclusive cuando las autoridades rebeldes fusilaron a cuatro mexicanos que durante la guerra viajaban a España a bordo del famoso buque Mar Cantábrico, el Consulado de México envió una carta dirigida al presidente del Alto Tribunal de Justicia Militar franquista, suplicando por la revocación de sentencia a

los mexicanos condenados a muerte señalando justamente la política del gobierno mexicano que había beneficiado a los perseguidos franquistas aduciendo que “aun no hace muchos días han llegado al lado del gobierno de Burgos, infinidad de civiles, militares y marinos, liberados de una muerte segura por nuestra Embajada en Madrid” (Suárez, s.f., 13).

Así pues, la película de Galindo fue el escenario en el que ficción y realidad se entremezclaron de manera casual y absurda. Relación a la que habría de agregar que, durante el desenvolvimiento de la guerra, la embajada cobró mayor protagonismo al dar también refugio a los mexicanos que se encontraron en España combatiendo como voluntarios, o bien, realizando labores de propaganda en favor de la República. Personajes como el entonces joven poeta Octavio Paz y su esposa Elena Garro, el músico Silvestre Revueltas y el escritor José Mancisidor, entre otros, encontraron un pedazo de su México a través de su embajada en España. Eso es lo que le da gran valor a la película, la historia que hay tras de ella.

En cuanto a la acogida que dio la prensa a *Refugiados en Madrid*, la reseña más destacada fue realizada por la dura y sarcástica crítica de cine Cube Bonifant, escrita para *El Ilustrado* bajo el pseudónimo de Luz Alba, quien con atinado y sutil tacto señaló las inconsistencias del film:

Lo que resulta extraño de esta ficción de apariencia fuertemente real, es que se haya encogido a los milicianos españoles como villanos de la producción. La intención de hacerlos desagradables al público es manifiesta: son los perseguidores implacables; los presuntos [*sic*] allanadores del derecho de asilo [...] Todo ello se antoja inconsecuente porque en el preámbulo se elogia al general Cárdenas por su respeto al derecho de asilo, mientras en la obra se procura hacer antipáticos a los gobiernos iberos con quienes tiene una leal amistad el presidente de la república (Peredo, 2000, 235).

Por su parte, los dos grandes diarios de México, *Excélsior* y *El Universal* no escatimaron tinta para elogiar a la película, calificándola como “algo único en nuestro medio” toda vez que aplaudían la originalidad de su trama, tan diferente a la de los filmes que se exhibían desde hacía algún tiempo en el cine mexicano (*Excélsior*, 1938, 8). Una buena recepción por parte de una crítica que aplaudía la originalidad de una trama que rompía con la limitación autoimpuesta por el cine nacional en adoptar tramas aderezados por el socorrido recurso de las canciones y bailes inmersos en el estereotipo del mexicano campesino y revolucionario, representados en filmes como “*Allá en el rancho grande*” (Peredo, 2000, 237-238).

Ahora bien, si miramos a la distancia, es posible intuir que aquellas elogiosas críticas de la prensa mexicana pudieran tener tras de sí un disimulado acento político, pues son bien sabidas las inclinaciones de ambos medios por el triunfo de la sublevación militar que, aprovechando las contradicciones del guion, invitaban a un público incauto a observar una película de actualidad que bien pudiera interpretarse de apoyo fascista. Tal era la confusión del argumento en *Refugiados en Madrid* que el mismo Alejandro Galindo informaba a la prensa en 1940 sobre la prohibición de proyectar la cinta en el estado de California por considerarse una película “izquierdista” pro republicana, mientras que en Nueva York y Chicago fue igualmente censurada pero por “derechista” (Ortega, 1998, 13).

Sin embargo, no se puede pedir precisión histórica a un guion cinematográfico cuando el objetivo central de éste es entretener, ni mucho menos acusar de inclinaciones fascistas a los realizadores de *Refugiados en Madrid*, sino que las aparentes imprecisiones “políticas” del filme se deben más a la forma del director para acentuar el melodrama de la cinta. Aunado al hecho de que las noticias llegadas de España durante los años de la guerra civil eran reproducidas por la prensa mexicana de manera engañosa y contradictoria, esperando de

esa forma apoyar al bando por el que simpatizaban. De manera que todo lo que pasaba en España era un gran misterio.

Cierto es que la embajada mexicana no fue la única que brindó refugio a los perseguidos políticos durante los primeros días de la anarquía revolucionaria, pero podemos sostener que el humanismo mostrado por la embajada mexicana ante la guerra civil, quedó recordado en la historia del cine como ningún otro filme en el mundo sobre el conflicto español gracias a la cinta dirigida por Alejandro Galindo.

Por tanto, el verdadero valor de *Refugiados en Madrid* corresponde al intento del cine mexicano por capturar la inmediatez de una realidad conflictiva que se desvanece al calor de los acontecimientos, convirtiéndose así en el recordatorio de toda una época el encuentro fílmico de México con el siglo xx.

Bibliografía

- Bingham de Urquidi, M. (2008). *Misericordia en Madrid*. México: Editorial Porrúa-Facultad de Derecho UNAM.
- Galindo, A. (1986). *El cine mexicano: un personal punto de vista*. México: Edamex.
- Ortega, G. (1998). *Alejandro Galindo: Espejo y luz*. México: sin editorial.
- Peredo Castro, F. (2000). *Alejandro Galindo. Un alma rebelde en el cine mexicano*. México: CONACULTA-IMCINE.

Hemerografía

- Excélsior*. (31 mayo 1938). Primera sección, p. 8.

Recursos digitales:

- Ortuño Martínez, M. (1995). Cárdenas, México y España. *Leviatán: revista de pensamiento socialista*. II (61), 133-149. Disponible en: http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000163569
- Suárez, X. M. *De perpetua a muerte. Historias de la guerra civil*. (2ª parte) 13. Disponible en: <http://xabier.org/OFICIAL-WEB/recursos/descargas/QOWkpPpx.pdf>

Ficha técnica de *Refugiados en Madrid*

Producción: Films de Artistas Mexicanos Asociados, (FAMA).
Dirección: Alejandro Galindo. Asistente de dirección: Miguel Delgado Pardavé. Argumento: Mauricio de la Serna, Abe Tuvim y Marco Aurelio Galindo. Adaptación y guion: Celestino Goroztiza, Alejandro Galindo y Rafael Felipe Muñoz. Elenco: María Conesa como Pastora del real. Fernando Soler como Rafael Torrecilla. Domingo Soler como coronel Joaquín Figueroa y Manzanín. Miguel Arenas como el embajador don Fernando. María Herminia Pérez de León, alias Mimí Derba como La Marquesa. Alberto Martí como capitán de milicianos. Filmación y estreno: El rodaje de la cinta fue realizado entre febrero a marzo de 1938 en las inmediaciones de los estudios Cinematográfica Latino Americana S. A., CLASA, y su estreno el 28 de mayo del mismo año en el Cine Alameda. Duración: 104 minutos.

REPRESENTACIÓN Y NACIONALISMO EN *FRIDA, NATURALEZA VIVA*

Daniel Castillo Del Razo
Universidad Veracruzana

Partiendo de las diversas estrategias que el Estado mexicano empleó en el periodo post-revolucionario para incentivar el sentido de pertenencia, unificación e identificación nacional, se puede hacer referencia a un periodo de producción cinematográfica en la que imperaron estereotipos propios de lo que era considerado como orgullo de México. Las expresiones nacionalistas en el cine, construidas a partir de particularidades muy subjetivas, hacían referencia a una cultura mexicana arraigada, única y ceñida a una estética bastante peculiar que engrandecía, entre otros aspectos, los paisajes rurales y la riqueza natural propia del territorio. El llamado *cine de oro mexicano*, como etapa histórica, trascendió por representar, predominantemente, las prácticas y costumbres nacionales, además de mostrar “informaciones valiosas y divertidas sobre modos de vida, estilos lingüísticos, actitudes nacionalistas, versiones del turismo interno, formas elevadas o degradadas de la cultura popular, ratificaciones y desintegraciones de la moral familiar” (Monsiváis, 2003, 263).

A pesar de que tuvo un considerable éxito y logró afianzar el imaginario de lo mexicano gracias a sus afables representaciones, la fórmula del cine de la Época de Oro se desgastó

y el surgimiento de otras narrativas cinematográficas propició que ésta cayera en desuso. Gradualmente, las estrategias nacionalistas que buscaban reubicar el sentido de pertenencia colectiva a través de la pantalla de cine se fueron diluyendo ante nuevas perspectivas que se alejaban de la visión hegemónica, motivada en un principio y, en gran parte, por el gobierno desde el ámbito educativo y cultural. Así, para las décadas de los sesenta y los setenta, cuando se gestó el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, pocos eran los rasgos del mexicano estereotipado que todavía permanecían representados en el cine. Las convulsiones sociales y políticas a nivel global motivaron a que el imaginario social de lo mexicano, limitado y muy particular en cuanto a estructura y narrativa, se sustituyera por otros motivos de adaptación cinematográfica.

Entonces, para los años setenta y ochenta ya sería posible encontrar en distintos productos culturales generados, tanto en el cine como en otras disciplinas, un discurso nacionalista más reducido y menos obvio, que convivió con otros factores multiculturales que contribuyeron a la evolución y reestructuración del concepto. Así como se hicieron en su momento largometrajes con una estética propia de lo mexicano, también se filmaron películas acerca de personajes ilustres mexicanos, cuya adaptación en cine comulgaba, en algunos casos, con la visión cinematográfica forjada en la Época de Oro; sin embargo, se puede hablar de otros casos en los que se detecta una clara innovación a la corriente nacionalista forjada desde sectores hegemónicos. Uno de ellos lo constituye el filme *Frida, naturaleza viva*, cuyo equipo creativo estuvo liderado por el cineasta mexicano Paul Leduc, producido en el año 1984 y protagonizado por la actriz Ofelia Medina. En esta biografía cinematográfica basada en las vivencias profesionales y personales, sobre todo, de la pintora mexicana Frida Kahlo, se retoma de un modo muy particular esa mexicanidad alguna vez engrandecida y venerada, ahora presentada un tanto como vestigio, pero a la vez como artificio innovador.

Antes de la realización de *Frida, naturaleza viva*, Paul Leduc ya había tenido un acercamiento importante con elementos de representación que conjugaron tópicos tan amplios y prolíferos como la historia y la identidad nacional. En su primer largometraje, *Reed, México insurgente*, filmado en 1970, Leduc hace una adaptación de las experiencias del periodista estadounidense John Reed en la Revolución Mexicana, alejándose de la figura mistificadora del revolucionario que había sido impulsada, por ejemplo, por el muralismo de inicios del siglo xx. Ya en *Frida, naturaleza viva* la posición de Leduc respecto a la representación del nacionalismo posrevolucionario se manifiesta de manera más crítica y libre, ya que éste juega con los elementos que conforman el contexto histórico de la vida de Frida, pero no de una manera determinista, pues los combina acertadamente con otros recursos que, en conjunto, constituyen la identidad fílmica de la pintora.

De manera general, este filme se erige, como opina Jesús Rubio Lapaz, “en un proyecto sumamente esteticista donde se conjugan innovación lingüística y reflexión político social” (2013: 252). Desde los créditos iniciales, se advierte que las escenas que se presentan de forma “inconexa y fragmentada” responden a una reconstrucción de imágenes hecha por la misma Frida Kahlo desde su lecho de muerte. De esta manera, la película exhibe hechos relevantes de la vida y obra de la pintora a manera de viñetas cinematográficas que no necesariamente corresponden a una cronología determinada o que se apegan a una temporalidad histórica consecutiva. El estilo introspectivo, intimista, de seducción visual que prevalece sobre la oralidad que Leduc manejaba ya desde *Reed, México insurgente*, prepondera de nueva cuenta en *Frida, naturaleza viva*, al ser éste un filme que privilegia sobre todas las cosas el universo estético en el que se desarrolló Kahlo. Así, la representación del personaje biografiado se apoya mayoritariamente en el discurso visual más que en la narrativa dialógica entre los personajes: la reinterpretación del

entorno personal de Kahlo es, por llamarlo de alguna forma, un coprotagonista que motiva, junto con el personaje principal, los acontecimientos relatados a lo largo de la película.

De esta forma, la conformación estética del universo Kahlo en el filme se nutre de varios elementos que hacen alusión a las representaciones que se difundieron del nacionalismo mexicano a inicios del siglo xx, época en la que biográficamente vivió Frida.¹ Por un lado, ciertas escenas se desarrollan mientras el personaje de Diego Rivera, reconocido pintor mexicano que fue esposo de Kahlo, trabaja en sus murales; se enfocan, por ejemplo, del mural *Fiesta del primero de mayo* de 1924, mensajes relacionados con el movimiento agrarista y también el símbolo comunista. Por otro lado, de la obra *Pesadilla de guerra, sueño de paz* de 1952, se extrae la imagen de Stalin mientras se aprecia a Diego contemplando los bosquejos iniciales de su fresco. En ambas escenas el componente estético que predomina y que otorga un sentido contextual es el mural mismo, una de las más grandes expresiones artísticas que buscaron configurar y representar la idea de identidad nacional después de la Revolución Mexicana. Asimismo, el hecho de que sólo se muestre una abstracción de los murales como recurso contextual funciona muy bien para dirigir, en convivencia con otros elementos, el discurso ideológico de los personajes, inicialmente de Rivera, pero por añadidura también de Frida Kahlo.

En este sentido, la representación del pensamiento político en la obra de Leduc y, específicamente en *Frida, naturaleza viva*, como ya se apuntó, se explora de manera amplia y con gran libertad visual. La figura de Emiliano Zapata es una constante en el filme y es a través de diversas estrategias cinematográficas que se mezcla directamente con los personajes y, consecuentemente, con el contexto socio histórico en el que se desenvuelven. De esta manera, se puede apreciar a la niña

1 Nació el 6 de julio de 1907 en Coyoacán y murió el 13 de julio de 1954 en el mismo sitio (Tibol, 2004, 27).

Frida Kahlo asistiendo al funeral de Zapata, así como también se pueden distinguir, en esa y otras escenas, leyendas como *¡Zapata vive!* o *Tierra y libertad*, además de numerosas fotografías del revolucionario y alusiones a su imagen en recortes o incluso en mantas.

Por otro lado, si en las expresiones nacionalistas del cine posterior a la revolución se hacía una gran alusión a que el paisaje rural de México era común a todas las regiones del país y parte muy importante de su riqueza geográfica, en *Frida, naturaleza viva*, se percibe un sentimiento patriótico menos idealista, pero aún presente a través de la explotación visual del campo. Roger Bartra apunta que la cultura mexicana “ha tejido el mito del héroe campesino con los hilos de la añoranza. Inevitablemente, la imaginaria nacional ha convertido a los campesinos en personajes dramáticos, víctimas de la historia, ahogados en su propia tierra después del gran naufragio de la Revolución Mexicana” (2007, 45). En este orden de ideas, es preciso señalar una escena atestiguada por Frida en la que un grupo de campesinos corre a lo largo de una plantación de milpas; uno de ellos, mientras corre también, sostiene con sus manos un rótulo con la leyenda *Tierra y libertad*; sin embargo, de repente se oyen disparos y el hombre que lleva la leyenda cae muerto junto con ella. Si el campo fue primeramente representado como dador de vida y como fuente de riqueza invaluable a nivel nacional, también, como en este filme, puede ser un espacio de constante lucha entre diversas facciones sociales, generador de conflictos y marco para muchas muertes en combate. En palabras de Rubio Lapaz: “Leduc demuestra en el filme haber recogido toda la tradición mexicana postrevolucionaria de la cultura, en la que se aúnan lo lírico y lo violento, la muerte y la vida... lo espiritual y lo corporal, lo popular y lo solemne” (2013, 264).

Continuando con una línea que merece especial atención en *Frida, naturaleza viva*, vale la pena mencionar que el entorno de contextualización también abarca la inclusión de algunos es-

cenarios representativos del lugar natal de Frida: la Ciudad de México. Desde el Castillo de Chapultepec al palacio de Bellas Artes, hasta llegar a lugares periféricos como las pirámides de Teotihuacán. Los espacios mencionados son empleados en el filme de alguna manera también como muestras nacionalistas, pero en un formato más aislado, pues ya no se busca crear un sentido de pertenencia o identificación a un proyecto de nación a través de su exaltación, sino que ahora estos lugares actúan adyacentemente como elementos que refuerzan el discurso del personaje mismo.

De igual manera, en la construcción de un sentido nacional aplicable a la historia de vida que se está representando en el filme referido, se puede hacer mención de otros espacios de convivencia en los que convergen elementos culturales propios de la tradición mexicana, adoptados por el imaginario colectivo de lo nacional y retomados por Paul Leduc y el equipo de realización para caracterizar al personaje de Frida Kahlo. Ya casi al final del filme aparecen dos lugares apropiados para que diversas prácticas y costumbres del México del siglo xx funcionen también como representativas del entorno de la pintora. Por un lado, una cocina tradicional en la que destaca la presencia de cazuelas de barro, un molcajete y distintos alimentos que simbolizan la cocina típica mexicana tales como el chile, flor de calabaza, cilantro, jitomate. Por otro, en una secuencia posterior, se presenta a Frida en compañía de algunos de sus alumnos en una pulquería, espacio icónico relacionado con el folclor de las clases populares. Ambos ambientes se muestran propicios para facilitar la personificación de Kahlo y, paralelamente, para ser rescatados como espacios de entramado cultural que se relacionan con un imaginario patriótico heredado y perfectamente bien delimitado en ciertos elementos como los platillos mexicanos o el pulque.

Si bien en *Frida, naturaleza viva* es posible hablar de una evocación a ciertas expresiones nacionalistas a través de la propia imagen cinematográfica, es de relevancia apuntar que ésta

se desarrolla también a través de recursos musicales que fun- gen como ambientación de los recuerdos de Frida en versión de Leduc. Destaca la adaptación de diversas composiciones icó- nicas de la música mexicana de la primera mitad del siglo xx, pues, por un lado, el bolero *Solamente una vez*, de Agustín Lara, popularizada a inicios de la década de 1940, es parcialmente reinterpretado a capela por las actrices Ofelia Medina y Margari- ta Sáenz en una escena dentro de la cocina de la Casa Azul de Frida.² También se puede subrayar, por ejemplo, la presencia de la composición popular *El venadito*, lanzada en 1940 y popu- larizada por diversos intérpretes de música vernácula como los hermanos Záizar, el Charro Avitia y Antonio Aguilar hacia 1960. *El venadito* es cantado primeramente en un ambiente bastante festivo en el que Kahlo comparte mesa con otros personajes se- cundarios para minutos después ser retomada de manera mu- cho más íntima y personal, pues Frida ahora reposa en el suelo de una oscura habitación, recostada sobre las piernas de una mujer e interpretando la canción ya mencionada en un tono mel- lancólico, casi trágico. De este modo, ambas recreaciones de un mismo tema musical funcionan bien para ejemplificar la dua- lidad propuesta por Leduc entre los discursos tanto costumbris- tas como modernos que rodean a las expresiones nacionales y la manera en que éstas se interrelacionan contextualmente con el personaje retratado.

De cierta forma, la limitada variedad de personajes y estilos de vida que se convirtieron en epítome de la mexicanidad en la época posrevolucionaria es superada a través de la representa- ción cinematográfica que se hace en filmes vanguardistas como *Frida, naturaleza viva*. Aunque la biografía de Frida Kahlo coinci- de con el florecimiento del cine nacional de la *Época de Oro*, en la

2 Situada en la esquina de las calles de Allende y Londres (en Coyoacán, Ciu- dad de México) y hoy convertida en el Museo Frida Kahlo, la casa donde nació, creció y murió Frida Kahlo es conocida popularmente como La Casa Azul, por su fachada del mismo color.

versión de Leduc no hay una evocación directa de los recursos utilizados en ese entonces para lograr la representación y exaltación de lo mexicano. Sí hay un rescate evidente de algunos elementos de identidad nacional como los ya ejemplificados y éstos son transportados a narrativas visuales y sonoras, pero no con la finalidad de crear un sentido de identidad o de pertenencia a la patria, sino con el propósito de contextualizar la época histórica de Kahlo y de reconstruir el entorno de la pintora a un nivel personal, íntimo e incluso un tanto espiritual.

La recreación de la atmosfera personal de Frida Kahlo en esta película, junto con todos los elementos que la conforman de modo sensible pero preciso, incluye, además de tintes nacionalistas para apoyar el discurso biográfico, otros elementos sociales que abren el debate para un nuevo tipo de representaciones. De acuerdo con Jesús Rubio Lapaz, además de proponer “otras características de la época más progresistas” (2013, 263), éste es un producto fílmico importante que se concibe en un ambiente de “ensalzamiento de la figura de Frida en los años ochenta, en el marco de los inicios de la exaltación de conceptos como el feminismo, la individualidad creativa, el dolor y la enfermedad, la valoración de los centros estéticos periféricos y la crisis del eurocentrismo y el pensamiento hegemónico occidental” (Lapaz, 2013, 263). Así, es probable que *Frida, naturaleza viva* haya constituido el retorno a la idea popularizada de la mexicanidad aunque, claro está, en un contexto muy diferente a como se hizo en la Época de Oro. El entorno estético de Frida Kahlo, recreado fina y parsimoniosamente en la película, en combinación con un panorama de aparente modernidad y apertura a nuevos discursos y configuraciones culturales, genera una noción reinterpretada de lo nacional, de lo que se considera propio de la identidad mexicana, situando así a la pintora como una portavoz generacional, adaptada a la modernidad y estándar del feminismo y de la inclusión de la mujer en el arte. Por tanto, después de esta breve reconstrucción, es

posible afirmar que los elementos visuales de auto representación, identidad y nacionalismo asociados con Kahlo y retomados por Paul Leduc y el equipo creativo en su filme, generaron un nuevo diálogo que, en palabras del crítico Joel del Río, “rediseñó el cine histórico latinoamericano, lo separó del miserabilismo y la sociología panfletaria y lo equiparó con el gran cine de autor a la europea” (2007).

