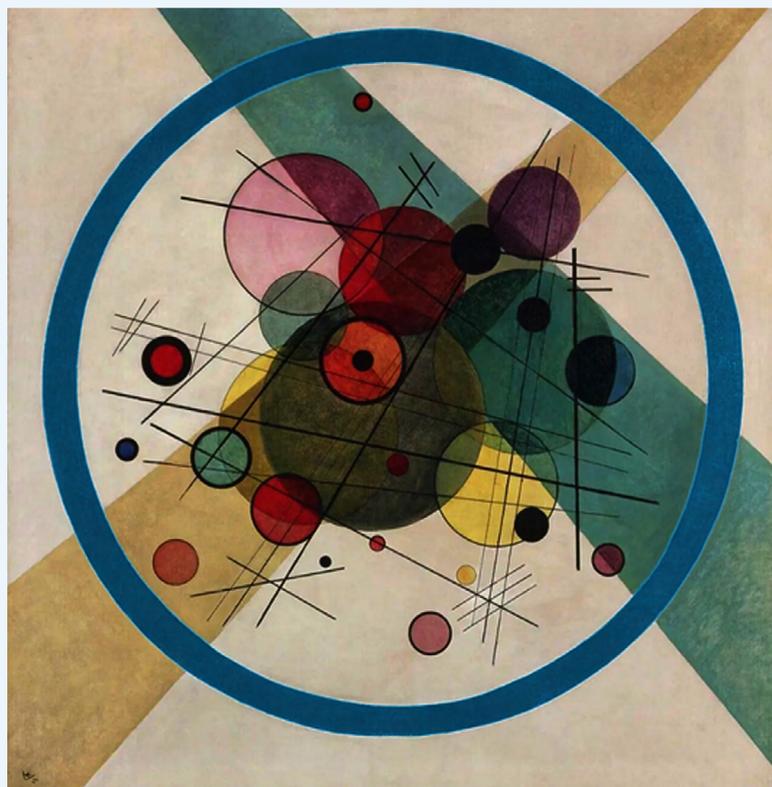


EL OJO INTERMEDIAL II

HIBRIDACIONES GENÉRICAS
Y MEDIALES



Miguel Sáenz Cardoza
Raquel Gutiérrez Estupiñán
Jaime Villarreal
(editores)

Esta propuesta editorial colectiva, cristalizada en *El ojo intermedial II: hibridaciones genéricas y mediales*, explora algunas perspectivas intermediales de los estudios cinematográficos. El reflejo de la compleja realidad mediática contemporánea se hace patente en la experimentación genérica y las propuestas híbridas, como la novela film, el *making of*, el *b-roll*, la e-literatura, la ficción documentada, el cine verde, la acción real-animada o el papel constructivo de la música. En ella consignamos pesquisas emprendidas desde el grupo de investigación al que pertenecemos los editores y parte de los autores aquí publicados: el Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) vinculado al Posgrado en Ciencias del Lenguaje del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Véllez Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Los capítulos incluidos en esta edición son producto de las propuestas temáticas convocadas en la Cuarta (2018) y la Quinta (2021) Jornadas de Estudios Cinematográficos del SEC, realizadas en la ciudad de Puebla. Más allá de la indagación intertextual o de la tradición filmoliteraria comparatista, identificada con frecuencia bajo la etiqueta de teoría de la adaptación, los acercamientos agrupados en estos libros promueven en nuestro campo un sugerente paradigma descentrado de estudios intermediales del cine, que haga justicia a la compleja realidad mediática contemporánea.



BUAP



“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”



Editora Nómada Sciolibris

EL OJO INTERMEDIAL II

Hibridaciones genéricas y mediales

Miguel Sáenz Cardoza
Raquel Gutiérrez Estupiñán
Jaime Villarreal

Editores



BUAP



"ALFONSO VÉLEZ PUEGO"



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MA. LILIA CEDILLO RAMÍREZ

Rectora

JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO

Secretario General

GIUSEPPE LO BRUTTO

Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

“Alfonso Vález Pliego”

La obra fue dictaminada por especialistas en la modalidad de pares ciegos, por lo que cumple con estándares de calidad académica.

ISBN: 978-607-525-919-2 (BUAP)

ISBN: 978-607-59364-8-2 (Editora Nómada Sciolibris)

<https://doi.org/10.47377/ojointermedial2>

Primera edición, 2022.

D.R. © Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104, Col. Centro Histórico, Puebla, Pue. C.P. 72000

Teléfono (222) 229 55 00

www.buap.mx

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

“Alfonso Vález Pliego”

Av. Juan de Palafox y Mendoza 208, Centro Histórico

C.P. 72000, Puebla, Pue. Tel. (222) 229 55 00 Ext. 3131

www.icsyh.com

D.R. © Editora Nómada Sciolibris

Tepalcatitla 39, La Concepción, Coyoacán

Ciudad de México, 04020

www.editoranomada.mx

Coordinación editorial: Margarita Muñoz Loyola

Edición integral: Katia Ibarra / Editora Nómada Sciolibris

Diseño de portada: Miguel Sáenz Cardoza

Hecho en México / *Made in Mexico*

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito de los titulares de los derechos.