Bibliografía

- Bartra, R. (2007). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: De Bolsillo.
- Del Río, J. (2007). Dos Fridas tiene el cine: naturaleza viva y Salma bonita. *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, núm. 323. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n323_07/labutaca.html
- Monsiváis, C. (2003). Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana). En Valenzuela Arce, José Manuel (coord.), *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 261-295.
- Rubio Lapaz, J. (2013). El universo de Frida Kahlo en el cine. La representación fílmica de un mito estético y su obra. En González, Manuel Jesús y Martín Gómez-Ullate (eds.), *Ensayos sobre cine, historia y antropología. México y España. Vol. 1*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 251-267.
- Tibol, R. (2004). Proemio. En Kahlo, Frida, *Escrituras de Frida Kahlo*. Selección, proemio y notas de Raquel Tibol. México: Editorial Janés, 25-27.

LA NATURALEZA COMO FIGURA RETÓRICA Y ESTRATEGIA NARRATIVA EN EL CINE MEXICANO DE FICCIÓN

Rocío González de Arce Arzave
Universidad Iberoamericana

Los estudios de la representación de la naturaleza en el cine constituyen una de las muchas líneas de investigación comprendidas en lo que Adrian Ivakhiv (2008) denomina la Eco-Cinecrítica y David Ingram (2014), Estudios Ecofílmicos. Los estudios de este tipo derivan de una rama de los Estudios Literarios, la Ecocrítica,¹ que trascendió la literatura y comenzó a interesarse por el cine durante la primera década del siglo XXI (Willoquet-Maricondi, 2010, 1). Una revisión panorámica de los Estudios Ecofílmicos, realizados a nivel mundial durante la primera década de este siglo, muestra un interés casi exclusivo por el estudio del cine norteamericano, en especial del abiertamente ambientalista.² En el caso de México, los Estudios Ecofílmicos constituyen una disciplina prácticamente inexplorada. Si bien algunas investigaciones han estudiado de manera tangencial temas vinculados a la naturaleza en el cine mexicano,³ no existen trabajos que tengan como objeto de estudio central las significaciones simbólicas y modos de

1 Rueckert (1996,107) define la Ecocrítica como “la aplicación de la ecología y de los conceptos ecológicos al estudio de la literatura”.

2 Algunos ejemplos de esta tendencia en los Estudios Ecofílmicos son las investigaciones de Ingram (2005) y Brereton (2005).

3 Aviña (1999), Mino Gracia (2011) y Podalsky (2012).

representación de la naturaleza o el medio ambiente en el cine de nuestro país. La presente investigación es, por tanto, una de las primeras incursiones en el estudio de nuestro cine desde el enfoque de los Estudios Ecofilmicos, por lo que resulta de gran relevancia para el desarrollo de esta disciplina en México.

Metodología y corpus fílmico

El trabajo que a continuación se presenta constituye la segunda fase de la investigación *Imágenes de fuego, aire, tierra y agua en la pantalla*. Durante la primera fase, el análisis formal de secuencias de 30 películas permitió encontrar las significaciones simbólicas de los cuatro elementos aristotélicos (agua, fuego, tierra, aire) en el cine de ficción producido en México entre 1917 y 1992.⁴ A partir de ello, se planteó una subsecuente hipótesis de investigación para guiar la segunda fase de la investigación. Dicha hipótesis propuso que existe una relación entre las significaciones simbólicas de los elementos de la naturaleza y las funciones retóricas y narrativas que dichos elementos cumplen dentro de los filmes. Para corroborar la hipótesis, se realizó el análisis de secuencias clave de 24 películas mexicanas de ficción del periodo ya referido.⁵ Las secuencias consideradas

4 Los resultados de la primera fase fueron publicados por la Asociación Civil Etnobiología para la Conservación en 2016. Ver González de Arce Arzave (2016).

5 *Bodas de fuego* (Marco Aurelio Galindo, 1951), *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1951), *Después de la tormenta* (Roberto Gavaldón, 1955), *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951), *El río y la muerte* (Luis Buñuel, 1954), *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935), *La entrega* (Julián Soler, 1954), *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1952), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934), *La palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1976), *La rebelión de los colgados* (Alfredo B. Crevenna, 1954), *La tercera palabra* (Julián Soler, 1955), *Las Islas Mariás* (Emilio Fernández, 1950), *Los hermanos del hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967), *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), *Sombra*

como clave fueron aquellas en las que los elementos de la naturaleza estudiados parecían cumplir, a partir de sus significaciones simbólicas, una función narrativa o retórica dentro del filme. El análisis cinematográfico interpretativo de las secuencias seleccionadas se basó en el modelo de cinco componentes –imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración– propuesto por Zavala (2010), y constó de las dos etapas de análisis descritas por Vanoye y Goliot-Lété (2008): a) la descomposición de las secuencias en sus componentes formales, mediante la técnica del *découpage* y b) la recomposición de los componentes para, a través de una hipótesis, plantear una interpretación.

La naturaleza como figura retórica en el cine mexicano

El análisis de secuencias permitió identificar la analogía, la metáfora y la alegoría entre las figuras retóricas que se construyen a través de los elementos de la naturaleza en las películas mexicanas. Para ejemplificar la manera en que estos elementos construyen estas figuras retóricas, presentamos el resultado del análisis de las secuencias clave de la película *Sombra verde* (Gavaldón, 1954).

Analogía. De acuerdo con Beristáin (1995, 253) una analogía “expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas”. En el caso del cine, es posible establecer semejanzas entre imágenes o elementos sonoros distintos para construir analogías visuales y sonoras. En *Sombra verde*, por ejemplo, varias secuencias utilizan el montaje y la puesta en escena para

verde (Gavaldón, 1954), *Tepeyac* (Carlos E. González, José Manuel Ramos y Fernando Sáyago, 1917), *Un extraño en la escalera* (Tulio Demicheli, 1955), *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1985), *Viento negro* (Servando González, 1965) e *Y Dios la llamó tierra* (Carlos Toussaint, 1961).

establecer una semejanza entre el personaje de la joven Yáscara y una caída de agua del poblado El Paraíso. En múltiples ocasiones, se utiliza la profundidad de campo para mostrar a la joven enmarcada por la caída de agua al fondo. Los vestidos blancos que Yáscara usa asemejan, en su forma y color, al agua que, fotografiada en blanco y negro, cae por la cascada. El montaje, por su parte, también asocia a la mujer con la cascada. Los planos de la joven Yáscara son a menudo seguidos, en corte directo, por planos del cuerpo de agua y viceversa. En la secuencia final, una edición de reencuadramiento por saltos (*jump cuts*) construye la idea de la mujer-cascada al mostrar, en un gran plano general, a Yáscara, casi indistinguible en la parte superior de la cascada, y después, en sucesivos cortes sin cambio de ángulo, su rostro en planos de acercamiento. De esta forma, la cascada se presenta como una prolongación del cuerpo del personaje.

Metáfora. Según Beristáin (1995, 308) la metáfora puede definirse como una “comparación abreviada y elíptica” o “en ausencia” de alguno de los elementos que se comparan. Veamos un ejemplo de metáfora construida a partir de un elemento de la naturaleza (el agua) en la misma *Sombra verde*. En una secuencia clave, la joven, que se ha enamorado del extraviado fuereño Federico, le pide que se olvide de su esposa y se quede a vivir con ella en El Paraíso. La secuencia tiene como marco el inmenso lago en que la cascada desemboca y donde Federico se baña. Yáscara, sentada sobre el tocón de un árbol que emerge del agua, amasa con arcilla una figurilla de hombre y otra de mujer. Una toma subjetiva de la joven muestra a Federico viendo las figurillas mientras ella le dice: “éste eres tú y ésta soy yo”. Entonces, la joven une las figurillas y besa a Federico mientras el agua los cubre hasta la cintura. El cuerpo de agua asimilado a Yáscara adquiere en esta secuencia significaciones simbólicas de “fuente de vida” (Chevalier, 1986, 54). De hecho, esta

secuencia construida en torno al agua constituye una metáfora visual de la creación del hombre y la mujer. La presencia de dos figurillas de arcilla no hace referencia, sin embargo, a la historia de Eva, quien fue creada a partir de una costilla de Adán, sino a la de Lilith, primera esposa de Adán, creada con la misma arcilla con la que Dios hizo al primer hombre (Chevalier, 1986, 647). Según la tradición judía, considerándose igual a Adán por haber sido hecha del mismo material, Lilith rehusó someterse a su esposo y, como castigo, fue condenada por Dios a vivir en el fondo de las aguas (Chevalier, 1986, 647). De este modo, el agua que enmarca esta secuencia confiere una dimensión mitológica al personaje de Yáscara al vincular, a través de un sistema de metáforas, a esta mujer-cascada con Lilith, la figura arquetípica que habita las profundidades de los cuerpos de agua.

Alegoría. Beristáin (1995, 35 y 36) define la alegoría como “una metáfora continuada”, es decir, “una representación concreta de una idea abstracta”. La secuencia de *Sombra verde* antes analizada constituye, sin duda, un ejemplo de cómo los elementos de la naturaleza permiten construir una alegoría. El sistema de metáforas en torno al agua que asocia a Yáscara con Lilith convierte a esta mujer-cascada en alegoría del amor pasional, fuera de las normas sociales del matrimonio y la familia, que se asocia simbólicamente con el ímpetu de la naturaleza. No olvidemos que Lilith es considerada “la instigadora de los amores ilegítimos, la perturbadora del lecho conyugal” (Chevalier, 1986, 647) y que, durante la secuencia, Yáscara le pide a Federico que permanezca con ella en El Paraíso –nombre por demás sugerente– y se olvide de su esposa.

La naturaleza como estrategia narrativa del cine mexicano

El análisis de secuencias permitió encontrar que los elementos de la naturaleza funcionan como estrategias narrativas en el cine mexicano del periodo estudiado al operar como poética de sustitución, intriga de predestinación y/o estrategia incoativa y terminativa. Presentaremos, como ejemplo de cada una de estas estrategias, el análisis de algunas de las secuencias clave estudiadas.

Poética de sustitución. Prince (2003, 205) se refiere a la poética de sustitución como “una representación indirecta de la violencia, a través de diversos tipos de imágenes sustitutivas”. Zavala (2013, 133) propone que este recurso de representación no explícita de la violencia puede hacerse extensivo al acto amoroso que, en el cine clásico, es aludido en pantalla sólo a través de “estrategias metafóricas y metonímicas”. De esta forma, la poética de sustitución constituye una estrategia para narrar de una manera metafórica los actos de violencia o el acto sexual. Ejemplos de poética de sustitución de la violencia se encuentran en las secuencias finales de películas como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935), *La entrega* (Julián Soler, 1954) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934), en las que imágenes de agua sustituyen el acto de mayor violencia, la muerte de los personajes protagónicos que, o se hunden en un lago hasta desaparecer por completo en sus aguas o se enfrentan al mar embravecido para desaparecer, en corte directo, en un plano subsecuente. Encontramos ejemplos de poética de sustitución del acto sexual en películas como *La tercera palabra* (Julián Soler, 1955), *Y Dios la llamó tierra* (Carlos Toussaint, 1961) y *La palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951). En los primeros dos casos, imágenes de la lluvia cayendo en la tierra o escurriendo por ella se muestran en lugar del acto sexual. En

La palma de tu mano, el fuego vivo de una chimenea se muestra en disolvencia cruzada casi extinguiéndose para aludir a la relación amorosa consumada.

Intriga de predestinación. Considerando el concepto propuesto por Zavala, con base en Aumont (1992), nos referiremos a la intriga de predestinación como a “los elementos audiovisuales que permiten prever lo que ocurrirá” más adelante o “al final del relato” (2010, 176). El viento, por ejemplo, funciona como intriga de predestinación en numerosas películas mexicanas clásicas, anunciando desgracia o muerte. En la película *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1951) se habla del viento negro como aquel que al proceder del oeste se asocia con el lugar de la muerte del sol que, de acuerdo con Cirlot (1992, 267), en muchas culturas se considera análoga a la muerte humana. En una secuencia clave de la película, *Deseada* atraviesa una columna de humo que se mueve en la dirección del viento negro, que es el color de la noche. De esta forma, se anuncia la desgracia que caerá sobre ella. En una secuencia posterior, Manuel, que se ha enamorado de la joven, confronta a don Lorenzo, con quien *Deseada* está comprometida a casarse. Cuando Manuel entra en el despacho de don Lorenzo para disputarle el amor de la joven, un violento viento del oeste invade el lugar, anunciando así la posibilidad de la muerte de uno de los dos hombres. La secuencia finaliza cuando Manuel hiere con su propia arma a don Lorenzo. Una vez que la sangre se ha derramado, el viento cesa. En la película *Viento negro* (Servando González, 1965), este elemento de la naturaleza anuncia también la muerte. Los protagonistas, que han quedado varados en el desierto, son sorprendidos por la tormenta de arena conocida como viento negro. Aunque los hombres sobreviven a la tormenta, la secuencia anuncia lo que ocurrirá al final, pues ninguno de ellos logrará salir con vida del Desierto de Altar.

Estrategias incoativas o terminativas. Zavala (2016) se refiere a las estrategias incoativas y terminativas como aquellas utilizadas para iniciar y finalizar una narración. Según Chevalier (1986, 54), “todos los símbolos pueden considerarse en dos planos rigurosamente opuestos” y los elementos de la naturaleza aquí estudiados no son la excepción. Como se apuntó en la primera fase de la investigación, el agua, la tierra y el fuego, poseen en el cine mexicano significaciones simbólicas opuestas de vida y muerte, principio y fin.⁶ A partir de estas significaciones, se detecta que, en innumerables casos, las imágenes de agua y fuego se constituyen en estrategias narrativas para iniciar y terminar una película o secuencia. Un ejemplo de esto es la película *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), que comienza con las imágenes de un mar en calma de la que un pescador no consigue sacar lo suficiente para sobrevivir y termina con imágenes de las olas embravecidas estrellándose en la playa y, en superimpresión a ellas, planos de los pescadores enfurecidos dirigiéndose en sus barcas a la playa para enfrentarse al acaparador que los ha mantenido oprimidos. Así, esta estrategia narrativa establece analogías entre los pescadores sumisos y el mar en calma que aparece al inicio del filme, y entre los pescadores que se han revelado y el mar encrespado que se ve en los últimos planos de la cinta.

Conclusiones

En resumen, esta investigación encuentra una relación entre las significaciones simbólicas de los elementos de la naturaleza (aire, fuego, agua y tierra) y las funciones retóricas y narrativas que estos elementos desempeñan dentro del filme. El análisis de secuencias permitió identificar que, en el cine mexicano de

6 Ver González de Arce (2016).

ficción producido entre 1917 y 1992, la naturaleza frecuentemente funciona como figura retórica al construir analogías, metáforas y alegorías; y/o como estrategia narrativa al operar como poética de sustitución de la muerte o el acto sexual, como intriga de predestinación que anuncia lo que ocurrirá en la historia y como estrategia incoativa o terminativa de una secuencia o del propio filme. Este trabajo es una primera aproximación al estudio del cine mexicano desde la perspectiva de los Estudios Ecofílmicos, por lo que podría constituir un antecedente que impulse la realización de posteriores investigaciones dentro de este campo del conocimiento apenas naciente en México.

Referencias

- Aviña, R. (1999). *Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano*. Ciudad de México: IMCINE / Compañía Nacional de Subsistencias Populares.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Argentina: Editorial Porrúa.
- Brereton, P. (2005). *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- González de Arce Arzave, R. (2016). *Imágenes de fuego, aire, tierra y agua en la pantalla*. Ciudad de México: Etnobiología para la Conservación A.C. / CONACULTA.
- Ingram, D. (2014). Rethinking Eco-Film Studies. En Garrad, G. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Nueva York: Oxford University Press, 459-474.
- Ingram, D. (2005). Green screen: Environmentalism and Hollywood Cinema. *Environmental Values*, 14, (4), 539-543.

- Ivakhiv, A. (2008). Green Film Criticism and Its Future. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 15, 2, 1-28.
- Mino Gracia, F. (2011). *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*. Ciudad de México. Cineteca Nacional / IMCINE.
- Podalsky, L. (2012). Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 9, 2-3.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Rueckert, W. (1996). Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. En Cheryll Glotfelty y Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 105-123.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- Willoquet-Maricondi, P. (ed.) (2015). *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Virginia: University of Virginia Press.
- Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. la seducción luminosa*. Ciudad de México: Trillas.
- Zavala, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena*. (80), 131-138.
- Zavala, L. (2016): Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática. *Comunicación y Medios*. (34), 70-81.

DISEÑO DE CRÉDITOS: MICROMARAVILLA DE LA NARRACIÓN

Xanic Galván Nieto
Cineteca Nacional de México

Como parte sustancial de la industria del cine, la incidencia del diseño se presenta en los tres momentos de la realización cinematográfica: pre-producción, producción y post-producción. También forma parte de las actividades periféricas de un filme, como la difusión, las estrategias comerciales y de comunicación y la solicitud de recursos económicos.

Son múltiples las actividades en las que el diseñador puede desarrollarse dentro de la industria cinematográfica, tales como: diseñador de producción, vestuarista, diseño de utilería para la ambientación, decorador, efectos especiales, animador, realización de *storyboards*, diseñador gráfico de materiales que se incluyen en el filme, ilustrador, diseñador de títulos, cartelista, tipógrafo, etcétera.

En México es muy escaso el estudio que hay sobre el lugar del diseño en el cine. La mayor aportación a la que se da crédito es la realización de los carteles. Uno de los ámbitos que no se han estudiado formalmente es la realización de títulos de créditos en el cine mexicano. Esto es así porque los tituladores no fueron acreditados sino hasta finales de la década de 1940 (Rey, 2009, 8), lo que dificulta su estudio historiográfico; sin embargo,

el diseño de créditos tuvo gran auge durante la Época de Oro del cine en México, que abarca, según los historiadores, los años de 1936 a 1959. Cabe mencionar que durante la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos redujeron considerablemente sus producciones cinematográficas con el fin de concentrarse en la guerra. En su lugar se brindó apoyo a México con asesorías y equipo para la producción cinematográfica, la radio, la música y las historietas. A través de estos medios se consolidó un imaginario nacional basado en temas indigenistas y cosmopolitas que se expandió hasta el resto de los países de habla hispana (Bartra, 2010, 20). Esto creó grandes oportunidades de trabajo, especialmente para los diseñadores, que en esa época eran llamados rotuladores, grabadores, tituladores, cartelistas o ilustradores.

Partiendo de los cuestionamientos ¿qué son los títulos de créditos? y ¿cuál es su importancia?, el investigador Endika Rey señala lo siguiente:

Los títulos presentan parte del contexto donde se genera la película, así como a sus creadores. Actúan como prólogo exterior a la ficción a la que acompañan. Permiten la entrada en el recinto imaginario del cine. Nos llevan de lo real a lo irreal, y si su uso es correcto, atraen la mirada del espectador para condensarla y verterla luego sobre la película (2009, 2).

Los investigadores Ángel Bartolomé Muñoz de Luna y José Ortiz de Solórzano Ortega, en su artículo “Títulos de crédito: diseño en movimiento. El legado de Maurice Binder en las películas de James Bond”, retoman las propuestas de Nicole de Mourgues, quien señala la existencia de tres funciones generales de los créditos: la identificación, la información y la acreditación de los creadores (Muñoz y Ortega, 2011, 3). Los créditos en un filme necesariamente brindan información jerarquizada, como los nombres de los actores principales y secundarios, di-

rector, cinefotógrafo, productores y demás profesionales que laboraron en el filme. Todo ello se muestra en poco tiempo, lo cual se ha sabido aprovechar a manera de introducción para el espectador. Rey señala que los títulos de créditos “son elementos fronterizos, de borde y de límite de la película a la que encuadran” (2009, 3) y “se puede decir que los títulos son un marco, pero un marco discursivo, culturalmente determinado y cargado de reflexividad” (Rey, 2009, 3). A partir de estas investigaciones, los créditos han adquirido importancia y se les ha dotado de las siguientes funciones: 1) Enmarcan el filme al principio y al final, creando un discurso metatextual. 2) Este marco ayuda al espectador a introducirse en el imaginario fílmico (Rey, 2009, 3) a manera de una transición hipnótica y al final lo devuelven poco a poco a la realidad. 3) Para uso comercial y protección de derechos de autor. La firma de la productora dota de una identidad cinematográfica general y, si sumamos a esto el discurso conceptual de los créditos, también dotan de imagen e identidad a la película.

Estas funciones que ejercen los créditos son interesantes y complejas desde la perspectiva del lenguaje audiovisual, el cual involucra profesionales especializados en interpretar, conceptualizar y sintetizar mensajes. Por ello se propone este acercamiento y análisis del diseño de créditos desde la línea formal de los estudios del diseño y su imagen, partiendo del término *livisaudible*, acuñado por Nicole de Mourgues (Muñoz y Ortega, 2011, 3), que son los tres principales componentes significativos para la realización de los créditos: lo que se lee (tipografía), lo que se ve (imagen fija o en movimiento) y lo que se oye (banda sonora). La tipografía, al ser el componente dominante, subordina a los demás elementos, y de esta manera se ejerce la función principal de los créditos, que es informar.

Roberto Gamoyal menciona que “la tipografía posee una gran capacidad expresiva visual que se complementa con su capacidad referencial como texto” (Gamoyal, 2005, 3). Esta representa-

ción visual del lenguaje, en conjunto con la imagen y el sonido, informa de una manera más asequible la ficha técnica en un primer nivel y, en un segundo nivel, nos muestra el argumento y tono del filme. Esto ocurre no sólo por la intervención tipográfica, sino también por el acompañamiento de la imagen. Esta última puede ser: 1) Imagen fija (sin movimiento de cámara o imagen). 2) Plano único con movimiento en la imagen. 3) Movimientos de cámara: *travellings* y panorámicas formando parte de la secuencia de títulos. 4) Plano secuencia: secuencia creada sin cortes entre planos. 5) Sobre muchos planos: secuencias que se desarrollan sobre varias imágenes (Muñoz y Ortega, 2011, 3).

A estas representaciones se suman los siguientes grados de iconicidad: 1) Fotografía (representación de la realidad). 2) Figurativa realista (respeta relaciones espaciales y formales). 3) Figurativa no realista (relaciona la imagen con el elemento que se representa, pero no respeta todas las relaciones espaciales y formales). 4) Pictograma (representación de las características esenciales para su definición, grado de abstracción). 5) Representación no figurativa (es una total abstracción de la forma) (Villafañe y Mínguez, 1996, 41).

Para cerrar la tríada de representación, el sonido también es un elemento importante, pues es el primer signo expresivo y acompaña a las imágenes por medio del lenguaje hablado, ya sea como contrapunto o subrayando, como anticipación o ambientación y con armonías musicales y ruidos. El análisis de estos tres elementos permitirá abordar la importancia de la realización de créditos en la Época de Oro de cine en México, así como una mayor aproximación a la incidencia del diseño en el cine.

Para este texto se seleccionó la película *Las interesadas* (1952),¹ de gran éxito comercial en la época. En ella se desarro-

1 *Las tres alegres comadres* (1952) tuvo un gran éxito comercial que repitieron la fórmula para tres películas más, *Las interesadas* (1952), *Mis tres viudas alegres* (1953) y *Las cariñosas* (1953).

lló un trabajo gráfico integral, incluyendo el cartel y los créditos que comparten el mismo concepto. La realización corrió a cargo de Ernesto García Cabral y Nicolás Rueda Jr.

La secuencia de créditos tiene una duración de 1 minuto 48 segundos. Está dividida en 17 planos o sintagmas.² Éstos, a su vez, duran entre 3 y 14 segundos. La duración depende de la cantidad de información, no de la jerarquía de los títulos. El primer sintagma que se ve corresponde a la firma de la productora MB (Felipe Mier y Oscar Brooks). El objetivo principal era posicionar a la productora y darle un valor comercial. Como lo menciona Endika Rey: “Los logos cinematográficos son esa figura gigante, más grande que la vida: la cuna donde nacen las películas” (2009, 36). Tal como anuncio de las grandes ciudades, con luces intermitentes y una noche estrellada, la productora llama a la audiencia acompañada por música. Aparece MB en letras enormes que ocupan gran parte del cuadro. Detrás vemos un cintillo con su descripción y después en una esquina del lado inferior derecho se muestra la palabra “Presenta”.

Después de la firma de la productora vemos los créditos de la película. No se muestra a las actrices, sino a los personajes. Por medio del trabajo tipográfico se muestra a los involucrados en la realización cinematográfica. La tipografía es *script* en altas y bajas. Los nombres de los personajes aparecen en color blanco con un puntaje mayor comparado con sus cargos en la misma tipografía, en altas y bajas, pero en gris oscuro. Se aprecia una clara jerarquía: 1) El título de la película está centrado en el plano. 2) La tríada de actrices y actores protagonistas tienen la misma jerarquía que los responsables de música, fotografía, dirección y producción, centrados y en solitario en el encuadre. 3) Otros cargos *backstage* del filme aparecen con cierta relevancia. 4) Los actores secundarios están distribuidos en diagonal. 5) En los cargos que se consideran menores también tienen sus jerarquías.

2 Unidad mínima. Planos.

La distribución centrada y en diagonal fue una convención tipográfica que se dio entre las décadas de 1940 y 1950 y se adapta a la imagen formando una unidad. El diseño de créditos estuvo a cargo de Nicolás Rueda Jr., de quien sólo hay información en fichas técnicas de películas y bases de datos como IMDb,³ donde sólo aparece un listado de su trabajo como titular en 238 películas, desde 1948 hasta 1982.⁴

El uso de las imágenes es todo el tiempo en planos fijos. Cabe mencionar que uno de los avances en el ámbito cinematográfico fue la impresora óptica, que permitía integrar títulos y diversos efectos. Éstos podían integrarse en las imágenes del filme. Anteriormente se rotulaban letras blancas sobre fondo negro. A diferencia de los países europeos, Estados Unidos tardó en desarrollar técnicas innovadoras y se quedó con el texto e imagen inmóviles, convención que México adoptó.

Las interesadas tiene un gran trabajo de representación y técnica por parte de Ernesto “el Chango” García Cabral, uno de los grandes artistas gráficos de la época. Su trabajo es una representación figurativa no realista, una caricatura que exagera los rasgos de los personajes y de las situaciones para darle mayor impacto a la representación de lo que se verá, que es una comedia musical. Se dice que Cabral era también una estrella dentro de la industria y que era uno de los pocos que podían estar en el set para poder realizar bocetos tanto de carteles como de títulos de créditos, por lo que al haber estado desde

3 IMDb, Internet Movie Database, es una base de datos en línea con información referente al cine mundial, entretenimiento como televisión, videojuegos. Filmografía de Nicolás Rueda Jr. http://www.imdb.com/name/nm0749100/?ref=fn_al_nm_2 (consultada 10 de septiembre de 2015)

4 La ficha en IMDb es la única información que se pudo recabar acerca de este titular, el cual valdría mucho la pena estudiar. A continuación, algunos filmes en los que participó tuvieron gran relevancia para la formación de una historia cinematográfica en México: *Juan Charrasqueado* (1948), *¡Esquina, bajan...!* (1948), *La familia Pérez* (1949), *Doña Diabla* (1950), *En la palma de tu mano* (1951), *El revoltoso* (1951), *Padre nuestro* (1953), *Tizoc* (1957), *El ángel exterminador* (1962), *El derecho de nacer* (1966) y su última película *Los ojos de un niño* (1982).

un principio en contacto con la producción enriqueció mucho su trabajo gráfico. Las caricaturas que realizó llevan de la mano hacia la ensoñación del filme.

Imagen y sonido van en sincronía, lo que permite al espectador introducirse en la historia. En el plano donde se hace mención del director de fotografía, la música se vuelve más lenta y sensual, y vemos el cuerpo completo de una mujer con un traje negro. Si bien el ritmo sugiere una comedia, también baja el tono para anunciar que veremos a tres de los símbolos sexuales de la época: una combinación de belleza y comedia. Los planos se conectan por medio de fundidos.

Se puede observar que hay tres niveles de representación que se conjugan muy bien. El primer nivel está formado por la combinación de imagen, sonido y texto durante la presentación de los personajes (en la imagen) y de los actores (en el texto). Esto es un adelanto de lo que se verá en la película y sumerge poco a poco al espectador en la trama. El segundo nivel es la presentación de los demás integrantes del equipo. Aquí no hay relación del texto con la imagen, pero esto no corta la línea narrativa. El tercer nivel ocurre en el momento de presentar como protagonistas a profesionales importantes para la realización y producción. Aquí se aprecia una suerte de parodia de esas profesiones por medio de los mismos personajes (alusiones al imaginario colectivo).

Por ejemplo, al presentar al Director de Fotografía se ve a un cinefotógrafo entusiasmado al ver una hermosa mujer. En la presentación del compositor de música, Manuel Esperón, se presenta una escena en donde el personaje de Raúl está tocando la guitarra. En los planos de los productores se ve un hombre corriendo, al mismo tiempo que uno de los empresarios y las manos de las interesadas intentan sacarle el dinero, lo cual alude al poder económico y de decisión que tienen los productores sobre los filmes. La Dirección está representada como una mano mostrando un signo de pesos a las interesadas,

también aludiendo al poder de los directores. En estos niveles se observa cómo los créditos crean una representación cómica del propio cine como industria, además de presentar a quienes intervienen en el proceso de producción.

Conclusiones

En los créditos de *Las interesadas* es posible reconocer su función como frontera y como marco que, de alguna manera, es una síntesis del filme. De igual manera se puede observar cómo la representación tiene varios niveles gracias al trabajo de conceptualización y proyección de los diseñadores.

El estudio del cine mexicano, en particular en la Época de Oro, permite entender cómo el trabajo de diseño gráfico ha participado en la construcción de un imaginario colectivo nacional.

Bibliografía

- Bartra, A. (2010). *Sueños de papel, el cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Gamoyal Arroyo, R. (2005). Títulos de crédito, píldoras creativas del diseño gráfico en el cine. *ICONO 14*, vol. 3, (2), 43-67. <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/418>
- Muñoz de Luna, A. B. y De Solórzano Ortega, J. O. (2011). Títulos de crédito: Diseño en movimiento. El legado de Maurice Binder en las películas de James Bond. *TecCom Studies*. 1, (2), 10-26. <http://www.teccomstudies.com/numeros/revista-2/176-titulos-de-credito-diseno-en-movimiento-el-legado-de-maurice-binder-en-las-peliculas-de-james-bond>

- Rey, E. (2009). *Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica, análisis en Un americano en París, West Side Story y el Desprecio*. Tesis de diploma de estudios avanzados. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Villafañe, J., Mínguez, N. (1996). *Principios de teoría general de la imagen*. España: Pirámide.

Ficha técnica de *Las interesadas* (1952).

Dirección: Rogelio A. González Jr. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Producción: Felipe Mier y Oscar Brooks. Música: Manuel Esperón. Títulos dibujados por: Cabral y Nicolás Rueda Jr. Protagonistas: Amalia Aguilar, Lilia del Valle y Lilia Prado. Manolo Fábregas, Roberto Font y la actuación especial de Luis Aguilar. Duración: 1 hora 46 minutos. Sinopsis: Gloria (Lilia del Valle) termina con su novio y Julia (Amalia Aguilar) es despedida del teatro en donde baila por rechazar a un empresario. Ellas son amigas y tienen diversas decepciones con los hombres, el trabajo y el dinero. Ambas se encuentran con Martha (Lilia Prado), que huye de su casa cuando su tía la compromete con un hombre. Las tres se van a vivir juntas, pero no tienen dinero. Un día atropellan a Raúl (Manolo Fábregas), le causan amnesia y se lo llevan a su casa para cuidarlo. Después de una serie de enredos de amor y económicos, las tres se enamoran de Raúl. Un día ven a un vagabundo (Roberto Font), quien en realidad es un millonario en busca de amor y cariño, y le dan los últimos centavos que tenían. Él, agradecido, les confiesa que es millonario y las apoya económicamente, comprándoles un teatro para que tengan trabajo. Y así, todos realizan su sueño de ser estrellas.

CINE E IDENTIDAD
DE GÉNERO

CINE Y PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO

Sofía G. Solís Salazar
Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco

Introducción

En estas líneas se buscará un acercamiento teórico en concreto: la performatividad del discurso cinematográfico. Esta aproximación se vincula al análisis de las reiteraciones de género desde la perspectiva de la constitución de las identidades presentadas en el cine. La teoría de la performatividad, entonces, será usada desde dos perspectivas para exponer la manera reiterativa en la que los modelos genéricos se introducen en la realidad social y subjetiva de la audiencia. Esta postura teórica converge, en primer lugar, con la premisa de la performatividad del género expuesta por Judith Butler y, en segundo, con la proposición de Dagmar Brunow, que sugiere que el cine genera realidad en lugar de reflejarla solamente (2009, 51). Ambos supuestos parten de la concepción del cine como aparato discursivo, en tanto texto visual e ideológico.

El cine como medio performativo

Para introducir la performatividad, en principio valdría presentar el concepto althusseriano de interpelación, con el fin de proponer cómo es que los personajes de un filme pueden llegar a ser percibidos como reales. La interpelación es un dispositivo del lenguaje que trabaja sobre los/las sujetos socializados/as. Un policía llama a una persona en la calle: “¡Hey, tú ahí!”, el/la transeúnte se da la vuelta respondiendo a la voz que le habla (Butler, 2001, 16). Se reconoce a sí misma como la persona interpelada, entonces, por eso, también reconocible socialmente. Es decir, la interpelación propone que la producción discursiva del/la individuo ocurre a través de las relaciones de reconocimiento ocurridas en el lenguaje. Como lo suscribe Butler en la siguiente cita:

Se llega a “existir” en virtud de esta dependencia fundamental de la llamada del Otro. Uno “existe” no sólo en virtud de ser reconocido, sino, en un sentido anterior, porque es reconocible. Los términos que facilitan el reconocimiento son ellos mismos convencionales, son los efectos y los instrumentos de un ritual social que decide, a menudo a través de la violencia y la exclusión, las condiciones lingüísticas de los sujetos aptos para la supervivencia (1997, 22).

Entonces, la inteligibilidad del/la individuo es posible a través de la interpelación. Es mediante este acto de enunciación por el cual se incrustan en él/ella las definiciones culturales y la normatividad social (Córdoba, 2003, 91); sin embargo, en el nudo de esta acción interpelativa se produce la simulación de un/una sujeto previo a este acto. Es decir, se llega a suponer la existencia de una figura tácita prediscursiva, la cual parte de la idea de haber sido reconocido/a a razón de ser interpelado/a. No obstante, es imposible acceder a esta entidad

“pura”, sino sólo a través de su interpelación para la cual necesita ser reconocida. Por lo tanto, la interpelación presume un acto constitutivo de un/una individuo negando la existencia de un/una sujeto previo a su acción: “es la propia operación ideológica de constitución de los sujetos la que genera la ‘ilusión’ de un sujeto esencial anterior a lo social y constituyente del mismo [sic]” (Córdoba, 2003, 89). Entonces, emerge el simulacro de una figura ontológico-metafísica anterior a la intervención de cualquiera de los dispositivos sociales.

Lo anterior es relevante en el análisis cinematográfico si tomamos en cuenta que existe una correlación interpelativa entre la audiencia y el filme que se exhibe, la cual sugiere un acto de reconocimiento de los elementos de la película por parte del público. El discurso cinematográfico asume las definiciones culturales, con el fin de que la audiencia reconozca a los personajes como personas y a los eventos, situaciones o escenarios como reales. De esta manera, el filme interpela al público a un argumento ideológico y socializado específico; igualmente, produciendo la ilusión de una entidad prediscursiva apelada en la película como un *reflejo* axiomático de la realidad, en tanto que aparenta *reproducir* las imágenes implícitas y esquematizadas de lo social y subjetivo. Esto sugiere que el cine puede apelar, entonces, a versiones arquetípicas de la identidad como referencias que exceden a la creación cinematográfica.

Dicho esto, es necesario recordar que el cine se compone de diferentes elementos que articulan una unidad discursiva. La relación del sonido, imagen, montaje y puesta en escena negocian con la cámara y el proyector para crear una lógica narrativa propia de cada filme. Esta mediación de componentes supone que el cine no comprende una transpolación de la realidad, sino una construcción de la misma. O sea, una disposición específica de signos y significantes que conforman una unidad diegética. Por lo tanto, la puesta en escena se monta con base en una receta de determinados ingredientes que se

mezclan en la dialéctica del filme. Los personajes atienden a la cámara como el aparato intermediario entre la *mise-en-scène* y la audiencia para labrar un *performance* de gestos, entonaciones, vestuarios y accesorios que se superponen en el filme. Esta combinación apela a una identidad definida, la cual debe ajustarse a los propósitos narrativos de la película. Por ejemplo, una figura cinematográfica femenina debe apelar a los parámetros que la sociedad de un contexto histórico particular reconoce como femeninos.

Ahora bien, la teoría de la interpelación ha presentado argumentos para comprender de qué manera las figuras cinematográficas pueden ser reconocidas como reales; sin embargo, aún no se ha abordado cómo la configuración genérica de las mismas puede incidir en la realidad. Para este propósito, se abordará brevemente el planteamiento de la teoría de la performatividad con el objetivo de dilucidar la forma en la que el cine interviene como un productor incidental de la normativa de género. Es decir, un modo de comprender al discurso cinematográfico más como creador que como repetidor de la realidad.

Butler arguye que “el género es performativo puesto que es el efecto de un régimen que regula las diferencias de género” (en Viveros, 2004, 183). Para extenderse sobre esto, la autora toma como base la definición de John Austin sobre los actos del habla performativos, como las enunciaciones que producen aquello a lo que se refieren (ej. “¡Los declaro marido y mujer!”); sin embargo, de acuerdo con Austin, en estos actos es necesario la presencia de una autoridad que dicte la sentencia como verdadera. A esta sazón, el autor detecta tres acciones que amenazan la eficacia de lo performativo, las cuales denominó como “parasitarias”: el teatro, la citación literaria y el soliloquio. A esta rémora, Butler suma la réplica de Jacques Derrida a este trío de operaciones en las que sugiere que todas ellas son, en sí mismas, “citas” performativas. Es decir, citas que carecen de un contexto de autoridad, pero que poseen un carácter iterable

que las coloca dentro de un orden significativo. Su eficacia, entonces, procede de su capacidad reiterativa en relación con una prescripción previa, si se quiere histórica. De esta manera, el éxito de las acciones performativas depende de la instauración de un escenario que posibilite su apelación constante (Preciado y Bourcier, 2001, 43).

En este sentido, el cine podría considerarse como el escenario que habilita la reiteración de las definiciones sobre el género a saber de que puedan ser continuamente representadas. Esto sugiere que el *performance* de los personajes ante la cámara posee, de hecho, un efecto performativo en la audiencia, el cual incide en su percepción social y subjetiva del género (los usos del cuerpo, la sexualidad, las relaciones interpersonales, etcétera). La reiteración de las citas de género en el medio cinematográfico se integra a la relación interpelativa de la audiencia y el filme, a razón de aceptar lo que se observa como un evento que describe un reflejo absoluto de la realidad y, por tanto, evade cualquier manipulación o construcción de la misma. Entonces, el cine se perfila como un medio propicio para la reiteración performativa de las normas de género, por su efecto socializante y normalizador de las percepciones del mismo. De este modo, la identificación y el reconocimiento del público con los personajes y el contenido de la película infiere la caracterización performativa de las identidades de género, las cuales dan forma a figuras reiterativas que devienen en estereotipos que, a su vez, simulan una universalidad elemental.

En esta misma línea, en su artículo *Performativity and representation*,¹ Brunow refiere a la capacidad del cine de anteponerse a la realidad. Es decir, la condición performativa del discurso cinematográfico de aventajar la relación de la audiencia con lo real. Por ejemplo, la autora arguye que probablemente

1 Aunque en el artículo citado Brunow (2009) busca una relación performativa entre cine e Historia, el argumento planteado por la autora colabora con la premisa de que el cine actúa en la realidad.

el filme *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) podría ser el primer contacto de sus estudiantes con el Holocausto. Es decir, la imagen cinematográfica constituye una “estampa” sobre la veracidad del hecho histórico; configura una referencia en la percepción “fidedigna” del evento “real”.

Por el contrario, para Brunow, que el cine se conciba como performativo más que representativo o figurativo, lo absuelve del topo de “espejo” que lo compromete a devolver con autenticidad la historia y la actualidad (2009, 45). Por esta razón, la diferenciación entre performativo y figurativo es concurrente con la discrepancia que caracteriza al cine como hecho o ficción. Es decir, como puro reflejo o como construcción ideológica. Esta divergencia se hace presente muchas veces en las propuestas del cine comercial que recurre a lugares comunes y estereotipos como traducciones calcadas de la realidad. No obstante, el cine independiente detenta proposiciones más diversas que amenazan la “facticidad” de las versiones cinematográficas más convencionales y simplificadas de lo real (2009, 51). Por esta razón, el discurso cinematográfico también se torna político, en tanto que desafía a las prácticas dominantes. Esto significa pensar al cine como generador de imágenes que no solamente inciden en la percepción de la realidad, sino que crea versiones de la misma que llegan a asumirse con certeza y convicción.