Contenido

Presentación	7
1. Los elementos y las estrategias de la novela film en <i>Cagliostro</i> , de Vicente Huidobro <i>José Sánchez Carbó</i> <i>Universidad Iberoamericana, Puebla</i>	13
2. <i>In girum imus nocte et consumimur igni</i> y sus reminiscencias del 68 <i>Darío González Gutiérrez y Araceli Soní Soto</i> <i>Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco</i>	33
3. Del <i>B-Roll</i> al <i>Making of</i> : Un caso de metarreferencialidad del acto cinematográfico <i>Armando Andrade Zamarripa</i> <i>Universidad Autónoma de Aguascalientes</i>	69
4. El carácter intermedial de <i>The Motel Life</i> (2012) <i>Hortencia Ramón Lira</i> <i>Benemérita Universidad Autónoma de Puebla</i>	97
5. Aproximaciones teóricas a la virtualización del cine y a las transformaciones de la e-literatura. Análisis del filme <i>El cosmonauta</i> y la novela hipermedia <i>Tatuaje</i> , seguido de una reflexión historiográfica <i>Yelenia Cuervo Moreno</i> <i>Instituto Politécnico Nacional</i> <i>Norma Sánchez Acosta</i> <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>	129

6. La conciencia ambiental en la pantalla. <i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1974) y la inauguración del cine verde en México <i>Rocío González de Arce Arzave</i> <i>Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco</i>	155
7. El mito del retorno al Paraíso como oposición al desarrollo modernizador mexicano de mediados del siglo XX en <i>Sombra verde</i> (Roberto Gavaldón, 1954) <i>Rocío González de Arce Arzave</i> <i>Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco</i>	201
8. La ficción documentada en el panorama contemporáneo del cine nacional <i>Yolanda Mercader Martínez</i> <i>Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco</i>	241
9. <i>The Innocents</i> : un acercamiento al valor cognitivo de la música <i>Laura R. Cortés Montes</i> <i>Universidad de las Américas Puebla</i>	263
Acerca de los autores	289

Presentación

Este volumen doble, que circunscribe investigaciones sobre el cine como problema intermedial, forma parte de la producción editorial colectiva emanada del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) vinculado al Posgrado en Ciencias del Lenguaje del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Interesados en el amplio paradigma-sombrilla de los estudios intermediales, en el SEC iniciamos la exploración de teorías y análisis de la intermedialidad relacionadas con el fenómeno fílmico a partir de las sesiones ordinarias de 2017 y la hemos continuado hasta la actualidad. Por esta razón, en la Cuarta (2018) y la Quinta (2021) Jornadas de Estudios Cinematográficos del SEC hemos convocado a académicos nacionales e internacionales a presentar sus pesquisas sobre temas como autorreferencialidad, intertextualidad, transposición, transmedialidad, interactividad, interarte, hibridaciones genéricas, revolución digital, entre otros.

Esas dos ediciones de nuestra Jornada han sido el origen de los capítulos *in extenso* que algunos colaboradores nos han cedido para formar parte de *El ojo intermedial I y II*. En la propuesta editorial temática, así como en los coloquios de los que proviene, hemos querido ir más allá del análisis intertextual o de la tradición filmoliteraria comparatista, identificada con frecuencia bajo la etiqueta de teoría de la adaptación, y abordar el espectro más general y complejo de indagaciones intermediales, así como la diversidad de los estudios cinematográficos puede comprenderla. Y, en cuanto al formato de los volúmenes, su carácter digital gratuito se debe, por un lado, a las óptimas posibilidades que nos ha brindado la coedición con Editora Nómada, casa especializada en publicaciones académicas dirigida por la doctora Katia Irina Ibarra, y, por otro, a nuestro deseo como editores de ofrecer una publicación susceptible de distribuirse con la libertad y la formalidad que la debida identificación digital en la red,

de libros y de capítulos, nos otorga. Esto, además, se aúna a la distribución de ejemplares en formato tradicional bajo la modalidad de impresión-bajo-demanda, para aquellos lectores que continúan prefiriendo el papel.

De esta manera, hemos organizado las investigaciones en dos volúmenes temáticos: *El ojo intermedial I. Autorreflexividad, transmedialidad y transposición* y *El ojo intermedial II. Hibridaciones genéricas y mediales*. El primero está integrado principalmente por abordajes teórico-metodológicos que ponen en relación a la intermedialidad con categorías como transmedialidad, transposición, metaficción o dialogismo. El segundo incluye reflexiones que exploran algunas de las hibridaciones o asimilaciones factibles entre cine, novela o *e-literatura*, autobiografía, *making of*, animación, viñeta o ilustración, ambientalismo, ficción documentada o ciencias cognitivas.

Enseguida ofrecemos breves comentarios descriptivos de los textos incluidos en ambos volúmenes.

Hibridaciones genéricas y mediales

En “Los elementos y las estrategias de la ‘novela film’ en *Cagliostro*, de Vicente Huidobro”, el académico José Sánchez Carbó explora un producto representativo de la tecnofilia de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Los cruces que van de cine a literatura y de regreso fueron transitados tempranamente por Vicente Huidobro en su proyecto híbrido *Cagliostro* (1931), que nació de un malogrado guion cinematográfico que el poeta chileno había escrito una década antes con el deseo de llevarlo a la pantalla. Sánchez Carbó expone la manera en que Huidobro plasmó, en su novedosa novela, el influjo que el cine estaba ejerciendo sobre la literatura y analiza sobre todo el carácter eminentemente visual de esa específica experimentación huidobriana incomprensida.

Con su trabajo centrado en una obra experimental del filósofo y cineasta francés Guy Débord, “*In girum imus nocte et consumimur igni* y sus reminiscencias del 68”, Darío González Gutiérrez y Araceli Soní Soto exploran un registro híbrido, a la vez manifiesto político-filosófico documentalizante-ficcionalizante y autobiográfico, vehiculado por

esa extraña película filmada en 1978 y estrenada en 1981. Auxiliados por las ideas filosóficas acerca de la hermenéutica de Wilhelm Dilthey y de la identidad narrativa de Paul Ricœur, así como los conceptos de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas* del historiador Reinhart Koselleck, los autores de este artículo desentrañan una producción audiovisual-intelectual que funde escritura, oralidad e imagen tanto para dar cuenta de la experiencia de su creador como para criticar la “sociedad de las apariencias” en la que nos ha tocado vivir.