Conclusión

Se han expuesto dos premisas que relacionan la performatividad del cine con un espacio discursivo para la reiteración de la normativa de género y, asimismo, como un generador de imágenes que transfiguran la percepción de la realidad. Ambas proposiciones colaboran con la idea de la configuración ideológica del discurso cinematográfico, la cual replica el planteamiento del cine como reflejo de lo social. Sobre todo, ambas posturas convergen

en el propósito del cine como un espacio político en el que se disputa la hegemonía del estado de las cosas, el cual se traduce en la instauración comercial de modelos de género estáticos y estereotipados.

Bibliografía

- Brunow, D. (2009). Performativity and representation. Methodological considerations on film and historiography. The example of Baader-Meinhof. *Historier. Arton- och nittonhundratalsens skönlitteratur som historisk källa*. Goteburgo: Universidad de Gotenburgo, 44-56.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Ediciones Síntesis, S.A.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra.
- Córdoba, D. (2003). Identidad sexual y performatividad. *Athena Digital*, 4, 87-96.
- Preciado, B., Hélène Bourcier, M. (2001). Contrabandos queer. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo xx en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 33-46.
- Viveros, M. (2004). El concepto de 'género' y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias. *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*, 170-193.

LA MUJER Y LA LOCURA: REVISIÓN DE SU IMAGEN EN EL CINE MEXICANO

Yolanda Mercader Martínez
Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco

La historia de la locura es la historia de un juicio. Consecuentemente, es la historia de la evolución gradual de los valores, reglas, creencias y sistemas de poder sobre los cuales se fundamenta un grupo social y donde se inscriben todos los fenómenos del proceso de organización de la vida en sociedad (Basaglia, 1987, 59).

El cine se alimenta de la realidad para construir sus historias y personajes. Por ello, desde su origen, el cine ha incorporado imágenes sobre la salud mental. En México, los trabajos de investigación han enfocado sus objetivos a la exploración de la “locura” como termino globalizador o analizando dicho término en una película en específico; sin embargo, son casi inexistentes las investigaciones que han analizado las representaciones de la salud mental desde una perspectiva de género. Por ello, la idea de este trabajo es tratar de ofrecer un panorama descriptivo mayor sobre el tema e intentar observar los padecimientos de salud mental en las diferentes coyunturas históricas y, a la vez, conocer qué tipo de problemas mentales se le ha adjudicado al género femenino.

Es importante señalar que el cine a nivel mundial se ha visto inspirado por el tema de la locura, los psiquiatras y los manicomios, desarrollando múltiples discursos cinematográficos.

En México se han producido un mayor número de películas dentro de la temática a partir del cine sonoro; sin embargo, son casi inexistentes los trabajos de investigación que han explorado las representaciones de la salud mental.¹ Por ello, aquí se trata de ofrecer un panorama descriptivo mayor sobre el tema y con ello sugerir que, los padecimientos de salud mental representados en el cine, tienen una correlación con las coyunturas sociohistóricas de cada una de las producciones, registrando los problemas de salud mental que preocupan en esos momentos a la sociedad mexicana.

“Locura” en el cine mexicano

Para poder observar el tratamiento que se ha dado a las conductas femeninas psicopatológicas en el cine mexicano, se ha realizado una primera exploración (no exhaustiva) compilando películas en las diferentes décadas del cine sonoro sobre el tema de locura, para tratar de ofrecer un panorama general descriptivo sobre el tema y con ello tener un primer acercamiento de los argumentos que se ofrecen para determinar la “locura” en las mujeres dentro de los relatos cinematográficos nacionales. El corpus analizado permitirá, al ser casos concretos, reconocer la transformación de la identidad cultural de la mujer por medio de la localización de los grandes núcleos temáticos y las coordenadas que fundamentan el universo de la “locura”. Estos núcleos logran establecer ciertos estereotipos asignados

1 Uno de los trabajos que analizan un periodo concreto del tema en el cine mexicano es el de Francisco Morales Ramírez: “La recepción de la antipsiquiatría en algunos sectores de salud mental en México”. Tesis para obtener el grado de Maestro de Historia Moderna y Contemporánea, Instituto Mora, 2010, 323 p.

al género femenino para los comportamientos diferenciales en la conducta, pero cuyas representaciones se establecen, modifican y ofrecen una perspectiva de la identidad colectiva. Reconocer las tendencias sobre las que se define la locura femenina permite confrontar posiciones históricas y sociales que nos dan acceso al entendimiento de las fuerzas culturales que dan sentido a los significados genéricos. La principal preocupación fue investigar cómo la locura surge y cambia a través de los vaivenes del entorno coyuntural que dan vida a cada uno de los personajes cinematográficos, ya sea en su comportamiento individual o grupal.

La exploración de la “locura evidente”

En esta primera exploración se encontraron 41 películas donde el tema central es la salud mental. Se señala a la mujer como el individuo que encabeza los padecimientos con 23 películas; el hombre con 13 filmes y 5 ambos sexos, lo que nos permite afirmar que las mujeres presentan una mayor incidencia a lo que denominamos “locura evidente”. También podemos señalar que la década de 1950 es donde se encuentra el mayor número de películas que hacen referencia a mujeres con “locura evidente”, seguido por el nuevo milenio.

Esta compilación permitió encontrar otra arista que originalmente no se contemplaba sobre la locura. Al hacer el recorrido de la filmografía se pudo detectar que hay dos tipos de planteamientos de la “locura” femenina. La primera es donde explícitamente se señala al personaje femenino como una enferma mental que requiere atención médica y, en muchas ocasiones, reclusión en algún lugar especializado para recibir tratamiento por presentar síntomas de un comportamiento alejado de lo que se denomina “normalidad”, existiendo la posibilidad de autoagresión o de daño a un tercero. A este grupo lo hemos

denominado “locura evidente.” El segundo grupo está formado por las películas que nos muestran a mujeres fuera de control, perturbadas, que manifiestan un comportamiento inusual, pero que continúan integradas a la sociedad. A este grupo podríamos denominarlo “locura tolerable”, porque todavía no llegan a grados extremos de perturbar la vida social.

Locura tolerable

Una característica asignada al género femenino es su propensión a una exagerada condición emotiva, visible cotidianamente en los estereotipos recreados en los filmes donde la mujer exagera sus afectos y la dependencia en su relación amorosa con la pareja o con los hijos. Cuando estas emociones son llevadas al extremo se derivan en problemas de salud mental, siendo una de las perturbaciones más recurrentes asignadas a las mujeres en el cine: una ansiedad descontrolada que las lleva a conductas vengativas.

El cine mexicano insiste en esta conducta obsesiva y la reivindicación vengativa, mientras que a los hombres se le asigna una celotipia como perturbación mental, aunque ésta siempre se justifica o es generada por mujer a la que se le culpabiliza de esa condición psicopatológica del varón.

La acción de venganza por parte de las mujeres conlleva mucho trabajo de planeación. Una vez realizada, parece alcanzar una gran satisfacción, pero la sensación de gozo se pierde rápidamente quedando sólo el remordimiento a pesar de saber que el enemigo ha sido vencido.

Este tema ha sido desarrollado en multitud de filmes en la producción nacional. Uno de ellos se puede considerar como ejemplar. Es *Pecado mortal* (1952) de Miguel M. Delgado, con Gloria Marín en el personaje protagónico. La película está basada en una radionovela exitosísima que más tarde se haría

telenovela con varias versiones en su haber. Relata la historia de una mujer que, en su obsesión por lograr su venganza, llega a desarrollar con una infinita paciencia un plan para asesinar al hombre que la engañó. En cada una de las escenas observamos estados de angustia, depresión, excitación, intranquilidad, mitomanía y ruptura de sus relaciones sociales, mostrando el deterioro de su salud mental. Otros filmes que muestran este tipo de conducta son *Aventurera*, *Revancha* y *Sensualidad*, todas ellas dirigidas por Alberto Gout.

La “mujer devoradora” es una representación que despliega un problema de salud mental en el cine mexicano. En muchos casos implica el trastorno histriónico de la personalidad femenina, caracterizado por establecer relaciones personales con facilidad, pero de modo superficial. Sus acciones las destinan a obtener control sobre los hombres a su alrededor a través de su sexualidad, lo que desencadena una relación de desequilibrio emocional y mental para ellas y para sus amantes. Por ello, se les confiere la connotación de “mujer monstruo”, que actúa para su beneficio sin reparar en las consecuencias de sus actos. Entre estas películas tenemos *Sensualidad* (1951), *La devoradora*, (1946) *Una mujer sin alma* (1943), *Susana: Carne y demonio* (1950), *Subida al cielo* (1951) y *La virgen de la lujuria* (2002). Las consecuencias para estas mujeres serán la depresión, el abandono y la soledad.

La identidad sexual confronta posiciones históricas y sociales que nos someten a las fuerzas o presiones socioculturales que dan sentido a características sexuales, donde a cada individuo se le impone un rol y se le estereotipa a través de imponer ciertas normatividades, es decir, el tener que cumplir con “el deber ser”. El afán por conseguirlo conlleva a la pérdida de la salud mental, como se presenta en *Días de otoño* (1958) de Roberto Gavaldón.

En el cine mexicano contemporáneo se presentan nuevas imágenes para la salud mental de las mujeres, insistiendo en

problemas de perturbaciones afectivas determinadas por relaciones interpersonales vacilantes e intensas, idealizando a una persona o devaluándola según el caso, con ello sufren de inestabilidad emocional, volviéndose chantajistas, impulsivas con conductas atrevidas o compulsivas. Este tipo de comportamiento lo podemos observar en filmes como *Amor, dolor y viceversa* (Pineda, 2008) y *Profundo carmesí* (Ripstein, 1996).

Es importante señalar que a partir de los años ochenta se presentan niñas que sufren problemas de salud mental. La primera es *Veneno para las hadas* (Taboada, 1984) y poco después, *Elisa y el fin del mundo* (Riva, 1996).

Otras películas registran momentos de descontrol emocional que llevan a las mujeres a perder la cordura, siendo las madres las más vulnerables a sufrir este tipo de crisis emocionales en un momento de “locura” pasajera. Como ejemplos: *Mi madre es culpable* (Soler, 1959) y *Los motivos de Luz* (Cazals, 1985). En la primera, la protagonista termina recluida en las Islas Marías. En la segunda, la protagonista termina recluida en un manicomio. En la misma tesitura se encuentra *Cinco días sin Nora* (Chenillo, 2009), donde una mujer de la tercera edad decide suicidarse en su deseo de recuperar su papel hegemónico dentro del seno familiar, ser el centro de atención y controlar la vida de los otros miembros de la familia. Finalmente lo logra, pero no puede disfrutar su éxito.

Locura evidente. Mujeres y salud mental

La “locura evidente femenina” en los años cuarenta se caracteriza por presentar a la mujer como incapaz de resolver los problemas cotidianos, lo que altera su conducta y la lleva a estados de desequilibrio que derivan en conflictos emocionales. La mujer asume una connotación de sujeto peligroso, negativo y vulnerable, cuya conducta oscila entre la naturalidad y la anormalidad.

En la década de los cincuenta, hay un cambio en cuanto a la conceptualización y ubicación de la locura evidente, puesto que ya se hace referencia a enfermedades específicas y su tratamiento en instituciones atendidas por profesionales en la materia. Se señalan dos causas de la “locura evidente”. La primera es la determinación genética hereditaria, que lleva al personaje a actuar fuera de control. La segunda es la imposibilidad de superar los fracasos amorosos o los problemas familiares y económicos. En este periodo se señalan tratamientos específicos para la locura, como el uso de drogas, el hipnotismo o los *electroshocks*. Los manicomios usan camisas de fuerza y métodos violentos para someter a las mujeres que sufren de esquizofrenia, psicosis por trauma moral o doble personalidad; sin embargo, en este periodo se insiste en señalar que por una mala valoración médica, corrupción o falta de interés por las mujeres recluidas en el manicomio, éstas son olvidadas y permanecen encerradas el resto de sus días. Películas representativas donde está presente el manicomio son *La loca* (1951) y *Manicomio* (1959).

En los años sesenta se presenta a la mujer con otros problemas, como la represión por no poder ejercer laboralmente, la exacerbación de las relaciones amorosas y problemas familiares y religiosos. Las imágenes sobre las instituciones ofrecen posiciones extremas que se contraponen con las exhibidas en películas más antiguas. En estas últimas se mostraba un panorama compasivo, aunque en ocasiones se debían usar métodos extremos para curar a los enfermos, aunque prevalecía un interés por reincorporarlas; sin embargo, a partir de la década de 1960, se ofrece una visión totalmente negativa pues se llevan a cabo prácticas inhumanas y salvajes donde muchas veces el ingreso al manicomio se compara con la entrada al infierno, por lo tanto es visto como un castigo. Los manicomios son retratados como lugares lúgubres, sucios, encerrados, desagradables. Como ejemplos podemos mencionar *Mariana* (Guerrero, 1967), a cuya protagonista se le practica una lobotomía.

Una década más tarde, la mujer exhibe sometimiento, tortura, mitomanía y no acepta la realidad, por lo que crea una propia que le satisface, como en *La mansión de la locura* (López, 1971). La década de 1980 presenta a una mujer cuyos problemas económicos desencadenan un proceso de deterioro mental. También la mujer es castigada por hacer actividades que no le corresponden o por actuar en forma diferente a lo que el varón espera. Aquí es importante observar cómo los trastornos de personalidad devienen de la necesidad de la mujer de controlar y de sentirse especial. En este periodo aparecen los personajes infantiles, desbordados por la obsesión de ser especiales y poder controlar y manipular a los otros. Confróntense los filmes *Elisa y el fin del mundo* (De la Riba, 1996) y *Veneno para las hadas* (Taboada 1984). También se presenta la violencia provocada por la locura, donde la mujer puede llegar a dar muerte a sus propios hijos. Es en la única década donde hace su aparición la figura del psicólogo, el cual no puede determinar si a la mujer se le puede declarar demente o no. A la vez se presentan películas donde se muestra la ineficiencia de los diagnósticos médicos, como en *María de mi corazón*. Esta historia está basada en hechos reales sobre un error de juicio médico que provoca que la mujer sea encerrada en un manicomio. Nuevamente, en el filme *Los renglones torcidos de Dios*, de 1983, dirigida por Tulio DeMicheli, vuelve a presentar la ineficiencia de las instituciones psiquiátricas en México.

En la década de 1990, se presenta un nuevo síntoma que afecta a los niños al ver que sus padres se encuentran en crisis emocionales y económicas, lo que los hace actuar para lograr la estabilidad familiar. Pero la situación los lleva a un estado de “locura evidente”, tomando determinaciones extremas y asumiendo una identidad adulta mientras los padres se conducen en forma infantil. Confróntese *Elisa y el fin del mundo* (De la Riba, 1990).

Genera un poco de extrañeza el que a finales del siglo xx se presenten mujeres con síntomas de obsesión por mantener una

relación de pareja al costo que sea: sumisión, maltrato y manipulación de un hombre que las obliga a cometer actos de violencia y abandono de sus hijos. Todo ello se manifiesta en trastornos de personalidad y comportamientos obsesivos compulsivos. Confróntese el filme *Profundo carmesí* (Ripstein, 1996)

El nuevo milenio es el segundo periodo donde se concentra el mayor número de películas sobre “locura evidente” y se presentan otros problemas que generan locura. Entre los detonantes se encuentran la presencia de problemas económicos, la búsqueda de identidad, las relaciones sexuales ocasionales idealizadas, ajustarse a los patrones estéticos modélicos de la época, la necesidad de recuperación de ciertos roles estereotipados asignados a la mujer, el uso de drogas y el alcohol. Todo ello provoca estados de locura que se manifiestan en adicciones, obsesiones extremas, comportamientos erráticos, depresiones, alucinaciones y violencia.

Los filmes muestran una nueva realidad del México actual, donde las drogas están presentes en la vida cotidiana de las mujeres. En la película *Así del precipicio* (Suárez, 2006), la droga se usa también para obtener una imagen ceñida a ciertos patrones estéticos. Así, una de las protagonistas invita a otra amiga a consumir cocaína enumerando las cualidades de la misma: “Este polvito te hace sentir bien, te quita el hambre y no engordas”. Las tres mujeres son adictas y cada una de ellas enfrenta diferentes consecuencias: una va a la cárcel, otra muere y la última entra en una institución para desintoxicarse.

En 2005 se presentan nuevos problemas de salud mental, entre los que destacan la bulimia, la anorexia y la vigorexia en películas como *Los malos hábitos* (Bross, 2005) y *Las malas yerbas* (Novaro, 2010). En *La otra familia* (Loza, 2011) se insiste en la ineficacia de las instituciones para atender los problemas de drogadicción donde las mujeres son encerradas y abandonadas a su suerte sin recibir ningún tratamiento específico, en muchos casos impulsando las adicciones.

Guillermo Ríos en 2011 dirige la película *Perras*, que narra la historia de 10 mujeres adolescentes del México actual. Cada una de ellas tiene un problema de salud mental representadas por la gorda, la ciega, la mustia, la matada, la ñoña, la rara, la vale madres, la *zorra* y la amiga. Éstas representan trastornos de personalidad, comportamientos compulsivos, adicciones, sexualidad extrema, comportamientos erráticos, introversión, sumisión, violencia, etcétera. El relato se presenta como un catálogo de problemas patológicos representados por cada uno de los personajes.

Una reflexión final

El problema de la enfermedad mental debe abordarse desde una perspectiva de género, ya que las condiciones de vida y las relaciones sociales están ligadas a códigos que simbolizan la identidad de lo femenino y lo masculino.

La salud mental y física permite afrontar la vida de una manera positiva y fructífera. Las alteraciones en nuestra salud mental son un riesgo que todos los humanos podemos padecer y que actualmente se contemplan como un desafío a vencer en cualquier sociedad.

Los trastornos mentales entre hombres y mujeres no se presentan en la pantalla de igual manera ni en la misma magnitud. Se espera que la prevalencia de enfermedades de tipo psicológico irá en aumento debido al incremento de variables de riesgo como la pobreza, la violencia, el abuso de las drogas y el envejecimiento de la población, entre otros factores.

Es importante señalar que la alteración de la salud mental en la mujer tiene diferentes justificaciones, dependiendo de la coyuntura histórica donde se ubica el filme, aunque en todos ellos prevalece el estereotipo donde la naturaleza femenina es propensa a las perturbaciones afectivas. Con ello se reafirma

la “naturalidad” de las mujeres a tener una tendencia o propensión hacia la “locura”.

También podemos señalar una diferencia entre la locura femenina y la masculina. La primera es multifactorial, mientras que la locura de los hombres, en la mayoría de los casos, la genera una mujer, ya sea la madre que le causa un trauma, el abandono de la esposa o la amante que se aprovecha. Se puede llegar incluso a grados extremos, como pedir que le hagan una lobotomía para no tener el recuerdo de una mujer.

La “locura tolerable” tiene como factor principal la perturbación afectiva que lleva a desarrollar conductas vengativas y obsesivas. A pesar de ello, permite a la persona permanecer dentro del grupo social al que se pertenece; no obstante, todas estas mujeres tienen un destino trágico como depresión, soledad, abandono o incluso la muerte.

Por otra parte, en la “locura evidente” las mujeres son recluidas y aisladas, y sólo en dos casos se observa su recuperación y reintegración social. Su padecimiento es multifactorial, donde los problemas económicos, sociales y familiares parecen ser los que estimulan el desarrollo de los padecimientos en las últimas décadas.

Las representaciones que se hacen en el cine sobre la “locura” no siempre tienen una base real. En muchas ocasiones se exageran y no tienen ninguna base científica. Esto es así porque el dispositivo cinematográfico obliga a que las interpretaciones dramáticas sean exaltadas, pues funcionan en la pantalla, pero han tenido como consecuencia crear imágenes erróneas o negativas que permanecen en el imaginario colectivo y con ello no se favorece el apoyo para desarrollar programas que fomenten la salud mental.

Observamos también cómo en las producciones del nuevo milenio los problemas de salud mental en la mujer tienen ya otra connotación, puesto que no se centran sólo en mujeres adultas, sino que incluyen a todo tipo de mujeres en gran diver-

sidad de edades: adolescentes, jóvenes y mujeres de la tercera edad. Además, aparecen nuevas problemáticas como depresión, esquizofrenia, histeria, desdoblamiento de personalidad, conductas obsesivo-compulsivas, bulimia, vigorexia, demencia senil y adicciones. La visión que el cine ha dado de las instituciones mentales ha influido sin duda en la percepción que la sociedad tiene de dichos lugares, considerados como centros de reclusión y confinamiento en los que no sólo no se cura al paciente, sino que se intenta dañarlo y alienarlo.

Los medios de comunicación, y entre ellos especialmente el cine, ejercen una gran influencia en la sociedad mexicana, al presentar estereotipos, mitos y creencias erróneas a la población que sufre trastornos mentales, donde se anteponen los derechos humanos de quienes los padecen. Además, es necesaria la creación de mensajes encaminados a que la población identifique síntomas de problemas de salud mental, ya que, en general, se desconocen los síntomas y se tiene miedo a la estigmatización o el rechazo social.

Finalmente, el cine debe tomar conciencia de su papel para que difunda, en la medida de lo posible, imágenes verídicas o apegadas a verdades científicas con el objeto de que se reduzca el estigma que rodea a las enfermedades mentales y sus instituciones.

Bibliografía

- Davison, G. C. (2008). *Psicología de la conducta anormal*. México: Editorial Limusa Wiley.
- Ferrer, A. (2006). *Psiquiatras de celuloide*. Valencia: Ediciones Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía.
- Imbert, G. (2006). *Violencia e imaginarios sociales en el cine actual*. Versión, 18, 27-51.

- Lamas, M. (1986). La antropología feminista y la categoría de género. *Nueva Antropología. Estudios sobre la mujer: problemas teóricos*, 30, 173-198.
- Morales Ramírez, F. (2010). *La recepción de la antipsiquiatría en algunos sectores de salud mental en México*. Tesis para obtener el grado de Maestro de Historia Moderna y Contemporánea. Instituto José María Luis Mora.
- De la Peña Martínez, F. (2009). Las imágenes de la locura en el cine como representaciones Culturales. *Cuicuilco*, 16, (45), 11-25.
- Porter, R. (2003). *Breve historia de la locura*. Madrid: Ediciones Turner.
- Rosas Rodríguez, S. (2003). *El horror de en México*. México: Saga ediciones.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres en México: recordando una historia*. México: CONACULTA.
- Vera Poseck, B. (2006). ¡El asesino era yo! o el trastorno de identidad disociativo en el cine. *Rev Med Cine* 2, 125-132.
- _____. (2006). Locura y cine: claves para entender una historia de amor reñido. *Rev Med Cine*, 2, 80-88.
- _____. (2006). *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*. Madrid: Calamar Ediciones.

LA INVISIBILIDAD DE LA NARRATIVA LÉSBICA EN EL CINE MEXICANO

Sugeily Vilchis Arriola
Universidad Nacional Autónoma de México

Como medio de expresión masiva, el cine documenta a la sociedad. Es un reflejo de los problemas, representaciones, hábitos y prácticas sociales; sin embargo, hay historias fuera del interés de directores y productores, narrativas alejadas de las plumas de guionistas mexicanos. Uno de estos relatos es el lesbianismo.

Si bien la homosexualidad ha llegado a la pantalla grande (*El lugar sin límites*, Arturo Ripstein, 1977; *El callejón de los milagros*, Jorge Fons, 1995; *El cielo dividido*, Julián Hernández, 2006, entre otras), se han representado más las historias de personajes homosexuales masculinos. De forma contraria, la homosexualidad femenina permanece poco visible en los relatos cinematográficos aún de nuestros tiempos. Pocas son las cintas que se han atrevido a explorar estas temáticas: *Así del precipicio*, Teresa Suárez, 2006, y recientemente *Todo mundo tiene alguien menos yo*, Raúl Fuentes, 2013. Las historias de mujeres enamoradas de otras mujeres o donde se ejerce libremente la identidad lésbica no abundan en los carteles de cines comerciales, aunque sí en festivales y producciones independientes. No resulta tarea fácil nombrar alguna película que trate

del vínculo afectivo y/o sexual entre mujeres. En cambio, la temática gay ha tenido un importante aliento en su producción, no sólo en cuanto al número de películas filmadas y exhibidas, sino sobre todo a un cambio en las representaciones de los públicos. La apertura y la aceptación ha provocado que las cintas con narrativa gay lleguen a los grandes públicos.

¿Cuál es el imaginario social que tenemos de la lesbiana? ¿Ha colaborado el cine mexicano en la construcción de este imaginario? ¿Existe la producción de narrativa lésbica en el cine mexicano? ¿Cuáles es el contexto que interviene para que se realicen películas con estos argumentos?

El objetivo central de esta investigación es la exploración de la producción de narrativa lésbica en el cine mexicano, la identificación de su modalidad de representación filmica y la descripción del contexto social estructurado que interviene en su producción. Todo ello con la finalidad de visibilizar uno de los grandes temas excluidos de los medios de comunicación de masas y así contribuir para su inclusión en los relatos cinematográficos, en la democratización de los espacios y al derecho de todo individuo a tener una identidad propia.

Sistema sexo-género

Vivimos en un mundo hecho a la imagen de los hombres, donde la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos, como señala Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950, 12). Más aún, yendo a tiempos inconmensurables, la Biblia narra la génesis de la vida y la proveniencia de la mujer de la costilla de Adán, donde podemos adivinar el papel que la sociedad le confiere a “la mujer”. “Ésta” no ha tenido derecho sobre sí misma, sobre su propio cuerpo, sus pensamientos, inclusive sus prácticas. Esa subordinación es el origen de las relaciones que organizan y producen el sexo y el género en las sociedades contemporáneas.

Algunos de los constructos con los que se le ha asociado históricamente a la mujer son la maternidad, el amor, la sensibilidad, el sacrificio. En cambio, los varones son dueños de los escenarios públicos donde son reconocidos como los proveedores, los fuertes y los dominantes. La hetenormatividad es el régimen social, político y económico que impone el patriarcado y ordena el deber ser de los hombres y de sus mujeres, de sus relaciones, prácticas y dinámicas sociales. La sexualidad de la mujer está controlada y es vigilada por ese sistema. Su deseo está construido incuestionablemente hacia el hombre, quien la convertirá en “madresposa” y ama de casa. La lesbiana no se encuentra descrita en todo este sistema sexo-género en tanto no cumple con el deber ser de “la mujer”.

Para Wittig (1992, 43)

Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), porque el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (“asignación de residencia”, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales.

Teresa De Lauretis retoma esta idea y señala que, si bien las lesbianas no son mujeres, sí son sujetos sociales y psíquicos de “carne y sangre”, seres que viven en el mundo. Para esta autora, “la lesbiana” se constituye como un sujeto excéntrico porque está fuera de la norma, pero también es un sujeto excéntrico porque no se centra en la institución que sostiene y produce la mente hetero, es decir, la institución de la heterosexualidad (2001, 8).

En este mismo sentido, la antropóloga Ángela Alfarache señala el posicionamiento político negativo de la lesbiana al transgredir los deberes eróticos y sostiene que al posicionar a las lesbianas como “no mujeres” se hace visible y pensable un espacio conceptual que hasta entonces había resultado impensable precisamente por la hegemonía del pensamiento heterosexual.

Esta renuncia al orden heterosexual es lo que constituye a “la lesbiana”, porque va más lejos que el mero rechazo del papel de “mujer”. “Es el rechazo del poder económico, ideológico y político de un hombre” (Wittig, 1992, 48).

La construcción social de la lesbiana

La organización social del *género* requiere de instituciones culturales que participen de esta lógica binaria como el heterosexismo, la heterosexualidad y la hetenormatividad. Son regímenes que regulan las prácticas y relaciones entre hombres y mujeres, donde quedan excluidos de manera específica lesbianas, gays, transgénero, transexuales y bisexuales. Asimismo, el machismo ha fungido como otra institución que supone la superioridad del hombre en relación con la mujer. Y la misoginia, considerada como la fobia a las mujeres, implica que, tras la sobrevaloración de los hombres y lo masculino, se inferioriza y subvalora a las mujeres y a lo femenino.

Todas estas instituciones tuteladas por el patriarcado traducen estos modelos sexo-genéricos en imaginarios, normas, reglas y convencionalismos basados en la opresión, subordinación y discriminación de lo que simbólicamente es femenino. Por ello en nuestra cultura el lesbianismo se ha mantenido como un estigma al trasgredir el orden heterosexual. Una de las principales consecuencias ha sido la lesbofobia, presente a través de su invisibilización en determinados espacios sociales y culturales,

principalmente del espacio de los derechos y en su representación en los medios de comunicación.

La lesbiana en el cine mexicano

Con la llegada del siglo xx, el cine comenzó a nutrir con sus relatos la construcción de imaginarios y las formas de pensar la humanidad por medio de su función socializadora. El comportamiento de la mujer en las cintas nacionales fue sujeta a una imagen dicotómica, estereotipada, sustentada en una ideología patriarcal, ubicándola en dos polos: la mujer buena (esposa, madre, hija) y la mala mujer (cabaretera, fichera, la mujer nocturna). Curiosamente ambos modelos giran alrededor del macho y adquieren reconocimiento sólo a través de él. Estas imágenes han servido para reforzar la ideología del sistema sexo-género, moldeando actitudes y naturalizando prácticas, discursos y formas de ser.

Tanto en las películas como en el plano cotidiano, la mujer es oprimida, dependiente y sujeta a una serie de instituciones sociales y culturales como son el Estado, la Iglesia, la familia y el machismo. La lesbiana, por supuesto, no forma parte de estos imaginarios y poco se encuentra referida en el cine nacional debido a la ruptura con el estereotipo de procreación patriarcal en la cultura mexicana.

La investigadora Yolanda Mercader ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio de la representación del homosexual en el cine. Señala en su texto “La diversidad sexual en el cine mexicano” (2008, 12) que las lesbianas tienen escasos personajes en el cine mexicano, de ellas se han ofrecido imágenes ridiculizadas y mal representadas, como adictas al sexo, renegadas, asesinas, degeneradas, ruines. Mercader resalta la condena de las lesbianas del cine mexicano de los años 70, cuando son objeto de violencia, sujetas a la muerte física y social, son nocivas para la sociedad.

Hallazgos

Hasta este momento se han revisado 30 de las 35 películas de la filmografía con referente lésbico explícito, lo que posibilitó la categorización de toda la filmografía con narrativa lésbica en el cine mexicano, de acuerdo con las modalidades de representación fílmica. Dicha recopilación se realizó con base en el trabajo de la investigadora Yolanda Mercader de la UAM Xochimilco, así como del visionado sobre archivos filmográficos, bibliográficos y hemerográficos.

Sólo como dato para contextualizar la producción de cine mexicano es necesario decir que éste ha registrado en los últimos cinco años un importante incremento en el número de producciones. En 2010 y 2011 fueron 70 respectivamente. En 2012 se realizaron 112; en 2013 se realizaron 126; en 2014 se realizaron 130 cintas; en 2015 fueron 140 películas y en 2016 hubo 160 producciones. Esta última cifra es la más alta en la historia del cine mexicano, superando las 140 producciones registradas en 2015. Según datos del IMCINE, México se ubica dentro de los 20 países con mayor producción en el mundo y es uno de los de mayor producción en Iberoamérica. Con esta información se observa que la producción, sobre todo en los últimos años, ha aumentado en el cine mexicano, aunque hay que reconocer la traba de la distribución y la exhibición.

Tabla 1. Temporalidad de la filmografía con referente lésbico explícito



Punteo sobre la Tabla 1. Temporalidad de la filmografía con referente lésbico explícito

- Hoy se tienen registradas 35 cintas mexicanas con referente lésbico explícito
- El lesbianismo aparece hasta 1950 con la película *Muchachas de uniforme*
- En la década de los 60 sólo hay 1 producción
- En la década de 1970 hay 11 filmes
- En la década de 1980 se exhiben 3 películas
- En la década de 1990 se exhiben sólo 2 películas
- Entre 2006 y 2007 se da una mayor visibilidad con 3 películas
- Entre 2010 y 2017 han aparecido 11 películas
- De las 35 películas con referentes lésbicos, tres han sido dirigidas por mujeres: Irma Serrano (*Naná*, 1979), Teresa Suárez (*Así del precipicio*, 2006) y *Los días más oscuros de nosotras* (Astrid Rondero, 2017) mientras que 32 por hombres
- Como escritoras, se observó que en 8 ocasiones hay participación de mujeres
- El género cinematográfico que predomina es el drama, aunque hay algunas películas donde se mezcla con lo que se denomina “cine erótico”, además del terror, horror gótico y comedia

Tabla 2. Temporalidad de la filmografía de la narrativa lésbica



Punteo sobre Tabla 2. Temporalidad de la filmografía con narrativa lésbica

- De la filmografía de referentes lésbicos explícitos destaca que, de las 35 películas registradas, hay 17 con narrativa lésbica
- Se observa que es desde el 2011 a la fecha donde se concentra la mayor cantidad de largometrajes con narrativa lésbica, con 7 películas
- Se terminó de revisar estas 17 cintas para conocer cuál es la modalidad de representación lésbica de cada una y se obtuvo lo siguiente:
 - Modalidad erótica: 4 películas
 - Modalidad reivindicativa: 3 películas
 - Modalidad desfocalizada: 3 películas
 - Modalidad integrada: 3 películas
 - Modalidad condenatoria: 8 películas
- Cabe destacar que algunas cintas combinan modalidades en su estructura narrativa

Mi ruta y otras rutas

En el camino todavía hay mucho por andar. Se reconoce que de esta temática de investigación pueden derivar otros objetos de estudio que complementen o abran más el panorama y otras aristas sobre este tema. Uno de estos nuevos objetos de estudio podría ser el análisis de las narrativas, personajes o discursos para conocer cómo han sido construidos esos relatos. También investigar la apropiación de esas formas simbólicas en los públicos, en particular en el público lésbico.

En este momento se trabaja el análisis del discurso de directores, guionistas y actrices que han producido narrativa lésbica, así como de críticos de cine para reconocer el contexto de

producción que atraviesa la narrativa lésbica en el cine mexicano y encontrar los caminos para que haya una mayor visibilidad de la lesbiana y una digna representación en el cine mexicano. De esa manera se podrá contribuir a una representación del mundo más diversa, más democrática y verdaderamente plural.

Referencias

- Ayala Blanco, J. (2004). *La Grandeza del cine mexicano*. México: Océano.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Parrini, R. (Coord.) (2010). *Instrucciones para sobrevivir en un mundo diverso*. México: PUEG-UNAM.
- Parrini, R. y Brito, Alejandro (2013). *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. México: PUEG, UNAM.
- Thompson, J. B. (1999). *Ideología y cultura moderna*. México: UAM.

Artículos web

- Alfarache, Á. (2009). Análisis de la invisibilidad en las políticas públicas hacia las lesbianas en México. CENAPRED [en línea] http://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/E01-2009-1.pdf (Recuperado el 20 de febrero de 2016)
- Alfarache, Á. (2003). *Identidades lésbicas y cultura feminista: una investigación antropológica* https://books.google.com.mx/books/about/Identidades_1%C3%A9sbicas_y_cultura_feminist.html?id=9S-k2nNoYyYC&redir_esc=y (Recuperado el 10 de marzo de 2016)
- Cruz, H. M., Espinosa L. Sibel Berenice y Cruz H. Ulises Manuel. (s.f.). *El cine mexicano del siglo XXI: Reflejo de su*

- sociedad* <http://www.acmor.org.mx/cuamweb/reportescongreso/2012/HumanYArtes/512.pdf> (Recuperado el 29 de noviembre de 2015)
- De Lauretis, T. (2001). *Cuando las lesbianas no éramos mujeres* <https://archive.org/details/de-Lauretis-Teresa-Cuando-las-lesbianas-no-eramos-mujeres> (Recuperado el 20 de febrero de 2016)
- Serret, E. (2013). *Hacia una redefinición de las identidades de género* <https://seminarioatap.wordpress.com/2013/01/15/estela-serret-hacia-una-redefinicion-de-las-identidades-de-genero/> (Recuperado el 8 de febrero de 2016)
- Cine Club Cine Mexicano <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula8.html> (Recuperado el 9 de marzo de 2016)
- Mercader, Y. (2008). La diversidad sexual en el cine mexicano. *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. <https://www.academica.org/000-096/155.pdf> (Recuperado el 8 de noviembre de 2015)
- Olivera, M. E. (2008). Entre amoras. *Lesbianismo en la narrativa mexicana*, [en línea] <http://computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/libro/Entre%20amoras%20web.pdf> (Recuperado 10 de enero de 2016)
- Pelayo, I. (2011). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas del cine español*, <http://eprints.ucm.es/12289/1/T31312.pdf> (Recuperado el 8 de enero de 2016)
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/03/el-pensamiento-heterosexual-y-otros-ensayos-m-wittig.pdf> (Recuperado el 20 de marzo de 2016)

CINE GAY QUE NO ES GAY

Rubén Olachea Pérez
Universidad Autónoma de Baja California Sur

Tres películas de 2015 de tema gay que fueron presentadas en el Festival Internacional de Cine de Los Cabos han obtenido reconocimiento internacional por sus propuestas, que ya no se concentran exclusivamente en la disyuntiva de ser gay frente a una sociedad heteronormativa, sino por estar dentro de sociedades complejas en las que amar en paz es imposible: *Nasty Baby* del chileno Sebastián Silva; *Te prometo anarquía* del mexicano guatemalteco Julio Hernández Cordón y *Desde allá* del venezolano Lorenzo Vigas.

Nasty Baby

En Chile, de donde es originario su director, autor y actor principal, fue traducida como *Guagua cochina*. Obtuvo el Premio Teddy a la mejor película de temática LGBT en la sección Panorama de la edición número 65 del Festival Internacional de Cine de Berlín. La película se centra en la vida de Freddy (Silva) y Mo (Tunde Adebimpe), una pareja gay que trata de tener un hijo con la ayuda de su amiga Polly (Kristen Wiig).

Sebastián Silva presenta así un comentario muy personal a los planteamientos supuestamente fáciles de *sitcom* neoyorquina con pareja gay interracial que desea tener un bebé biológico propio. La problematización es múltiple y se podría iniciar desde el aspecto laboral. Freddy, blanco, un tipo en sus treinta años, delgado y con aspecto de artista *indie*, comparte departamento en Brooklyn con su pareja, negro, carpintero.

Mo es un negro de aspecto inmigrante, con un acento alejado por completo de los estereotipos de la música, el deporte y las series televisivas sobre crímenes. La película desmiente esa posibilidad posteriormente al mostrar una escena con su familia, totalmente integrada, asimilada a la cultura norteamericana.

En la vida real, Tunde Adebimpe es más músico que actor, aunque también ha incursionado en artes visuales y como director. Se le ubica más como el cantante líder de la agrupación *TV on the Radio* (de Brooklyn). Nació en San Luis, Missouri. Su vida privada es discreta por lo que su orientación sexual es un misterio para el público interesado.

En cambio, Sebastián Silva es abiertamente homosexual. Es visto en Chile como un talentoso artista que representa una interesante versión de lo que es ser chileno en el extranjero. Sus películas son originales, divertidas. En ese sentido, Silva no asume el papel de ser un latinoamericano en Nueva York, con amigos bilingües o nostalgia gastronómica. En lo absoluto. Freddy es un norteamericano más, habla inglés todo el tiempo y tiene suficientes motivaciones y angustias como para detenerse en otros detalles: su más reciente proyecto de *performance* lleva por nombre, precisamente, *Nasty Baby*, en donde adultos realizan literalmente, en video, comportamientos de bebé en pañales. La comedia de situación alternativa, está dispuesta y continúa gradualmente avanzando en vorágine autodestructiva.

En una Nueva York cosmopolita y multicultural, la película ilustra el fascinante tema de la gentrificación. Proveniente del inglés *gentry* (alta burguesía), es un término acuñado por la so-

cióloga Ruth Glass en 1964 al estudiar los cambios sociales que presentaba Londres con relación al territorio. Esto es la transformación de un barrio a partir del estatus de quien lo ocupa y el correspondiente desplazamiento de quien ya no puede costear los gastos que conlleva vivir en una zona que migró de clase media o baja a alta.

Si inicialmente parte del drama en *Nasty Baby* lo aporta el hecho de que Freddy tiene bajo conteo de esperma, el detonante trágico viene a ser el rechazo al proyecto artístico de Freddy. Ello viene a ser una amenaza a ese estatus de clase media alta. Mo sí consigue embarazar a Polly, pero para entonces, en vez de celebrar, un vecino negro alienado que lanzaba insultos homofóbicos vence la paciencia de Freddy. Él ha tenido un mal día: con las bolsas del mandado lo derriba y el indigente cae malherido. Freddy lo lleva a casa para ayudarlo, pero la situación empeora porque aquel, en su locura, toma un cuchillo para defenderse de un supuesto ataque. Cuando, efectivamente, Polly y Mo llegan a festejar, el indigente yace agonizante en la bañera y deciden ahogarlo con una bolsa de plástico. Otro vecino gay, un hombre mayor, enterado de la situación, presta su terreno en las afueras para que allí quemem el cadáver, como un crimen perfecto. *Nasty Baby* no podía tener una mejor fiesta de bienvenida que ese giro demencial de comedia ligera a sátira de humor negro y enfermo (en el sentido de *sick humor*).

Te prometo anarquía

Un bello título, poético, inspirado por un blog de poetas guatemaltecos de vanguardia. El blog así se llama, en radical actitud poética: *Te prometo anarquía*. El director, nacido en Estados Unidos, cuya vida ha transcurrido entre México, Guatemala y Costa Rica: Julio Hernández Córdón. Los actores principales son dos: Diego Calva Hernández, en el papel de Miguel, un

niño rico enamorado del hijo de su sirvienta de toda la vida; Eduardo 'Pelukaz' Martínez interpreta a Johnny, ese hijo de sirvienta. Ambos practican la patineta y se ven enredados en tráfico de sangre y de personas.

Con diálogos ingeniosos y creíbles de cómo se expresa la juventud mexicana del 2015, sin ningún temor a expresar sus sentimientos y la utilización frecuente de 'verga', que además de referir el órgano sexual masculino tiene variadas connotaciones, *Te prometo anarquía* es una película estimulante porque es un filme gay muy latinoamericano, de fresca estética y amplia libertad, un retrato fiel de la Ciudad de México que muestra su diversidad social como quizá nunca antes.