Armando Andrade Zamarripa, en “Del *B-Roll* al *Making of*: Un caso de meta-referencialidad del acto cinematográfico”, ofrece un estudio tanto teórico como de carácter historiográfico sobre el estatuto contemporáneo del *Making of* no solamente como un caso peculiar de discurso metarreferencial del hecho cinematográfico, sino que en última instancia propone pensarlo como estrategia didáctica útil sobre todo en el proceso de formación de jóvenes cineastas en las academias de cine.

En “El carácter intermedial de *The Motel Life* (2012)”, Hortencia Ramón investiga los rasgos que distinguen a esta obra cinematográfica como un discurso narrativo complejo y multidimensional, una complejidad que se materializa en el diálogo que establece con otros medios tanto al interior como al exterior de su técnica fílmica. Para tal efecto, la autora parte de dos rasgos que considera fundamentales y sobre los cuales organiza su exposición: por una parte, el despliegue intermedial de sus recursos narrativos y, por la otra, la composición especial y deliberadamente fragmentaria de su temporalidad. El trabajo discute los alcances y limitaciones de una serie de conceptos con los que se han estudiado estas dos dimensiones del discurso narrativo, desde nociones clásicas de teoría literaria que provienen de textos de autores como Gérard Genette, Julia Kristeva, Mijaíl Bajtín y los formalistas rusos, hasta diversas aproximaciones a la intermedialidad y otras teorías sistémicas de la cultura. Aplicando este marco teórico a las complejas operaciones artísticas de su objeto de estudio, la autora sostiene la hipótesis de que esta clase de atributos del filme no repercuten únicamente en la configuración estructural del discurso, sino que condicionan también la significación narrativa e ideológica del filme en tanto producto cultural.

Por su parte, Yelenia Cuervo Moreno y Norma Sánchez Acosta, en “Aproximaciones teóricas a la virtualización del cine y a las transformaciones de la e-literatura. Análisis del filme *El cosmonauta* y la novela hipermedia *Tatuaje*, seguido de una reflexión historiográfica”, revisan la complejidad de un par de proyectos narrativos transmediáticos (Henry Jenkins) contemporáneos y el contexto de tecnificación que los hace posibles. Auxiliadas de perspectivas teóricas del filósofo de la comunicación digital, el tunecino Pierre Lévy, y por indagaciones en la narración transmedia del argentino Carlos Scolari, abordan, por un lado, el malogrado proyecto de narración, originalmente un libro y 36 piezas multimedia, de tres jóvenes españoles, Nicolás Alcalá, Bruno Teixidor y Carola Rodríguez, que a fin de cuentas dio origen a la película *El cosmonauta* (2013). Un proceso en gran medida frustrado pero rico en experiencias relacionadas con nuestra actualidad tecnificada. Por otro lado, examinan una narración representativa de la *e-literatura*: la novela policial hipermedia *Tatuaje* (2015). Con guion de Rodolfo J. M. y coordinación de Mónica Nepote, la obra multimedia se planteó como una contribución mexicana al amplio ámbito de la literatura extendida y ha sido generado desde la plataforma del Centro de Cultura Digital dependiente de la Secretaría de Cultura de México. Es a fin de cuentas una instancia experimental de literatura electrónica que aprovecha las herramientas y posibilidades expresivas del ciberespacio.

El capítulo “La consciencia ambiental en la pantalla. *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974) y la inauguración del cine verde en México”, de Rocío González de Arce Arzave, aborda tanto la historia general de las producciones cinematográficas mexicanas de contenido ecologista como la obra de Joskowicz, pionera entre los filmes deliberadamente ambientalistas en nuestro país. Auxiliada de las perspectivas de la eco-cinecrítica del ecofilósofo Adrian J. Ivakhiv, y de la crítica ecofilmica del estudioso de medios David Ingram, la autora establece un recorrido cartográfico útil para la indagación crítica del ambientalismo cinematográfico en México.

El estudio que presenta Rocío González de Arce Arzave, “El mito del retorno al Paraíso como oposición al desarrollo modernizador mexicano del siglo XX en *Sombra Verde* (Roberto Gavaldón, 1954)”, se ubica en el ámbito de los estudios ecofilmicos para proponer una

lectura mitológica de la película de Gavaldón. De acuerdo con el planteamiento de la autora, dicha lectura permite juzgar el filme como la proyección de una visión utópica y de una postura ética de frontal oposición a los modelos desarrollistas posrevolucionarios promovidos por el Estado mexicano. El texto se divide en tres apartados generales que representan tres niveles de significación en los que puede observarse esta oposición. Un primer nivel remite a las propias condiciones materiales de la creación y la recepción del filme, en donde las coordenadas ecologista y materialista en que se inscribe la producción de *Sombra Verde* coinciden en su crítica al modelo socioeconómico capitalista. En un segundo nivel se ofrece, en primer lugar, un análisis intertextual para ensayar una lectura alegórica del filme que encuentra en los cantos del Purgatorio de la *Divina Comedia* un hipotexto que parece ineludible; en segundo lugar, un análisis mitológico basado en el modelo de Joseph Campbell que revela la apertura del relato de *Sombra Verde*. Por último, encontramos un tercer nivel del cual se derivan las construcciones arquetípicas y las posturas éticas y utópicas que se ubican en el trasfondo de la película.

Yolanda Mercader presenta el trabajo “La ficción documentada en el panorama contemporáneo del cine nacional”, en el cual hace una revisión de los cruces entre los géneros de la ficción y el documental en el cine que se posibilitan mediante la interpolación de fragmentos de cierto valor historiográfico en la estructura narrativa de relatos de ficción. De acuerdo con la autora, aquel debate clásico con respecto a la relación entre el cine y la realidad sigue todavía vigente tanto en los círculos académicos como en los de la propia producción cinematográfica. Asimismo, se sostiene también la idea de que el tipo de cine que en este capítulo se denomina *ficción documentada* revitaliza en muchos sentidos ese debate, no solamente porque se compone de una mezcla de documentos históricos y fabricaciones artísticas, sino porque su tendencia ideológica a menudo se orienta hacia la exposición de problemas sociales, asumiendo a su modo la tarea historiográfica de dar voz a los pueblos oprimidos. En otras palabras, la ficción documentada en el cine parte del discurso narrativo ficcional como estrategia de persuasión, pero enganchándose en los dilemas y situaciones del contexto real de su producción, una tradición que en México se puede trazar desde los orígenes mismos del cine en el país,

con películas como *El automóvil gris* (1919), hasta las más recientes producciones de nuestro tiempo.