Extraordinario es el romance: Miguel es un niño bonito, rico, pero no enfermo de cinismo, no es un júnior ni un 'mirrey' (término preciso para describir a los patanes del neoliberalismo, gente que no trabaja y cree merecerlo todo). Eso, de entrada, lo hace sumamente atractivo, pues es de una clase alta mexicana que vendría a ser equiparable quizá a la clase media norteamericana... Lo singular es que Miguel está perdidamente enamorado de su amiguito de infancia Johnny, pero ese Johnny ha crecido, se ha independizado de su madre y vive al interior de una pipa abandonada. Ese surrealismo narrativo es genial porque describe precisamente la locura que es México para muchos de sus habitantes y turistas. Es un enamoramiento tan apasionado que recuerda al de Romero y Julieta. Pero Johnny no llena para nada los estereotipos de la publicidad mediática en torno a lo gay, sino lo opuesto. Mientras que Miguel es un joven apuesto, alto y morenito (moreno claro, el eufemismo que quizá mejor define a toda la clase media mexicana), Johnny es desgarrado, con dientes frontales chuecos y manchados, pero dueño de un *sex appeal* innegable por su soltura desenfadada cuando aparece desnudo o en paños menores.

Otro gran detalle es que Johnny tiene novia, pero disfruta el sexo con Miguel, lo cual lo vuelve bisexual. Miguel siente

unos celos terribles hacia la novia, una chica callada pero agradable, contra la cual Miguel no puede competir, salvo desde su masculinidad. El amor y el sexo entre ambos varones es presentado de manera viril, sin afeminamientos, de manera similar a la mayoría del material pornográfico homosexual que circula en la red. Aunque la red es tan amplia que es difícil categorizar una aseveración semejante. Digamos que, en ese triángulo amoroso, quien sufre es el gay: Miguel. Johnny parece dominar la situación, disfrutando tanto de una amante mujer y un amante varón. El sueño o la fantasía, quizá, suponemos, de todo bisexual. Agregando el hecho de su extracto social, de la estética de su cuerpo, Johnny encaja en la estética del *chacal* o del *mayate*: términos con abundante presencia en las redes sociales mexicanas (como Facebook y Twitter). Es un modelo de masculinidad con cuerpos y rostros duros y rudos, quizá accesorios que denoten su gusto popular y de escasos recursos, pero principalmente en rasgos tales como una barba o bigote de aspecto descuidado, no meticuloso como en el caso de los 'hipsters' o metrosexuales, ni un descuido calculado como el de los modelos de la publicidad de la globalización (muscultura armónica, rostro cuidado, actitud viril y atlética, etcétera).

Porque la vida es absurda y el país anárquico, la ambición por tener dinero fácil de ambos chicos se ve cristalizada vía el crimen, primero reclutando donantes para vender sangre con un gran poder de convocatoria entre amigos y conocidos. Llega el buchón, el narquillo, deja el dinero y se lleva a la gente: desaparecidos. La alusión no es sólo a los 43 estudiantes de Ayotzinapa, Iguala, Guerrero, sino al caos en que está sumida la procuración de justicia en nuestro país. Contra el narco no hay poder ni fuerza de Estado que pueda. México así queda exhibido como un estado fallido, perverso y coludido. Más en la escena de asesinato impune en el mismísimo Centro de las Artes, para mayor obviedad y simbolismo. Enterada, la mamá de Miguel lo abofetea y lo manda a Estados Unidos, donde se

aburre trabajando de *janitor*: intendente, mientras rememora y sufre nostalgia romántica por Johnny, quien disfruta el dinero y romper corazones, sin que podamos decir que no sufre también, porque la historia de amor entre ambos caballeros es mutua y recíproca.

La escena cuando en un camión se llevan a las víctimas de trata de personas es impresionante y mucho se debe al buen ojo de María Secco, prolífica fotógrafa y directora uruguaya avecinada en México, quien hizo *La jaula de oro* (2013). Personalmente, me recordó la construcción cinematográfica que logra Arturo Ripstein en sus filmes. Un ambiente ominoso en medio de un paraíso de posibilidades. Asimismo, la popular canción *Sunny* de Bobby Hebb interpretada en español por el grupo uruguayo *Los iracundos* en 1967 ilustra muy bien, acústicamente, la euforia solitaria de la revelación amorosa, o la superación del romance, con buenos momentos para recordar.

Desde allá

Drama venezolano escrito y dirigido por Lorenzo Vigas, protagonizada por el actor chileno, Alfredo Castro, en el papel de Armando y el joven actor venezolano, Luis Alejandro Silva, en su primer rol protagónico como Élder. Armando es un hombre maduro, dueño de un negocio de prótesis dentales, cuyo gusto por los jóvenes de su mismo sexo lo lleva a buscar en barrios a chicos que por alguna cantidad de dinero él lleva a su departamento para pedirles que se desnuden y él masturbarse frente a ellos. Es la Caracas contemporánea y hay tensión en el ambiente. Élder es un chico de padre ausente. Es de familia humilde y trabaja en un taller mecánico. Es un chico duro y rudo, pandillero.

Es sorprendente el estilo de Vigas. La relación que se va construyendo entre Armando y Élder es de una seducción

mutua. El muchacho es un joven salvaje y definitivamente va recreando en la figura de Armando una imagen paterna que vuelca toda su subjetividad carente de afecto masculino. Esto traería a colación toda una reflexión postpsicoanalítica en torno a la relevancia del padre en la infancia, sobre todo desde el mundo clásico grecolatino o mediterráneo, y por extensión geopolítica y cultural, hacia toda Latinoamérica y el Caribe hoy. La película ha sido multipremiada, pero la zona que le ofrece mayor crítica reticente y resistencia se da en el espacio geográfico angloparlante. Además, es de subrayar que es una película llena de silencios y huecos narrativos deliberados y bajo control en donde el espectador atento ha de terminar inventándose su propia historia. Por ejemplo, el personaje del anciano padre de Armando, al parecer un hombre de negocios muy exitoso e importante que los abandonó y maltrató en su infancia, al grado de no reconocerlo en el elevador.

Es obvio que Armando odia a su padre y le desea la muerte, lo que inevitablemente da un tinte de tragedia griega a una trama política en la que Venezuela está envuelta hoy, al representar el paraíso de petróleo que el imperio norteamericano necesita, pero el caudillismo militar tropical no puede organizar a tal grado de salirse de control y ver lo que pocas veces se ha visto en Latinoamérica: un país rico en crisis multifactorial. Pero ¿está Venezuela sola en esa tragedia? ¿no tienen Brasil, Argentina, Cuba, Colombia, México, Chile y todos los demás países de la región algo que decir al respecto, hablando de mediocridad, corrupción e incapacidad para predicar con el ejemplo el mero concepto de justicia? México, en particular, es el país del machismo por antonomasia, de los feminicidios, la narcoviolencia, un infierno en vida para los migrantes centroamericanos, un país rico lleno de pobres, un país de pasado indígena glorioso y de un racismo vergonzoso hacia los indígenas sobrevivientes. En resumen, un país homófobo donde los chistes humillantes sobre gays abundan y, al mismo tiempo, la posibilidad de un encuentro sexual entre varones

puede darse de manera casual y sorprendente, quizá con mayor facilidad que lo que se piensa de San Francisco y Ámsterdam.

Armando, obviamente, sabe que Élder puede ejecutar a su viejo padre a quien tanto resentimiento guarda. Élder va volviéndose dependiente emocional de Armando, quien le ha dado muestras serias de apoyo no sólo en lo económico, sino de alta lealtad varonil. La escena donde él mismo se hace una cortada en la pierna para demostrar que él también puede ser duro es elocuente. Su comportamiento bailando con la madre de Élder en la fiesta de su hermana quinceañera es impecable, apegado al canon de la masculinidad latina. Armando logra una posesión, una seducción psicológica de Élder, más allá de la entrega sexual que eventualmente ocurre con una fuerza animal que recuerda el encuentro brutal de los protagonistas de *Secreto en la montaña*. Consecuentemente, para intriga del público y motivo de reflexión en los estudios de género, se da una especie de alegre, optimista feminización del joven otrora rudo y rebelde, quien ha cometido un asesinato, y que en su ingenuidad se prepara para vivir un idilio con esa imagen de autoridad que la vida le ha puesto enfrente. Armando, sin embargo, tiene otros planes: cuando Élder se dirige a hacer las compras del día, la policía lo espera, rodea, cerca y atrapa. Uno de inmediato se pregunta por qué Armando se castiga de tal manera justo cuando todo parecía ir bien o que podría ir bien. Quizá la redención la obtenga al visitar a Élder en la cárcel y entonces sí dar muestras de que es ante todo un ser humano sensible y perfectible, puesto que la vida le ha puesto enfrente una enorme posibilidad de ser feliz con un ser noble que lo ama incondicionalmente.

Conclusión

Nasty Baby, *Te prometo anarquía* y *Desde allá* ofrecen de manera transparente una invitación a la reflexión política. El racismo expuesto en *Nasty Baby* imposibilita una relación interracial que aspira a seguir el patrón heterosexual de familia con hijos biológicos. La cultura racista es poderosísima y acarrea violencia, una violencia que crece a la menor provocación. Del insulto callejero pasamos al homicidio asistido y la idea de borrar el crimen con impunidad insulta la noción de orden civilizatorio.

Te prometo anarquía cumple en su audacia de representar la atracción física entre muchachos de apariencia heterosexual, pero que rebasa el orden preestablecido de estética genética. El racismo mexicano hacia la apariencia indígena devela en el gusto por *mayates* y *chacales* la inversión de ese orden hegemónico donde lo castizo presupone un subalterno en el mestizo. En la propuesta del *bromance* o noviazgo entre varones *patinetos*, hay una atracción del castizo por el mestizo y ello implica, aunque no necesariamente, la confirmación del estereotipo en los roles sexuales de activo/pasivo, insertivo/receptivo o versátil/inter, además del enigma bisexual. Un verdadero hallazgo contra la predecible fórmula del cine clasista mexicano (criollo rico seduce a morena pobre).

Desde allá vacía una cubeta de agua fría sobre la fantasía gay incestuosa de la relación padre e hijo. Armando, blanco y con dinero, seduce hasta mentalmente a Élder, joven, moreno, de barrio violento. Uno como intransigente figura de autoridad, el otro como rebelde, impulsivo e imprudente. Ambos víctimas del otro, uno castigando, el otro sin poder comprender la razón del castigo. En clave freudiana, un claro ejemplo de un sádico que en realidad sufre y de un masoquista que en realidad tiene el poder y el control en sus manos; sin embargo, la política latinoamericana sobresale por todo excepto por su disciplina y ello flota de manera implícita en el filme.

Este cine gay que no es gay ofrece panoramas narrativos que van más allá, por fin, de la transgresión homosexual y explora la trascendencia sociopolítica, socioeconómica y psicocultural de la homosexualidad masculina. Es claro que lo gay vulnera los valores anclados en la virilidad como virtud del control masculino férreo sobre la voluntad. Es por ello que no sorprende la obsesión fálica que padece el mundo hoy.

Referencias

- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. London: Routledge.
Franco, J. (2016). *Una modernidad cruel*. México: FCE.

LA CINEFOTOGRAFÍA DE MARÍA SECCO Y CELIANA CÁRDENAS EN EL CAMPO CINEMATográfico MEXICANO

Patricia D. Gaytán Ontiveros
Universidad Iberoamericana

Presentación

La siguiente presentación forma parte de una investigación en proceso, en la cual se cuestiona la imagen cinematográfica como espacio de representación y se indaga sobre las relaciones de producción de la misma, todo ello a partir de dos materiales fílmicos de dos directoras de fotografía: el primero es *Recuerdos* (2003) de la cinefotógrafa mexicana Celiana Cárdenas; el segundo es *La jaula de oro* (2013) de la cinefotógrafa uruguaya-mexicana María Secco.

Para cuestionar la imagen, parto de mi experiencia como comunicóloga, como investigadora, productora audiovisual y como estudiante de Maestría en Estudios del Arte. En el trayecto he observado y participado en distintos procesos de negociación dentro de la práctica cinefotográfica, lo cual me ha permitido descubrir espacios complejos en el proceso de producción de la imagen. Considero, como plantea Mitchell (2009, 13), principal teórico de la cultura visual, que “Las imágenes, como las historias y las tecnologías, son creaciones nuestras y, sin embargo, se suele pensar que están ‘fuera de nuestro control’ o por

lo menos fuera del control de ‘alguien’”, es decir, las imágenes no existen de manera autónoma, están sujetas a una complejidad de relaciones sociales, de poder y culturales, entre otras.

Objeto de estudio

Celiana Cárdenas (1966), cinefotógrafa mexicana, comienza a estudiar fotografía fija con Pedro Meyer y Graciela Iturbide, y se convierte en la primera mujer egresada del Centro de Capacitación Cinematográfico (ccc). Es contemporánea de artistas como Emmanuel Lubezki, Xavier Pérez Grobet, Carlos Marcovich y Rodrigo Prieto. Se le puede describir de esta forma; sin embargo, también es una mujer que ha trabajado por insertarse en una industria jerárquica y excluyente, donde pese a las dificultades y políticas de exclusión, Celiana Cárdenas realiza proyectos nacionales e internacionales donde presenta propuestas visuales a favor de narrativas específicas.

Por otro lado, María Secco (1976), cinefotógrafa uruguaya nacionalizada como mexicana, egresada del Centro de Capacitación Cinematográfico (ccc), se ha convertido en la primera mujer en ser nominada a los premios Ariel por mejor cinefotografía, en su segunda nominación se convirtió en la primera mujer en ganar el premio en México. Aunque también podría decirse que se trata de una mujer arriesgada, que destaca por presentar propuestas visuales intrépidas, siempre a favor de la narrativa de la propia historia.

Estas dos mujeres se posicionan frente a dos proyectos donde los temas centrales son la migración, la identidad y la exclusión. Uno podría pensar que les son temas ajenos; sin embargo, las cinefotógrafas han sido migrantes (María al migrar de Uruguay a México y Celiana al migrar de México a Estados Unidos), han vivido la identidad que se pone en juego al migrar de un país a otro y también han experimentado la

exclusión de un sistema cinematográfico que, en algún momento, les negó la participación por el hecho de ser mujeres. ¿Cuál es su mirada al retratar a los migrantes de ambas historias? ¿Cómo lo hacen? En sus propuestas podemos observar sujetos complejos entre espacios discursivos. Estas mujeres logran dialogar con la propia imagen.

¿Qué es la cinefotografía?

Desde sus comienzos, la fotografía ha sido para el hombre una herramienta apasionante, una forma de plasmar lo irreplicable de un instante. Con la llegada del cine, las posibilidades se multiplicaron.

El término cinefotografía proviene de dos vocablos griegos, *kiné* y *grafos*, que juntos significan “imagen en movimiento”. Esto quiere decir que el cine es una ilusión óptica, ya que al ver una película observamos una serie de fotografías llamadas fotogramas que se proyectan a gran velocidad, lo que crea la sensación de movimiento debido a que las imágenes se quedan grabadas en el cerebro por unos instantes.

A grandes rasgos, se define la cinefotografía como las imágenes que construyen la narrativa de un filme. Acompañadas de otros elementos o procesos, como el sonido o el montaje, muestran una historia o un mensaje a través de la película. Al mismo tiempo, parto de la idea de que una cinefotografía es construida en un proceso coautorial, donde el director de fotografía expone propuestas visuales que negocia con la visión del director y otros equipos de trabajo.

La cinefotografía no puede separarse de otros procesos de construcción simbólica, como lo es el diseño de arte, la actuación o el vestuario.¹ Ésta, a diferencia de la fotografía fija, no

1 Entrevista que realizan a Emmanuel Lubezki sobre su papel como cinefotógrafo en el libro *Cinefotografía*, (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: México, 2014).

es un fin en sí misma, sino que existe como parte de un todo donde el punto de partida y el punto de llegada es la historia que ha de contar el responsable del complejo total de la obra fílmica. Ese sujeto responsable, generalmente es el director. Es por ello que, en palabras de Emmanuel Lubezki: “Si alguien dice que la fotografía se comió a la película, quiere decir que algo salió terriblemente mal”. Las imágenes deben proponerse siempre en función de la propia historia, como si se tratase de una orquesta en la que el cinefotógrafo toma su instrumento, en este caso la cámara, y desarrolla melodías para edificar una sinfonía.

¿Qué hace un cinefotógrafo?

El cinefotógrafo, como coautor de una obra fílmica, construye de la mano del director y otros departamentos, las imágenes que narrarán una historia. Se trata de un proceso de negociación, un espacio discursivo que no está exclusivamente delimitado. Existe de algún modo entre-medio (*in-between*) de estas polaridades políticas. Se trata de una negociación que, en ocasiones, tensiona un espacio ambivalente de creación, una especie de enfrentamiento dentro de los términos mismos de la dinámica cinematográfica.

Sin embargo, solemos observar las películas sin pensar en su construcción y, más allá de ello, en la razón de su construcción. Las imágenes entonces, “no son una ‘emanación’ mágica, sino producto de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con fines definidos” (Tagg, 2005, 10). Por ello es importante analizar la estructura formal de la obra; sin embargo, es fundamental conocer los espacios y las condiciones de creación de la misma.

Huella y estilo en la obra

En la obra fílmica se puede ver plasmado un estilo² donde el fotógrafo plasma su mirada. No obstante, existe un vestigio que presenta la película, como una pista que se esconde entre los encuadres y los emplazamientos de cámara, entre los colores y la propuesta visual implícita. A esa reminiscencia la llamaré *huella*, que en palabras de Walter Benjamin es “la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. [...] En la huella nos hacemos con la cosa” (Benjamin, 2004, 450). La huella no se coloca, está en la obra, y ese hallazgo nos provoca algo. Así, llamaremos huella a ese rastro que encontramos en la propuesta visual, que se transforma en el estilo marcado por el cinefotógrafo.

La mirada de dos cinefotógrafas mexicanas en dos obras fílmicas

Trabajo estas obras por su destacada propuesta visual, que de acuerdo al contexto en el que se enmarcan, presentan una poética arriesgada. Asu vez, se trata de uno de los primeros trabajos de Celiana Cárdenas. Y en el caso de María, de la primera película en ganar un Ariel por mejor fotografía.

Recuerdos

La película *Recuerdos* realiza un recorrido por una historia del siglo xx, que toma como línea narrativa la vida de Luis Frank, un emigrante lituano. Se trata de la historia de unas personas que recorrieron el mundo en busca de un lugar al cual perte-

2 Tomo la definición de estilo como: Conjunto de rasgos formales (simetría, forma, color, técnica), que permite diferenciar las obras de un artista de las de sus contemporáneos, o reconocer a artistas y obras que forman parte del mismo movimiento. Visto en: Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico*. España: Editorial Síntesis.

necer, gente cuya vida fue hilada por rupturas. Es a partir del archivo que Celiana, de la mano de la directora, deben retratar la historia de Frank, quien al salvarse de un campo de concentración decide hacer una película de su historia; sin embargo, muere antes de realizarla.

Celiana utiliza este archivo y enmarca aquella lejanía en otra historia. En un juego de colores presenta a Frank como un niño decidido que busca el futuro. Lo interesante en el trabajo de Celiana es la forma en que visualmente empodera a los personajes y al concepto mismo de migración, los enfrenta a la realidad y a los retos sin victimizarlos en ningún momento.

Observamos en el silencio las imágenes de un sujeto en un espacio amplio, como si se tratase de un lugar al cual debe enfrentarse. La iluminación es sombría, en tonos grises, azules y cafés, que evocan la nostalgia de un pasado o un posible futuro incierto. Los encuadres en su mayoría son fijos, aunque observamos algunos paneos que dejan a la imagen detrás, manifestando constantemente este movimiento “migratorio” que se direcciona a otros espacios.

El ritmo es delicado. El silencio deja que la imagen y el texto jueguen con el espectador. Los contrastes y los cuadros fuera de foco dan pie a considerar que existe una historia que se develará a lo largo del filme. Cabe destacar que para la realización del filme no se trabajó con actores, sino que se trata de jóvenes que se presentan ante la cámara en situaciones que potencializan la reacción.

La jaula de oro

La película narra la historia de tres jóvenes que desde Guatemala hasta Estados Unidos forman una relación de amistad que trasciende y les ayuda a mantener la esperanza de liberarse de una vida de pobreza y marginación. Estos espacios de relaciones se verán marcados por constantes rupturas.

La forma en que se presenta y se enmarca a la migración, la identidad y la exclusión nos permite cuestionarnos sobre quién moviliza este discurso generalizado colonial sobre las víctimas que acuden al país hegemónico en busca de “una vida mejor”. Como plantea Shohat en su texto “Notas sobre lo postcolonial”, “Abordar las situaciones, identidades y poscolonialidades con la violencia del neocolonialismo es crucial si no queremos que el hibridismo se convierta en una figura para la consagración de la hegemonía” (2008, 117). También en las imágenes es importante abordar el tema de una forma crítica.

La iluminación es natural. La cámara fija predomina con encuadres cerrados que nos acercan a los personajes. El ritmo es dinámico. Algo muy interesante de esta escena es la forma en que los personajes se representan a sí mismos a partir de fotografías donde construyen una imagen propia a partir de un ideal, donde la identidad se transforma ante esta hibridación. Se trata del registro y creación de fotografías dentro de la propia imagen fílmica, que construyen la identidad del migrante en un juego doble.

Conclusiones preliminares

Ambas cinefotografías presentan la migración, la identidad y la exclusión como retos para ser enfrentados, a partir de sujetos que afrontan situaciones adversas y se representan a sí mismos en espacios complejos. La imagen es fundamental para la narrativa de la historia; sin embargo, otros elementos como el sonido, el montaje, la actuación o el diseño de producción constituyen a la propia cinefotografía.

Es fundamental comprender y analizar a la obra por sí sola; no obstante, como lo presenta Mitchell: “Lo que necesitamos es una crítica de la cultura visual que permanezca alerta ante el poder de las imágenes para bien y para mal, capaz de descri-

minar entre la variedad y especificidad histórica de sus usos” (2009, 10).

Esta investigación pretende contribuir a generar cuestionamientos hacia la crítica, la teoría de la imagen y la teoría del cine sobre temas que aún quedan por profundizar. Es necesario preguntarse: ¿es posible a través de la cinefotografía edificar discursos para dislocar miradas hegemónicas? Si es así, como lo propongo a través del trabajo de estas dos cinefotógrafas, entonces es de suma importancia mantenerse alerta sobre la construcción visual de las propuestas cinefotográficas. Preguntar siempre su propósito y origen serán herramientas que aporten e identifiquen más allá de un único discurso.

En un mundo donde permanecemos inmersos en imágenes constantemente, y en un cine donde el devenir de la obra es crucial para la inmersión del espectador, es elemental comprender que la narrativa visual no nace mágicamente, no está presente, sino que existe a partir de una construcción específica que conlleva distintos espacios de negociación y de poder no implícitos. Al cuestionarnos en este congreso ¿qué se investiga sobre cine mexicano?, yo planteo que es necesario voltear a ver no sólo a la obra acabada, sino al proceso de producción cultural, esos espacios que en ocasiones restringen a la propia construcción creativa, así como los espacios de representación simbólica que el cine construye.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cinefotografía*. (2014). Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México.
- Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico*. Madrid: Editorial Síntesis.

- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal.
- Shohat, E. (2008). Notas sobre lo “postcolonial”. En Mezzandra, S. (coord.) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Tagg, J., Fernández Lera, A. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

LA INVESTIGACIÓN SOBRE CINE EN AMÉRICA LATINA

Conversación con Ismaíl Xavier

Lauro Zavala

Nos encontramos en la Cineteca Nacional de México poco antes de la inauguración del XV SEPANCINE, que es el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, y que coincide con el II Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano convocado por la Cineteca Nacional y con el IV COCAAL, que es el Congreso sobre Cine y Arte en América Latina organizado desde Brasil.

En este encuentro contamos con la participación de casi 40 investigadores provenientes de Brasil, 75 investigadores mexicanos y algunos que han llegado de otros 7 países. Este congreso se iniciará con la conferencia inaugural del Dr. Ismaíl Xavier, "Memoria y política en el cine latinoamericano", en el que se hablará sobre tres películas de Argentina, Brasil y México.

Lauro Zavala (LZ): Doctor Xavier, gracias por acompañarnos. Al conocer su trayectoria académica se puede observar que usted cuenta con dos doctorados distintos: un Doctorado en Teoría Literaria en Sao Paulo en 1980 y otro en *Cinema Studies* (Estudios sobre Cine) en New York University en 1982. A partir de esta experiencia formativa en una universidad latinoamericana y otra estadounidense, **¿por qué razón cree usted que**

todavía no existe en América Latina ningún programa doctoral especializado exclusivamente en estudios sobre cine ni un instituto nacional de investigaciones cinematográficas como los programas doctorales y los centros de investigación que hay en Estados Unidos, Canadá y Europa? ¿Qué ocurre en Latinoamérica?

Ismáil Xavier (IX): Buenas tardes. Agradezco la oportunidad de estar acá para esta conversación entre nosotros. Más de una vez he estado en la Ciudad de México y para mí es un privilegio. Me gusta mucho.

En cuanto a los estudios de cine, efectivamente yo tampoco conozco ningún programa doctoral o instituto que se dedique al cine en ninguna universidad latinoamericana. Una experiencia que yo viví en Brasil es que en la segunda mitad de la década de 1960 se crearon las escuelas de comunicación. En ese momento el cine se incorporó a las universidades, incluyendo Sao Paulo y Río de Janeiro, lo cual llevó, varios años después, a la creación de los Departamentos (o Facultades) de Cine. Es interesante notar que muchos programas de comunicación en Brasil tienen especialistas en cine, pero en el programa que llamamos de graduación, que en México es la licenciatura, hay muy pocos programas de cine en Brasil. Entre ellos se encuentran el de la Universidad de Sao Paulo y el de la Universidad Federal Fluminense, en la ciudad de Niterói. Hay otros que se crearon en otros lugares. Tuvieron que pasar unos 7 años para que empezaran los programas de maestría y doctorado. Y cuando esto ocurrió, se tenía la idea de que el cine es parte de los estudios de medios de comunicación, los *media*. Por ejemplo, nosotros en Sao Paulo tenemos un curso de televisión, un curso de cine, incluso algunos cursos de radio en el mismo departamento donde yo era estudiante. Entonces se creó en Brasil la idea de que el cine siempre está acompañado por algo más. Siempre se estudia el cine y otra cosa.

En la formación de los profesores también ocurre este fenómeno. Por ejemplo, entre mis profesores había un grupo que venía de la Cineteca y que tenía una formación más ligada a la historia del cine brasileño. Y al mismo tiempo teníamos profesores que venían de la Facultad de Letras, con una formación humanística, de análisis literario. También en ese momento, a fines de la década de 1960, hubo una fuerte presencia de profesores que venían con una formación en semiología francesa. Ellos impulsaron los estudios de semiología del cine y su figura principal, que en ese momento era Christian Metz. Estos ejemplos muestran cómo todo dependía de las circunstancias. Cada universidad tiene una historia diferente, pero lo que era común a todas era esta idea de que el cine es parte de la Comunicación.

Todo ello creó mucha tensión. Porque nosotros en cine tenemos una preocupación estética fundamental que no es común entre la gente de comunicación social. Esto no solamente ocurre en Brasil. A fines de la década de 1990 yo estaba en Francia, donde me quedé a dar clases durante seis meses. También ahí había una tensión muy fuerte entre la gente con formación en Comunicación y los profesores de Estética en la Universidad de París III. Por cierto que el Departamento se llamaba *Études de Cinema et Audiovisual*. Entonces no era sólo cine, sino que incluía todo lo audiovisual (televisión, video experimental, etcétera).

Esto ocurre en todas partes. Pero creo que tal vez en los Estados Unidos la disciplina es más independiente. En la década de 1970 ya había Departamentos de Cine. Pero había una separación muy fuerte entre los programas de Producción y los programas de Teoría e Historia del Cine, como ocurría en la Universidad de Nueva York (NYU) y otras.

En todas partes se ha creado la idea de que siempre se estudia el cine y algo más. Por ejemplo, ahora que tenemos el cine digital y una multiplicidad de soportes tenemos programas sobre Cine y Video o sobre Cine y Artes Visuales (ligadas a los ar-

tistas que trabajan con instalaciones). La existencia del cine en diferentes soportes también dificulta que en Brasil tengamos un Centro de Investigación sobre Cine que sólo se dedique al cine en ese sentido más estético que nos preocupa más, que es nuestro campo de análisis.

IZ: Pasemos ahora a su proceso formativo personal. Durante su estancia en la Universidad de Nueva York (NYU), ¿qué profesores fueron determinantes en su formación como investigador?

IX: Cuando yo llegué a Nueva York, en 1975, había una fuerte presencia de profesores que estaban muy ligados a la producción de la vanguardia de las décadas de 1950, 1960 y 1970. Eran personas como Jonas Mekas y Hollis Frampton. Pero la persona más importante para mi formación como investigador fue Annette Michelson, que venía de Artes Visuales. Ella era una crítica de arte que vivía en París y regresó a Nueva York contratada por el Departamento de Estudios Cinematográficos. Así se dejaba claro que ese Departamento estaba orientado a la Teoría, la Historia y la Estética, no a la Producción. Ella trajo la cultura de las vanguardias, lo que permitió establecer un puente entre el cine y las artes visuales. Estas últimas ya no se llamaban Artes Plásticas porque cambió su relación con los medios de comunicación. Mis colegas de la misma facultad que estudiaban artes preferían hablar de Artes Visuales.

Annette Michelson tenía una formación muy profunda. En ese momento, la única persona de NYU que era conocida en Brasil era el historiador de cine Jay Leyda. Yo tuve la suerte de conocerlo. Era una persona maravillosa. También tuve colegas muy buenos que ahora son muy conocidos, como Tom Gunning, que es un historiador muy fuerte y que también se formó con Jay Leyda.

Yo tuve la felicidad de participar todo un año en un seminario que Jay Leyda coordinaba sobre el trabajo que hizo Griffith

antes de sus largometrajes, entre 1908 y 1913. Son cinco años del primer Griffith, todos los cortos de 10 o 15 minutos. Y Annette Michelson me enseñó a mirar. Tenía un ojo increíble. Sus clases de análisis eran magistrales. La formación que yo tenía en Crítica y Teoría Literaria me llevó a trabajar mucho con el problema del Análisis Cinematográfico. Mi tesis es sobre cómo analizar de manera minuciosa.

LZ: ¿Está publicada?

IX: Sí. Yo distingo dos fases en mi formación doctoral. Primero comparé el cine de Glauber Rocha con dos clásicos del cine brasileño anteriores al *cinema novo*, en un libro que se llama *Glauber Rocha y la estética del hambre*, que se publicó en 1983. Y después hice un trabajo bajo la orientación de Annette Michelson, que es un estudio de la alegoría, donde hago una comparación del tratamiento del tiempo en distintas películas brasileñas. En este trabajo tuve la influencia de Walter Benjamin. Estos trabajos son de análisis cinematográfico.

Este periodo formativo en Nueva York, de 1975 a 1977, fue clave en mi vida porque, además de estudiar, yo trabajaba para una editora que me había solicitado escribir un libro didáctico sobre cine. Este libro no pudo haber sido escrito en otro lugar que no fuera Nueva York, porque ahí había una biblioteca fantástica, que se encontraba en la cineteca de los cineastas de la vanguardia. Esta cineteca fue creada por Jonas Mekas, ese señor que venía de Lituania e hizo un trabajo importante como parte de los creadores de un cine alternativo experimental en los Estados Unidos desde 1950 hasta 1970. Esta biblioteca tenía todo y estaba muy bien organizada.

Cuando llegamos a Europa en 1977, yo ya estaba en condiciones de hacer una buena introducción, pero las bibliotecas europeas no eran como la de Nueva York. Así que tuve mucha suerte, porque pude hacer un trabajo didáctico que sólo pudo

haber sido escrito en Nueva York y en aquel momento. Hoy sería imposible, porque en lugar del interés por la Estética ahora existe lo que mucha gente llama *Cultural Studies*. Es muy interesante y tiene su valor, pero para quien está más interesado en la Estética no es un terreno de mucha utilidad. El trabajo que hice me acercó más a la cultura literaria.

Paulo Emílio Sales Gomes era un gran profesor de cine que ya había hecho muchos trabajos de investigación y de historia. Él era la persona más importante de la Cineteca en aquel momento. Él participaba en un grupo muy importante en Sao Paulo, que desde jóvenes eran amigos y después fueron a trabajar a la Universidad de Sao Paulo. Ahí estaba un profesor de Teoría Literaria, Antonio Candido, y un profesor de Teatro y otro de Artes Visuales. Este grupo fue muy importante para la cultura de Brasil en general. Yo pude hacer ese puente porque terminé mi curso de formación profesional en 1970. Lo que yo había practicado era el montaje. Como estudiante llegué a montar varios cortometrajes. Tenía una buena experiencia, que sirvió mucho para el ojo y para el oído, porque el montaje es estratégico y esa experiencia práctica también ayuda cuando hacemos análisis.

En ese momento todavía no existía el posgrado en cine. Entonces, como Paulo Emílio Sales Gomes tenía su trabajo en la Facultad de Letras, yo pude hacer este puente y me vinculé con las letras. Esto también fue muy importante, porque había una tradición de estudios sobre la dimensión estilística, que era muy fuerte en los Estudios Literarios.

Yo encontré una gran diferencia entre lo que ocurría en Brasil y lo que ocurría en Nueva York. En los Estados Unidos había muchas universidades que vinculaban el cine con las industrias culturales. Y también había muchos cursos independientes de cine en Nueva York, en California y en Iowa. En cambio, en Sao Paulo no había esta posibilidad de establecer vínculos interdisciplinarios. Todo ocurría sólo dentro del campo de la

Comunicación. Eso continúa hasta el día de hoy. Precisamente, ahora yo soy profesor en una escuela de Comunicación, en el Departamento de Cine, Radio y Televisión.

LZ: Usted ha sido profesor invitado en la Universidad de Nueva York, en Iowa y en Chicago. También en Leeds (Inglaterra) y en la Sorbona (Francia), en dos ocasiones. ¿Usted encuentra diferencias sustanciales en las tradiciones académicas de las universidades anglosajonas, las francesas y las latinoamericanas?

IX: Es importante señalar que los programas europeos y estadounidenses empezaron casi al mismo tiempo. Por ejemplo, la Sorbona incorporó el cine en sus programas casi al mismo tiempo que la Universidad de Nueva York o Iowa. Lo que ocurría en Francia es que el cine circulaba ampliamente en el mundo intelectual de los grandes profesores de las Humanidades. En cambio, en los Estados Unidos había cierta resistencia frente al cine entre los especialistas de Ciencias Sociales, Historia o Literatura, por eso ellos empezaron a ver el cine desde un punto de vista académico.

Esto puede ser más claro con un ejemplo. Uno de los teóricos de cine americano que tiene una visión muy propia es Stanley Cavell, que era un profesor de Harvard. En 1973 escribió su primer libro sobre cine, *The World Viewed*, que es una teoría elaborada desde la perspectiva de la filosofía analítica americana, como lector de Wittgenstein. Ésta es una tradición intelectual muy diferente de la que tiene la gente que se interesó por el cine en Francia, donde los filósofos siempre han estado muy próximos al cine. Entonces lo que hizo Cavell en su introducción fue disculparse porque, siendo un profesor de Estética, estaba hablando sobre Cine.

Mientras tanto, la experiencia en Nueva York era distinta, aunque los colegas en NYU no formaban un grupo, cada uno tenía una formación muy distinta. Algunos de ellos no tenían

doctorado. La misma Annette Michelson no tenía un doctorado. Paul Sidney, que dirigía la biblioteca, hizo su doctorado al mismo tiempo que empezó a dar clases. Y algunos profesores venían de los estudios de teatro. Lo que yo veo es que todo estaba empezando al mismo tiempo. Éste fue el momento en el que Dudley Andrew estaba en Iowa.

Cuando yo estuve en Iowa pude ver que el Departamento de Cine tenía una conexión muy fuerte con Francia. Dudley Andrew era biógrafo de André Bazin. Escribió mucho sobre cine francés de los años 30 y conocía muy bien la teoría francesa y el cine francés.

Entonces Andrew era bilingüe, tenía colaboración de los franceses y de los americanos. Esto fue muy fuerte desde el punto de vista teórico. Y había el otro grupo que también tenía una formación en la Universidad de Wisconsin, donde el más importante era David Bordwell.

Entonces en los Estados Unidos se formó ese tipo de presencia muy fuerte de liderazgos de cine, creando grupos de trabajo. Incluso polemizaban entre ellos, como en Francia. Cuando yo estuve en París III encontré un mundo muy consolidado. Allá tenían un grupo de escritores del que nosotros éramos lectores. Y había una cierta tensión entre las personas de Historia y las de Estéticas, que se profundizó y provocó conflictos recientemente.

LZ: (Risas)

IX: No, no. Es muy fuerte.

LZ: Aquí también.

IX: No, esta cosa existe en todos lados. Porque en Francia se distingue París I, II, III, IV, V y se divide en departamentos. Por ejemplo, París I es un lugar que tiene mucha gente de Histo-

ria, más que París III. Cuando hay conflictos, cuando hay diferencias sobre la manera de entender cómo se debe trabajar, se separan diferentes unidades dentro del sistema universitario parisino. Cada cual en su propia área.

Una de las cosas que para mí fue interesante es que, a pesar de toda la tradición en Historia que hay en Francia, la historiografía mejor hecha es la americana, pues es más precisa y ha logrado establecer conexiones entre los datos empíricos, los documentos, las películas y la reflexión intelectual.

Por eso es que de esta tradición ha salido la Teoría del Primer Cine, que era un cine de atracciones. Fue Tom Gunning, junto con el canadiense André Gaudreault, francófono, quien trabajó en la creación de este campo de investigación con el concepto de cine de atracciones del primer cine, que es el cine anterior a 1910. Entonces lo que yo aprendí en los Estados Unidos fue a ser más atento a esta conexión entre la documentación disponible, la lectura de películas y los instrumentos conceptuales.

Yo tenía una formación totalmente francesa porque la Universidad de Sao Paulo, en aquel momento (y aun hoy) era muy francesa. Fue una universidad creada en los años 30, donde muchos profesores franceses vinieron a dar clases. El caso más conocido es el de Claude Lévi-Strauss, que estaba muy joven y fue profesor en Brasil por varios años. Después también estuvo en Brasil al hacer una parte de sus investigaciones sobre las culturas indígenas.

LZ: Su primer libro, *El discurso cinematográfico, opacidad y transparencia*, fue publicado en 1977 y ha tenido seis ediciones, la más reciente de 2014, casi cuarenta años después. Y en 2008 fue traducido al español en Argentina, 30 años después de su publicación original en portugués. Es evidente que la discusión sobre las polémicas teóricas que se reseñan en este libro da sentido a toda su trayectoria académica. Este libro está escrito desde el interior de una perspectiva teórica francesa, con la que

los investigadores brasileños siempre han estado muy familiarizados. En Brasil se ha traducido al portugués a autores como Bazin, Eisenstein, Barthes, Eco, Deleuze, Bellour y Godard, como no ha ocurrido en el resto de Latinoamérica. En el resto de Latinoamérica conocemos a estos autores por las traducciones hechas en España. En este libro y en el trabajo de la crítica de cine que se produce en Brasil, como la que está presente en este congreso, ocurre algo similar a lo que ocurre en la crítica que se realiza en Argentina, en Chile y en Uruguay, es decir, en los países donde se han sufrido severos regímenes de dictadura extrema. En todos estos países se adopta una postura filosófica-política de oposición al cine hollywoodense de géneros, al que se ha llamado el cine de la transparencia.

En el resto de Latinoamérica hemos leído a estos teóricos europeos en una clave más próxima a la epistemología y la metodología del análisis. Aquí en México, la preocupación principal del trabajo académico sobre cine en el terreno del análisis no es una resistencia a la transparencia. Lo que define el trabajo de la investigación académica en México es una fractura muy marcada entre el trabajo de las Ciencias Sociales, en particular, los historiadores, los sociólogos y los psicólogos, por una parte, y por otra parte el trabajo desde las humanidades, como es el caso de la semiología, la filosofía, la comunicación o los estudios de literatura. Por ejemplo, en este congreso, como es acostumbrado, la convocatoria estaba abierta a todos, pero no respondió ni un solo historiador de cine, ni un sociólogo, ningún psicólogo y mucho menos algún politólogo dedicados a estudiar el cine. En cambio, los que participamos en este congreso trabajamos sobre el lenguaje cinematográfico, los métodos de análisis de secuencias, los problemas genológicos, es decir, sobre los géneros dramáticos y preguntas sobre la experiencia estética del cinéfilo común. **¿Usted observa en este congreso, al ver el programa, una diferencia notable entre los intereses y los métodos de investigación de los investigadores mexicanos y de los brasileños?**

IX: Bueno, yo tengo una afinidad con el análisis de las películas, el análisis de secuencias, la segmentación de una obra, cómo establecer criterios de división y cómo entrar a los microanálisis de cine. Yo me siento identificado con esta tendencia que hay en México.

Lo que yo puedo comentar es que en Brasil hay dos momentos muy marcados. Cuando yo empecé mis estudios sobre cine, todos los cinéfilos universitarios brasileños estábamos muy atentos al *cinema novo* de los años 60. Entonces de esa experiencia absorbimos la idea de que hay una conexión muy fuerte entre cine y política. Al mismo tiempo, también aprendimos lo que para mí es más importante, es decir, que la política pasa por la estética. Esto significa que el alcance político del trabajo de un director depende del tipo de lenguaje del cine que utiliza y del conocimiento que tiene de la historia del cine y de los estudios de cine.

En resumen, esta inclinación política está muy presente en el libro de 1977. La idea de un *discurso cinematográfico* viene de la teoría francesa. Y al mismo tiempo había en mi generación la idea de no ser *reduccionista*, es decir, la idea de no reducirlo todo a la técnica o a la anécdota, a los meros contenidos políticos de la historia que cuenta una película.