La posible función cognitiva que cumple la música en el discurso cinematográfico es la cuestión central que plantea Laura Cortés en su texto, “*The Innocents*: un acercamiento al valor cognitivo de la música”. De entre todos los recursos sonoros y musicales mediante los cuales la película de Jack Clayton produce una atmósfera particular, lúgubre y de misterio, en el trabajo que aquí se reseña, la autora se centra en la icónica melodía “O Willow Waly”, que se presenta en varias de sus secuencias. El texto plantea varias cuestiones orientadas al esclarecimiento del sentido que tiene la canción en el filme, entre las cuales, destacan aquellas que indagan en el proceso de producción de expectativas por parte del público. Tales preguntas se formulan y se intentan responder a partir de dos propuestas cognitivistas de los estudios de cine. La primera se emplea para explicar las funciones cognitivas de anticipación y producción de expectativas que presuntamente cumple la canción al asociarse por contigüidad con ciertos elementos del relato. La segunda propuesta teórica le sirve a la autora, finalmente, para caracterizar y clasificar el tipo de emociones que produce la melodía en función del trabajo cognitivo realizado por el espectador en su recepción de la obra, un trabajo que es sin duda complejo, puesto que a menudo sus resultados conducen a posibilidades imprevistas.

Invitamos a nuestros lectores a realizar un recorrido a través de los campos explorados por los participantes en este volumen, que quiere/espera contribuir a la consolidación de los estudios fílmicos, desde una diversidad de perspectivas.

Miguel Sáenz Cardoza
Raquel Gutiérrez Estupiñán
Jaime Villarreal

Puebla, Puebla, noviembre de 2022

Los elementos y las estrategias de la novela film en *Cagliostro*, de Vicente Huidobro

José Sánchez Carbó
Universidad Iberoamericana, Puebla

Resumen

La relación del cine con la literatura, entre otros asuntos, se ha reducido comúnmente al de la adaptación y la trasposición, en otras palabras, a la “subordinación” o a la “autonomía” del cine respecto a la literatura. Otro tópico inverso es la influencia del cine sobre la literatura, al imponer una forma cinematográfica de narrar. En el ámbito de la cultura hispanoamericana, una novela que temprano materializó tales polémicas en el ambiente de las vanguardias literarias fue la novela *Cagliostro*, de Vicente Huidobro, publicada en inglés en 1931 y en español en 1934, cuyo antecedente había sido un guion cinematográfico redactado en francés en 1921. El escritor chileno transformó dicho guion en una “novela visual” o “novela film”, como la calificaría. En este capítulo asumimos, por una parte, que *Cagliostro* constituye una suerte de *novela de tesis*, escrita para comprobar de qué manera el cine influyó en la novela. Vicente Huidobro, en el prólogo de la edición en inglés, asumió el reto de comprobar una hipótesis que durante varias décadas sería motivo de discusiones. Por otra parte, también consideraremos que Huidobro, al concebir una novela film o visual, cuestiona una forma de narrar propia de la novela decimonónica, realista o naturalista, por lo que será preciso analizar las características literarias que explican la visualidad narrativa empleada por el escritor chileno.

Palabras clave: literatura y cine, Vicente Huidobro, narrativa de vanguardia, humor, novela film.

Abstract

The relationship between cinema and literature, among other issues, has been reduced to that of adaptation and transposition, in other words, to the “subordination” or “autonomy” of cinema in relation to literature. Another inverse topic is the influence of cinema on literature, by imposing a cinematic narrative form. In the field of Spanish-American culture, a novel that early materialized such controversies in the environment of the literary avant-garde was the novel *Cagliostro* –whose antecedent had been a written script in French in 1921–, by Vicente Huidobro, published in English in 1931 and in Spanish in 1934. The Chilean writer transformed that script into a “visual novel” or “novel film,” as he would call it. In this paper we assume, on the one hand, that *Cagliostro* constitutes a kind of novel of thesis, written to verify how the cinema influenced the novel. Vicente Huidobro, in the prologue of the English edition, took on the challenge of proving a hypothesis that for several decades would be the subject of discussions. On the other hand, we will also consider that Huidobro when conceiving a film or visual novel, questions a narrative form of the nineteenth-century, realistic or naturalist novel, for which it will be necessary to analyze the literary characteristics that explain the narrative visuality used by the Chilean writer.

Keywords: literature and cinema, Vicente Huidobro, narrative of avant-garde, humor, novel film.

Los elementos y las estrategias
de la novela film en *Cagliostro*, de
Vicente Huidobro

Cagliostro fue publicada por primera vez en español en 1934. Cobran importancia la fecha y el idioma de su primera edición porque estos datos permiten apreciar la azarosa vida de un texto cuyos antecedentes habían sido, primero, un guion cinematográfico, que Vicente

Huidobro (1893-1948) había empezado a redactar en francés en 1921, y, luego, una versión de la novela publicada en inglés en 1931.

Como es sabido, el escritor nunca pudo llevar a la pantalla grande su propuesta, pero no desperdició el guion para trasladarlo después a un formato narrativo para demostrar la influencia que el cine estaba teniendo en la literatura. En este sentido, *Cagliotro* vendría a convertirse en una novela de tesis, en la que todos sus elementos están pensados cinematográficamente para expresar de forma creativa su posición respecto al tema en boga de la época y, de paso, refrendar las posibilidades del creacionismo con una modalidad narrativa emergente que Huidobro denominó “novela film”. Para fundamentar esta propuesta de lectura se analizarán los prefacios de la edición tanto en inglés como en español, la correspondencia que existe entre la novela film con la mirada y el creacionismo, entre otras tendencias de las vanguardias, así como las funciones del narrador y la descripción de los personajes y los espacios. Finalmente, se analizará el humor como elemento distintivo de la novela.

El guion que Huidobro había empezado a escribir en 1921, en la época del cine mudo, fue sometido al gusto de los especialistas de la industria cinematográfica cuando lo envió a un concurso con el que consiguió un premio de 10 mil dólares otorgado por la League for Better Motion Picture en 1927. Cabe mencionar que probablemente haya sido uno de los más cuantiosos obtenidos en el orbe hispanoamericano de entonces. Sin embargo, el objetivo inicial de Huidobro no era ganar un premio ni publicar una novela sino llevar su proyecto a la pantalla. Su reconocida inclinación por lo visual sin duda encontraba en el cine un medio idóneo para potenciar su estética. De hecho, tenía en mente el reparto entre los que se encontraba el adusto rostro del actor ruso Ivan Mosjoukine; no obstante, las innovaciones técnicas en el cine, el cambio en los gustos de los productores y algunos desacuerdos con el director lo obligaron a desistir en su intento por incursionar en el medio.

Justo en 1927 se estrenaba *The Jazz Singer*, la primera película sonora, que traería consigo profundas transformaciones en la industria cinematográfica de todo el mundo. Sirvan como ejemplo las estadísticas de producción de películas en Francia antes y después del advenimiento del cine sonoro: en 1928 se produjeron 94 filmes y

para 1929 con la nueva tecnología sólo 52 (Palacio y Pérez Perucha, 1997: 74). Para la década de los veinte el cine norteamericano despuntaba en todo el orbe, imponiendo géneros y estéticas muy distintas a las que proponía Huidobro con la vida del hechicero a través del filtro estético del expresionismo alemán. A la industria para entonces más bien le interesaban géneros como el *western*, el burlesco, el bélico, la comedia, el melodrama y el cine negro (Talens y Zunzunegui, 1997). Además, quien supuestamente dirigiría el film, el rumano Mime Mizu, tuvo un desacuerdo con el escritor chileno en cuanto al *decoupage*.

Sobre la realización o no de la película, existen varias hipótesis que van desde la que indica que todo fue un invento del propio Huidobro hasta la que asegura que sí se filmó. Rubén de Costa (1978), por ejemplo, considera que la película sí se filmó, pero jamás se estrenó. Volodia Teitelboim (1993) afirma que el guion no fue una iniciativa de Huidobro sino un requerimiento del director rumano y, pese a que fue filmado, no quedó copia alguna. Francisca Noguerol (2008) cita una carta de Huidobro en la que expresa su deseo de dirigir él mismo la película. Finalmente, en la edición mexicana de la novela, publicada por Factoría (2007), los editores explican en el prefacio que muy avanzado el trabajo de *decoupage* la productora francesa encargada de su realización quebró financieramente. No obstante, mencionan que en 1923 “el manuscrito fue pedido al autor por el actor Mosjoukine, el cual se mostró muy interesado en llevarlo al cine, pero... tuvo que salir de Francia en el momento preciso” (3). Con lo anterior queremos dejar constancia de que no hay todavía evidencias claras del origen y destino del proyecto filmico.

De haber sido posible su estreno, la película se sumaría a una lista filmográfica inspirada en la oscura y enigmática figura del mago, profeta, curandero o charlatán del siglo XVIII, Giuseppe Bálsamo, mejor conocido como Alessandro di Cagliostro. No sería la primera de la lista, lugar que encabeza un trabajo de Georges Méliès estrenado en 1899 y un cortometraje francés producido en 1910 con la dirección de Gaston Velle y Camille de Morlhon. Otra cinta que destaca de esta nómina es *Black Magic* (1949), de Gregory Ratoff, con la actuación de Orson Welles.¹ Coincidamos con Iain McCalman (2004), cuando

1 Estas son algunas de las películas: *Cagliostro* (Francia, 1910) Dir. Gaston Velle y Camille de Morlhon; *Kagliostro* (Rusia, 1918), Dir. Wladislaw Starewicz;

expresa que “el celuloide parece un medio particularmente apropiado” para representar el misterio de Cagliostro, ya que él buscó “el modo de difundir la masonería egipcia con la ayuda de linternas mágicas y maquinarias de relojería que habitualmente se consideran un antecedente directo del cine” (316).

Fue otro tipo de alquimia la que jugó en contra de la suerte de Huidobro. Ante el insalvable obstáculo técnico que representaba el cine sonoro para su proyecto filmico, transformó dicho guion en una “novela visual” o “novela film”, como la calificó. La primera edición se publicó en inglés en Inglaterra y Estados Unidos simultáneamente en 1931 con el título de *Mirror of a Mage*, teniendo una buena recepción que le merecieron comentarios positivos de la prensa británica y norteamericana.²

Tres años después la editorial Zig Zag imprimió en Chile la versión en castellano, pero pasó inadvertida ante gran parte de la crítica y los lectores. ¿Por qué se retrasó tanto tiempo la versión en español? En el prólogo de la edición mexicana los editores explican que el manuscrito del libro lo tuvo un editor madrileño durante tres años sin que nunca se decidiera a publicarlo (Factoría, 2007: 3). Más tarde, cuando se publicó por la editorial chilena Zig-Zag en 1934, la novela fue duramente cuestionada. Así, el crítico chileno Alone (Hernán Díez Arrieta) “opina que la fábula no sorprende ni atrae, que la obra abunda en galicismos, que se repiten las burlas al lector y al autor ya conocidas de Mío Cid, que el ‘procedimiento muestra demasiado la armazón y se destruye’ y que, por fin, faltan la emoción sincera y la fantasía” (Niemeyer, 2004: 264).