La idea central es que hay que saber operar dentro del campo del arte, tener conocimiento de las cuestiones estéticas, para así poder intervenir en la cultura y la política. Este libro fue una presentación didáctica de las teorías del cine, lo cual es muy distinto de mis siguientes libros, dedicados a momentos particulares del cine brasileño, como los estudios sobre literatura y cine. Incluso recibí la acusación de formalista por aquellos a los que no les interesa mucho la estética. Esto es muy común en Brasil. No sé si acá se dé lo mismo. “¡Ah!, son formalistas, se preocupan más por la forma del arte”.

Pero siempre (hasta hoy) la política ha estado presente en mi trabajo, debido a mi formación. Yo entré a la universidad en los

años 60. Viví el año 68. Después tuve una fuerte atracción por cineastas que establecen una conexión entre el arte y la política, como Godard, como Antonioni, como los grandes directores italianos, como el *cinema novo* y los nuevos cines en el resto de América Latina. Pero siempre con el cuidado de no tomar las películas como una mera ilustración de lo que ya sabíamos.

La mayor parte de la gente con la que trabajo estudia la relación entre cine e historia. Y con mis amigos yo insisto en que no hay que reducir el cine a un esquema predeterminado. La política es una forma de estar en el mundo. Pero lo más importante es conocer las películas. Cuando yo daba el curso de cine a los alumnos de 18 o 19 años, yo daba la bibliografía que había que leer. Pero yo decía: “Lo más importante es ver las películas más relevantes de la historia del cine; conocer la historia a partir de tu propia mirada y tus propios oídos”. Y no porque el señor Georges Sadoul dice esto o porque el señor Jay Leyda dice esto otro o porque el historiador del cine brasileño dice aquello, eso ya es un postulado incuestionable. Entonces hay dos polos. Por un lado, la política siempre está presente, pero al mismo tiempo, siempre hay que tener el mayor cuidado posible para inscribir el trabajo en el campo de la estética.

LZ: Aquí conviene plantear el problema de la inexistencia del cine latinoamericano. Por ejemplo, en Brasil circula un poco el cine argentino, pero no circula para nada el cine mexicano. A México no llega el cine de ningún país latinoamericano, incluyendo el de Brasil. Aquí circula un poquito el cine europeo, el asiático, incluso un poco de cine mexicano, pero la cartelera sigue dominada por el cine de Estados Unidos. El mismo libro de *Opacidad y transparencia* sí llegó a la librería Gandhi. Pero es poco conocido. Creo que sólo yo lo leí, pues no conozco a nadie más que lo haya leído. Tal vez lo compraron, pero no he podido conversar con nadie sobre él. **¿Cuál sería la importancia y cómo se podrían crear videotecas (como**

ésta donde estamos instalados esta mañana, que era la videoteca personal de Carlos Monsiváis), bibliotecas de cine y congresos sobre cine en los países latinoamericanos, para conocer el cine y los libros sobre cine que se producen en la región? ¿Qué importancia tiene conocer lo nuestro?

IX: Sí, esto es crucial. Siempre ha sido un sueño. Yo recuerdo que en el momento del Nuevo Cine de América Latina, en los años 60 y 70, se hablaba de hacer el puente entre los países de la región. Los cineastas se encontraban, dialogaban, se conocían, había festivales, había una idea de que estaban en conjunto construyendo un patrimonio cultural en América Latina. Pero en la crítica había poco. Y mucho menos entre los profesores que estudiaban el cine en la universidad. Hubo momentos en los que hubo tentativas de un mercado común. Durante los años 80, en Brasil se discutió mucho la posibilidad de crear un dispositivo de distribución que garantizara la presencia del cine latinoamericano en todos los países latinoamericanos. Pero no ocurrió nada.

En la universidad existen grupos que establecen lazos. Como ocurre en este congreso de hoy en México, donde se establecen lazos entre investigadores de México y Brasil. Los argentinos son mucho más próximos a nosotros. La ASAECA de Argentina (que es la Asociación de Profesores Especializados en Cine) es muy semejante a la SOCINE de Brasil (la Asociación de Estudios sobre Cine). Estas asociaciones tienen contactos, pero siempre es algo circunstancial, a veces favorecida por una iniciativa que no perdura. Tienes razón, hay muy poco contacto, aunque está mucho mejor hoy que hace 15 o 20 años. Por ejemplo, es frecuente encontrar personas de diferentes países de América Latina en los congresos de Argentina, Brasil o España. Yo creo que en términos académicos, en términos de la proporción de personas que trabajan de manera más sistemática, yo creo que México, Brasil, Argentina y un poco Chile tienen

más tradición de estudios universitarios de investigación. Estos grupos tienen contacto. Por otra parte, hay ciertas películas mexicanas que se pueden ver más fácilmente en Brasil, como ocurre con el cine de Ripstein. O más recientemente, con una película como *Heli*.

Entonces tienes toda la razón. Yo tengo que reconocer a aquellos que tomaron las iniciativas más recientes para hacer una aproximación entre México y Brasil. En Argentina, Ana Laura Lusnich (en ASAECA) hace mucho ese tipo de contacto. Ahora Mariano Mesman, de Argentina, acaba de publicar un libro colectivo de estudios sobre el cine de diferentes países en los años 60. En Brasil, José Carlos Avelar era un crítico de cine en la prensa. No tuvo conexión con la universidad, pero trabajó en la Cineteca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Él fue muy importante en los años 60 y 70, pues tenía un contacto muy grande con cineastas y críticos de América Latina. Escribió un libro que se llama *El puente clandestino*, sobre cine latinoamericano.

LZ: (Risas)

IX: Sí, clandestino. El título ya decía eso: *puente clandestino*. Estaba tematizando el hecho de que existe el puente, pero nadie lo conoce. El crítico y académico peruano León Isaac Frías también ha hecho un trabajo importante. Tal vez podemos decir que hay algunos críticos y académicos que han hecho un trabajo importante, pero aislado. Es necesario hacer algo urgente.

LZ: ¿Por qué razón cree usted que en América Latina nunca se ha producido una teoría del cine de carácter universal, es decir, teorías que sean traducidas a otros idiomas y que se utilicen para estudiar las películas de cualquier país? ¿Qué pasa?

IX: Ésa es una pregunta muy delicada. Por un lado, hay que reconocer que existe la premisa de que tenemos que invertir nuestro tiempo, nuestra energía y nuestra reflexión en hacer la historia del cine en nuestros propios países, pues si nosotros no nos ocupamos de ello, nadie más va a hacerlo. Esto ocupa a la crítica y también a los investigadores. Ésa es la formación que yo recibí en Sao Paulo. Por otro lado, yo no podría analizar por qué acá en México, por qué en Argentina, ocurrió exactamente lo mismo.

Al mismo tiempo, los países que han producido teoría, como Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Alemania tienen la tendencia a considerar que nosotros sólo podemos estudiar sobre nuestro mundo y no sobre problemas universales. Le voy a dar un ejemplo que no es de cine, es de sociología, pero es muy contundente. En un congreso de Teoría Sociológica en los Estados Unidos asistió un investigador brasileño, que era un profesor importante, Flores Fernández. Fue invitado para participar en una mesa redonda, donde había cuatro ponentes. Entonces el presentador dijo: “El señor A va a hablar sobre este problema teórico, el señor B va a hablar sobre este otro problema teórico, el señor C también va a hablar sobre otro problema teórico y el señor Flores Fernández de Brasil va a hablar sobre la sociología brasileña”.

LZ: (Risas)

IX: En realidad, él no iba a hacer eso, pero el preconceito es tan fuerte que el presentador dio por supuesto que el brasileño no podía hacer otra cosa que hablar de Brasil. Esto existe en todos los campos. Es un problema que tiene su propia historia. Creo que eso también ha generado que se frene la intención de elaborar trabajos de carácter universal. Lo sorprendente es que esta preconcepción nuestra y del extranjero sigue siendo la dominante.

LZ: Sí, el año pasado fui a COCAAL como invitado para hablar durante la inauguración sobre cine mexicano. Bueno, muy bien. Tuve que estudiar el cine mexicano porque cuando di un curso de Teoría del Cine (con mis propios modelos) en la Universidad de Nueva York, me dijeron: “Sí, pero la teoría es lo nuestro, usted debe dar también Cine Mexicano”, aunque en México yo nunca he enseñado Cine Mexicano. Después de dar la conferencia en Brasil, en COCAAL, Tunico (que era el presidente de SOCINE) me pidió que al terminar el coloquio diera un seminario de Teoría y Métodos de Análisis. Pero la persona que anunció el seminario a todos, dijo: “Y ahora Zavala va a dar nuevamente un curso sobre Cine Mexicano”. Entonces Tunico se levantó en medio de la Asamblea para decir: “No, no. El seminario es sobre Teoría del Cine”.

IX: ¿Ves? Lo mismo ocurre entre nosotros.

LZ: Y casi todas las ponencias de COCAAL fueron sobre cine brasileño. Y casi todos los ponentes brasileños que participan en el Congreso que tenemos esta semana aquí en México tratan sobre cine brasileño, pero eso se debe, creo yo, a que las películas latinoamericanas no circulan lo suficiente.

Por todo ello sería muy útil elaborar estudios comparativos entre nuestras propias cinematografías. Precisamente el año pasado usted hizo una visita a la Universidad Nacional de México (la UNAM) y ahí presentó una conferencia sobre la película mexicana *Enamorada* (1946) de Emilio “el Indio” Fernández. **¿Cuál es su visión sobre el valor histórico y dramático de la secuencia final de *Enamorada*?**

IX: Bueno, yo voy a dar el contexto. Esto es parte de un trabajo comparativo de dos películas que son parte del cine clásico, que tuvo su momento más fuerte en México en los años 40, cuando

era un cine industrialmente fuerte, con un empleo muy bueno de los códigos del melodrama.

Escogí una película brasileña que se llama *El Cangaço*, que es de 1953 y que tiene una conexión muy fuerte con *Enamorada*, pues también involucra a una pareja, una figura masculina y otra femenina. Se trata de una historia sobre la unión que muchas veces en el inicio parece casi imposible. En *Enamorada* tenemos a Juan José Reyes, que es un líder revolucionario, y a Beatriz, que es la hija del hombre más rico del pueblo, en Cholula. En la película brasileña lo que vemos es un planteamiento diferente, pues no había un movimiento similar a la Revolución Mexicana.

Yo utilicé el concepto de una profesora de NYU que se llama Doris Summer, quien tiene la idea de que esas narrativas de fundación nacional surgieron en la *novela* (en Brasil la llamamos *romance*), donde siempre se vincula el destino de una pareja con el destino mayor de la sociedad. Lo que es interesante es que en el caso de *Enamorada* esto se confirma, pues cuando ella critica a las soldaderas, él la cuestiona muy fuertemente, pero después él sigue el consejo de un soldado más viejo, que le dice: "También hay que saber pedir disculpas". Y entonces él le lleva una serenata a ella.

Yo doy esos ejemplos porque en este filme se construye lo que sucede en el plano social más amplio. También es muy interesante que el líder revolucionario tiene una extracción popular que proviene de una tradición anterior a la cultura europea. Pero al mismo tiempo es cristiano porque tiene un amigo que es cura. Con este amigo tiene diálogos que son muy didácticos para el espectador. Y llega un momento que es fantástico, porque defiende su posición frente al cura diciendo: "No. La nación es el cielo y la tierra". Y después hace el elogio de un cuadro que estaba en la sacristía, que es del niño Jesús y los tres reyes magos. Y él dice: "¿Ves? Los tres hombres poderosos están respetando al niño". El gesto final de Beatriz al

decidir seguir a Juan José en el momento mismo de la boda con el norteamericano presenta una confrontación espacial con el *travelling*, pues ella tiene que optar entre el espacio de la familia, de sus valores, de todo lo que está definiendo su identidad y seguir a este líder porque está apasionada, está enamorada. Finalmente se integra al nuevo espacio como soldadera, aquel tipo femenino que antes había criticado.

Lo que es interesante es que cuando ambos van caminando juntos, en la escena final, él está *garboso* sentado en la montura de su caballo y parece que ella lo está siguiendo, pero al mismo tiempo, ella toma la montura donde él está sentado, como si ella la estuviera sosteniendo. Aquí ella establece la idea de que no es una mujer obediente y sometida, sino que ella tiene su fuerza.

Yo creo que la película también tiene ese tipo de cosas muy ritualizadas con la fotografía de Figueroa, que es maravillosa y que fue una influencia enorme en el cine de Veracruz. Y está la compañía brasileña que hizo *El Cangaço*, donde hay una influencia muy fuerte de Figueroa en la composición de la imagen. En la película brasileña no podía haber ese final porque no hubo revolución. No hubo esta idea de que la nación está en un proceso de fundación. *El Cangaço* se quedó siempre marginado y no es una figura histórica asociada a la idea de transformación de la sociedad. Entonces la película tenía que terminar de otro modo.

Lo importante es que *Enamorada* es paradigmática dentro del cine más industrializado, y corresponde a lo que señala la teoría de Doris Summer, es decir, a la idea de que la historia de la pareja está ligada a un destino mayor, que corresponde a la descolonización definitiva y la formación de la identidad nacional fundacional.

LZ: Muy bien. Bueno, la última pregunta es sobre su conferencia inaugural en este congreso. **¿Cuál es la idea central?**

IX: Yo he trabajado mucho con el cine brasileño en el que hay una tendencia a presentar personajes que tienen determinados fracasos que provocan un resentimiento muy fuerte, una especie de autoenvenenamiento, creando una dificultad para ver el mundo de manera positiva y con apertura a nuevas ideas, nuevas metas, nuevas cosas en su vida.

Hice un primer trabajo sobre este tema en los años 90 y he visto que este tema sigue estando presente en un grupo muy grande de películas brasileñas hoy en día. Ahora yo estudio el pasado, el presente y el futuro de estos personajes. Encontré varios tipos de situaciones dramáticas en torno a la familia y el ámbito profesional. Y encontré casos muy muy fuertes donde los personajes tienen que ajustar cuentas y trabajar algo traumático del pasado. Este terreno muy traumático corresponde a los países del Cono Sur (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile) que tuvieron en los años 60, 70 y 80 dictaduras muy violentas que dejaron una herencia de represión, asesinato y la figura de los desaparecidos.

En estos países se creó un aparato de represión estatal, fuera de toda legalidad, que son las prisiones clandestinas. En Brasil se llamaron las casas de la muerte. Esto pertenece a un clima de regímenes dictatoriales donde la ley ya no existía más. Lo que existía era el poder arbitrario de hacer lo que se quiera con quién está preso porque es considerado como subversivo. Este cuadro es muy fuerte en el cine de Brasil y también en Argentina y en Chile. Hay documentalistas muy fuertes como Patricio Guzmán en Chile, que tienen la tradición del documental que habla de la experiencia personal.

Lo que yo hice en esta ponencia fue traer tres películas que para mí se complementan para crear un gran panel, un conjunto. Este conjunto revela tres maneras de mostrar esta cuestión del pasado, esa cuestión de una demanda de justicia, una demanda de castigo para estos crímenes que fueron cometidos, una manera de buscar una solución para superar este trauma.

Entonces tengo ese documental que es mexicano, pero como en México no hubo esa historia reciente, hay una diferencia muy pronunciada. Es muy difícil encontrar en México una película que muestre esta cuestión del trauma del pasado.

Entonces, ¿qué tenemos acá? La película mexicana *Caballo entre rejas* es una co-producción México-España que trata el caso de este argentino que ha participado en la más conocida prisión clandestina que había en Argentina, que era el edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada. Hoy es un Museo del Genocidio. El torturador, después de muchos años de haber asesinado y desaparecer a mucha gente, construye una vida de empresario en Argentina para aprovechar el dinero y los bienes de la gente que ahora está muerta. Esta persona hizo una especie de rentabilización de su propio trabajo represivo con un capital que construyó a partir de este saqueo a la gente que él mismo había ayudado a matar. Y después de un periodo corto en Argentina vino a México para continuar sus actividades. Y aquí es el empresario de una concesionaria del servicio de registro nacional de vehículos. Pero en el proceso, por algún motivo se descubre algo extraño y se descubre su identidad, que fue confirmada por argentinos que habían sido víctimas. Entonces ese caso es motivo, en esta película, para que se haga lo que se llama *justicia universal*, que es un aparato jurídico legal organizado, y que es una forma de reacción frente a ese pasado que está fuera de la venganza. Lo que se ve en esta película es similar a lo que ha hecho el juez Baltazar Garzón, en España. En la película esta solución es vista como internacional porque los estados nacionales individualmente no tienen condiciones para hacer esto.

Precisamente en Brasil no tenemos ningún tipo de acción legal, porque la Ley de Amnistía de 1979 absolvió a todo aquel que participó en esta guerra, incluso los represores. Entonces en Brasil eso es una cuestión que no se ha resuelto. En Argentina tampoco se resolvió durante mucho tiempo, durante el

gobierno de Menem y después el de Alfonsín. Fue hasta que Néstor Kirchner revocó las leyes de amnistía, que eran leyes creadas por Menem y después indultos de Alfonsín, primero como presidente y después como parte de la Red Democrática. Pero después de que esta película se hizo, en 2006, fue cuando se revocó la amnistía a los torturadores en Argentina.

Las otras dos son películas de Brasil y Argentina que trabajan con dispositivos de venganza. En la de Brasil, un protagonista descubre 25 años después a la persona que lo ha torturado a él y que ha torturado y matado a su mujer. Al descubrirlo, decide que es el momento de ejecutarlo, de hacer justicia. Y hay una discusión sobre las consecuencias de llevar a cabo ese proyecto, que es un proyecto de fijación en el pasado sin ninguna mediación legal. Este proyecto se encuentra en el terreno de la pura venganza personal, que por más que se comprenda no es para ser endosado, no es una solución. Así que esta película brasileña es opuesta a la mexicana, donde se presenta un dispositivo de justicia universal legalizado.

La tercera película es *El secreto de sus ojos*, de Campanella. Ahí la política es una contingencia. El protagonista, que se llama Espósito, no es militante. Él es un funcionario del juzgado, un abogado que trabaja en el sistema de justicia argentino. Él tiene una fijación en el pasado de otra manera, por la imagen que conserva de un familiar que fue víctima de estupro y asesinato. Cuando él investiga y ve esa imagen, su propia mirada cambia su vida y se queda ahí, con esta fijación en el pasado. Esta fijación en el pasado tiene consecuencias en su laberinto personal de deseos, donde hay otra figura femenina que es el otro polo del filme, con quien él tiene un enlace prometido que nunca se consuma.

Este protagonista se identifica con el marido de la mujer asesinada, que tiene el mismo imperativo de venganza. El marido captura al asesino y crea una cárcel privada. Decide que el asesino tiene que sufrir por toda su vida, clandestinamente, en

su casa. Así pasan años y décadas cuidando ese prisionero. Y lo que sucede es que él mismo también se queda encarcelado.

Cuando Espósito visita la casa del marido, la fascinación que tiene por este caso se rompe, justamente porque descubre que aquel laberinto no tiene salida. Y se libera de esto, aproximándose a Irene, que es la otra mujer. Aquí me parece que hay una lectura muy consciente del director de la transferencia de la culpa de Hitchcock. Este director es totalmente hitchcockiano.

Cuando estuve en Buenos Aires hubo un ciclo de cine sobre Memoria y Política, y ahí yo hablé sobre esta película. Hubo una reacción interesante porque a los periodistas no les gustó mucho que yo comparara la política argentina con Hitchcock.

Ocurre que el asesino mató a esta joven antes de ser reclutado como uno de los asesinos del periodo de López Rega que dirigía Isabel Perón poco antes de la dictadura militar. Éste fue un periodo casi fascista en Argentina, controlado por Isabel Perón y este señor López Rega, llamado Rasputín porque tenía un control total de la vida en Argentina. Mucha gente fue asesinada. El crimen del que parte la película no es político, pero la película hace un comentario sobre la situación política argentina de ese momento, pues el criminal es el tipo de persona que tenía las cualidades para ser reclutada más tarde por la dictadura.

Así, las tres películas tratan sobre la mirada al pasado, sobre la amnistía y sobre la venganza. Y en la tercera también hay una reflexión sobre la mirada y la transferencia de culpa. ¿Me he extendido mucho?

LZ: No. Muchas gracias. Primero por haber aceptado venir a México, con los otros 40 colegas que vienen de Brasil. Este intercambio es muy enriquecedor y es muy poco frecuente. Y agradezco el esfuerzo por responder en español.

IX: Está claro que hablo un portuñol que va mejorando a medida que el tiempo pasa, pues acabo de visitar Argentina y Chile.

LZ: También le agradezco que haya aceptado ampliar el tema de la ponencia inaugural, porque originalmente era sólo una película argentina.

IX: Se quedaba un poco céntrica (risas).

LZ: Bueno, muchas gracias.

IX: Yo agradezco las oportunidades que tenemos de conversar entre nosotros como personas del mismo campo profesional. Estamos aquí para enriquecer nuestra experiencia y para mí es siempre muy bueno. Me gusta mucho estar en México.

LZ: Muchas gracias.

MIRADAS
PANORÁMICAS
AL CINE MEXICANO

Teoría, Historia
y Análisis

Primera edición 2020 (versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.