Para explicar el escaso impacto provocado en el ámbito hispanoamericano, René de Costa opina que posiblemente se debió a que la edición en español no incluyó el prefacio de la edición en inglés, en donde expone las principales características de su singular propuesta. Asimismo, habría que considerar que por aquellos años, la década de los treinta, en Hispanoamérica se imponía la narrativa realista, “muy

Cagliostro (Alemania, Francia y Suecia, 1929), Dir. Richard Oswald; *Black Magic* (Estados Unidos, 1949), Dir. Gregory Ratoff; Joseph Balsamo (Francia y Austria, 1973), Dir. André Hunebelle; y *Cagliostro* (Italia, 1974), Dir. Daniel Pettinari.

2 *London Times* (9 de abril de 1931); *New York Times* (13 de marzo de 1932); y *Boston Transcript* (16 de marzo de 1932).

directamente ligada a los problemas político-sociales, regionales, criollistas o nacionalistas” (Galvez, 1987: 39). Por último, tampoco no habría que olvidar que para 1934 el cine mudo casi era historia.

Tal parece que la irrupción del cine sonoro, en el que la palabra tenía un papel tan privilegiado como el de la imagen, alentó de nueva cuenta la polémica sobre la influencia que el cine tenía sobre la literatura y viceversa. El audio permitió poner más atención y empeño en los diálogos y en la capacidad que estos tenían para transmitir emociones, estados de ánimo y para contar una historia. No se trataba únicamente de plantear una historia, sino que esta debía ser contada con elementos propiamente visuales, así como literarios a través de la palabra. En esta etapa muchas carreras de actores y directores se vinieron abajo, mientras que otros aprovecharon el momento para explotar las posibilidades narrativas de la imagen, el sonido y la palabra.

La discusión respecto a en qué medida el cine influyó en la novela o viceversa no ha perdido vigencia. Así, por ejemplo, para Jean Bloch Michel el cine:

impuso a la novela, en lugar de la tradicional visión novelesca del mundo, una visión cinematográfica. Esta influencia se ejerce en el sentido de que la novela de soporte de sentimientos y de significaciones que era, se convirtió en soporte de imágenes no ya literarias, sino visuales; de imágenes que tienden a ser la representación más exacta posible de las cosas en cuanto tales. (Citado por Peña Ardid, 1995: 195)

Por el contrario, para Noel Burch “las técnicas empleadas por el cine no le son propias, sino que han sido tomadas de medios al parecer tan diferentes entre sí como la novela del siglo XIX, las primitivas historias [...] y los entretenimientos ‘para todo tipo de público’ ofrecidos en el teatro, las ferias de volantinos y los salones familiares” (citado por Company, 1987: 20).

Para exponer la cadena de influencias con frecuencia es citado el caso de D.W. Griffith, Charles Dickens y el teatro melodramático. No hay duda de que D. W. Griffith fue uno de los directores que sentó los códigos básicos de la sintaxis narrativa para el cine, pero también se sabe que, como él mismo lo reconoció, su mayor influencia provino de las novelas de Dickens. Por su parte, Dickens llegó a declarar que

el teatro melodramático del XIX moldeó su estilo narrativo. Sobre este tema resulta significativa la estrategia visual de Owen Davis, un dramaturgo de principios del siglo XX, ya que no sólo aclara mucho del estilo narrativo de Griffith o Dickens sino hasta del mismo *Cagliostro*. Owen Davis en 1902 explicaba en estos términos algunos aspectos de su técnica:

Uno de los primeros trucos que aprendí fue que mis obras tenían que ser escritas para un público que, a causa de grandes y ruidosos teatros, desprovistos de alfombras, no siempre alcanzaba a captar las palabras, sobre todo, además, porque en la medida en que se integraba con gente que hacía no mucho que residía en el país y no podía tampoco haber comprendido todo el texto. En consecuencia preferí *escribir más para el ojo que para el oído* [las cursivas son mías], e hice que cada emoción se convirtiese en acción, utilizando el diálogo sólo para expresar nobles sentimientos tan caros a este tipo de público. (Citado por Company, 1987: 21)

Sirva lo anterior de paso para justificar el análisis de la novela de Huidobro de acuerdo con el empleo de términos literarios y no cinematográficos. Nada es tan absurdo como los “paralelismos basados en el uso de términos técnicos de un arte [...] para destacar los efectos de otro arte” (Peña Ardid, 1995: 114). Además, al “aplicar esta terminología a la literatura, no sólo se habla metafóricamente, sino que se evita profundizar en el fenómeno de la transcodificación” (Peña Ardid, 1995: 102). Las supuestas técnicas cinematográficas, inspiradas en el movimiento y el espacio, la yuxtaposición de imágenes y otros efectos atractivos para la vista pueden traducirse y entenderse, casi siempre, desde el punto de vista literario. Desde esta perspectiva esta “novela film” puede abordarse como “novela visual”, calificativo que también utiliza Huidobro. Como veremos, hay una serie de características literarias que explican la visualidad narrativa empleada por el escritor chileno.

Prefacio de la edición en inglés

Cagliostro primero fue un guion que después fue adaptado al género novela con el fin de comprobar cómo el cine desde aquella época había

influido en la literatura, abriendo la posibilidad del surgimiento de un nuevo género. Para fundamentar tal idea, el prefacio de la edición en inglés resulta clave. En dicho texto Huidobro plantea de forma breve la polémica de aquella época: “Some years ago there was much discussion in the intellectual world over the question whether the cinematograph could or would have any influence upon de novel” (citado por Costa, 1980: 73).

La fascinación que ejerció el cine sobre muchos escritores es evidente desde la incorporación de innumerables referentes fílmicos (películas, actores, directores, técnicas), en muchos tipos de textos durante las primeras décadas del siglo XX hasta en los intentos de trasladar diversos procedimientos cinematográficos a la literatura (Peña Ardid, 1992). En aquellos años se habían popularizado las colecciones en las que los escritores narraban películas que habían sido proyectadas. Conviene mencionar el poema narrativo *Cazador en el alba* (1930) de Francisco Ayala que “está diseñado como la transcripción literaria de un film visto en la pantalla o imaginado en la mente” (Gubern, 1999: 132).

Varios escritores de vanguardia fueron seducidos por el “séptimo arte”, resultando un invaluable estímulo creativo capaz de satisfacer sus pretensiones rupturistas. La influencia es manifiesta desde la simple referencia a temas y actores de cine hasta intentos más intrépidos de emplear las técnicas cinematográficas a la novela, como es el caso no sólo de Vicente Huidobro sino también de Vicente Blasco Ibáñez, quien desde 1916 ya hablaba de una propuesta revolucionaria de “novela cinematográfica”. Con sus novelas *La reina Calafia* (1923) y *En busca del gran Kan* (1929), Blasco Ibáñez “creó una forma de novelar que, sin ser puramente un escrito hecho expresamente para la pantalla, era una novela fácilmente adaptable al cine” (Corbalán, 1998: 89). Salta a la vista cuán similares resultan los propósitos literarios de ambos autores. Al respecto, Emeterio Diez Puertas (2003) menciona que, sobre todo, en la segunda década del siglo XX se popularizó en España una novela cinematográfica:

que no son el resumen argumental de ninguna película, sino creaciones originales, aunque, eso sí, se asemejan a un guion literario e, incluso, copian el estilo de las colecciones de novelas cinematográficas: división por

secuencias, descripciones escuetas, mucha acción, amplios fragmentos dialogados y, en general, narran lo que se ve y lo que se oye. (347)

En este ámbito de polémicas e innovaciones estéticas, Vicente Huidobro asumió el reto de comprobar una hipótesis que sería motivo de discusiones que alcanzan hasta nuestros días. En el prefacio de la versión en inglés, Huidobro es enfático respecto a su objetivo: “It is my answer to the question whether the cinematograph can influence the novel” (citado por Costa, 1980, p. 78). De ahí que todos los elementos contenidos en su propuesta sean notablemente cinematográficos.

En la novela de Huidobro es notable la influencia del cine mudo de la época, en particular de corrientes como el expresionismo alemán, como señala René de Costa (1980), pero también está presente en su imaginario cultural la industria hollywoodense, a la que tenía en muy buena estima por su capacidad narrativa y poder económico. En el citado prefacio se decanta por la superioridad de este cine: “There cannot be large voids or long preliminary descriptions as in the novel of earlier times. In this consists the superiority of the American film at its best over the European” (citado por Costa, 1980: 78). Con su novela no sólo quería conseguir un efecto estético que pudiera transformar los repertorios de la novela, sino que también, siguiendo la estela hollywoodense, buscaba entretener al lecto-espectador, por usar un término que en los últimos años se ha hecho común.

Huidobro, al concebir una novela film o visual, y fiel al espíritu vanguardista del creacionismo, recusa una forma de narrar propia de la novela decimonónica, realista y naturalista, la cual, en términos generales, consistía en la:

reproducción exacta y objetiva de la realidad tal como esta se presenta directamente a los escritores y sus personajes, que conlleva una documentación detallada de los espacios presentados, así como una detallada localización tanto espacial como temporal a partir del planteamiento determinista en lo fisiológico, lo ambiental y lo hereditario. (Pérez López, 1998: 161)

En su manifiesto “*Non serviam*”, Huidobro (2012) promovía la emancipación de la poesía, entendida como creación, del yugo de la naturaleza:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. (273)

Palabras que también cobran sentido en la novela cuando hace referencia a la alquimia y la fama de charlatán de Cagliostro.

El realismo, el naturalismo o el regionalismo se extendían en buena parte de Hispanoamérica hasta la cuarta década del siglo XX. En la versión en inglés es tajante su rechazo a este tipo de narrativa: “The drawing of characters by means of long psychological processes is finished” (citado por Costa, 1980: 78). Y líneas adelante esboza los principios fundamentales de la novela filmica: “Four strokes of the brush, and a living being is painted. Four strokes of the brush, and a situation is painted. Four strokes of the brush, and a landscape is painted” (citado por Costa, 1980: 78). Las cuatro pinceladas en la práctica necesariamente suponen otra serie de recursos literarios propios para destacar el carácter visual y “cinematográfico” de la novela y, en otros casos, estos cuatro trazos apelan al bagaje cultural del lector.

El prólogo de la edición en español

En el prefacio de la edición en español, antes de iniciar el “film”, Vicente Huidobro aporta breves datos biográficos sobre la vida de su personaje y explica que tras todas sus “lecturas” y “reflexiones sobre tan misterioso personaje ha nacido esta novela film” (26). Y señala que en ella “la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica” (26).³

La fama y el misterio que han rodeado la vida de su protagonista es aprovechada por Huidobro para reconocer su verdadero poder. Después de citar la información encontrada sobre Cagliostro en diccionarios y enciclopedias que lo calificaban de mago y charlatán, el escritor chileno reivindica su figura advirtiendo que la esencia de su poder debería reconocerse en su capacidad de sugestión porque “es

3 Vicente Huidobro, *Cagliostro*, introducción de René de Costa, Anaya y Muchnik, Madrid, 1993, p. 26.

innegable que un hombre que tiene el poder de sugestionar a toda una colectividad para hacerla ver lo que él quiere que vea es, por lo menos, tan extraordinario como el hombre que fabrica oro [...] y que este hecho es tan maravilloso como los otros” (25). Pese a que destaca el poder de persuasión de Cagliostro, deja entrever su postura ante hechos extraordinarios o maravillosos sobre los cuales muchas veces “más vale la pena no explicarlos y declarar con franqueza que ahora no pueden explicarse” (25). Hay una relación cercana entre la alquimia, la sugestión y los postulados más caros del creacionismo como cuando en los versos finales de “Arte Poética” Huidobro convoca a los poetas a hacer florecer la rosa en el poema, no a pintarla.

Durante su vida, el chileno mostró vivo interés por el ocultismo, la cábala y el hipnotismo. Incluso en 1924 había ingresado a la Gran Logia Masónica de Francia (Pérez López, 1998; Fernández, 1995). De ahí que Octavio Corvalán (1967) en su libro *Modernismo y vanguardias* le dedicara a la obra del poeta un capítulo con el significativo título de “Huidobro el satánico”. Puede entonces suponerse que, aunque la enigmática personalidad de Cagliostro cumplía con los elementos suficientes para resultar atractivo para los espectadores, el interés de Vicente Huidobro por la figura de este polémico personaje, condenado a cadena perpetua por la Inquisición y fallecido en una mazmorra romana en 1795, tenía más un trasfondo personal que de atractivo espectacular.

Entrando al teatro: la página y la pantalla

Desde el inicio, el autor ubica al lector dentro de una sala de “teatro”, tal como si se dispusiera a observar una película y el costo del libro representara el boleto de entrada: “Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando al teatro” (29). Con estos detalles fija las reglas del juego y las coordenadas espaciales en las que el elemento visual predominará. En esta nota de “El autor al lector”, el narrador solicita la complicidad del lector para que se sienta como si fuera un espectador de cine, incluso le pide se siente en una butaca. Desde este momento, el narrador también se convierte en

un espectador y en una especie de lazarillo que contará al lector la supuesta película que se proyectará. De acuerdo con Noguerol (2008) “el narrador orienta nuestra percepción, contándonos la historia en presente –como si estuviera sucediendo en estos momentos–, evitando la omnisciencia y funcionando de este modo como una cámara que diera fe exacta de lo sucedido” (126).

Esta especie de guía cuando termina de aparecer el título y los créditos del film dice: “Luego aparece el subtítulo general explicativo del argumento...” (29). La posición del narrador siempre es de focalización externa. Andrea Ostrov (2011) explica que:

el pacto de lectura propuesto por Huidobro reclama un lector/espectador que ocupará alternativamente los dos lugares [...] La página es la pantalla, y viceversa. La lectura transcurre al mismo tiempo que la contemplación, y los acontecimientos *tienen lugar* efectivamente ante nuestros ojos. El correlato de esta doble recepción es la configuración de un espacio singular donde el lector es *materialmente* afectado por lo que ocurre en su presencia. (1053-1054)

El narrador es un espectador que, además, de narrar lo que va sucediendo en la pantalla, se involucra en la historia haciendo lo necesario para crear intriga y subrayar detalles importantes de la película. Cuando aparece por primera vez Cagliostro en medio de la noche pregunta: “¿Habéis visto sus ojos? [...] *Miradlos bien*, porque esos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado” (33, las cursivas son mías). En otro pasaje solicita “a las lectoras que no hayan conocido a Don Juan, el verdadero Don Juan, que *observen con atención* los gestos y movimientos de Casanova” (87, las cursivas son mías). Para fundar la Logia Isis se reúne en una casa un selecto grupo de personalidades, pero el narrador-espectador no alcanza a reconocer a todos los que entran: “Algunos de esos personajes nos son conocidos. *Yo, por mi parte, he distinguido* entre ellos al príncipe Soubise y al conde Sablons” (95, las cursivas son mías). Más tarde nos enteraremos de que entre los asistentes a la congregación también se encontraban Jean Jaques Rousseau y Jean Paul Marat. De tal forma que nuestro conocimiento de la historia está determinado, por una parte, por la capacidad de observación del narrador y, por otra, por su horizonte cultural.

El narrador es clave para alimentar la intriga de la historia con sus intervenciones: “¿Qué hará el segundo jefe de los rosacruces?” (38); “Alguien ha colocado allí a esos dos músicos, alguien ha provocado artificiosamente esa aglomeración popular. ¿Con qué objeto?” (94); y, en las últimas páginas de la novela, para dejar abierto el final y quizá la posibilidad de una segunda parte, se pregunta: “¿Qué pasó después? ¿Adónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?” (134).

Sólo en una oportunidad el narrador cede de forma paulatina la palabra al protagonista, quien relata cómo fue iniciado en Egipto. Cagliostro tiene que pasar seis pruebas de iniciación: la prueba de la tierra, el castigo de los perjuros, la prueba del fuego, la prueba del agua, la prueba del aire y la prueba de la carne. La cesión de la voz narrativa del narrador al protagonista es paulatina, no sucede de manera brusca. En un primer momento lo hace a través del diálogo con Cagliostro, contándole su experiencia a un grupo de atentos discípulos; luego incorpora las comillas para resaltar la literalidad de lo narrado, con anotaciones entre guiones “-prosigue Cagliostro-”; y finalmente, para la prueba del agua, la voz en primera persona se integra completamente al texto durante varias páginas, sin ningún signo de puntuación para destacar la cesión de la voz narrativa, hasta que para “la prueba de la carne”, esta vez sí de manera radical, en un punto y aparte, el narrador retoma la voz.

Con este cambio de voz narrativa el lector se traslada sutilmente del espacio-tiempo de la historia, la casa donde se está realizando la fundación de la Logia Isis, al espacio-tiempo de la iniciación de Cagliostro, algún lugar en Egipto en una época desconocida. Con este tipo de dispositivos (signos de puntuación) y recursos gramaticales (cambio de la voz narrativa) consigue un efecto que en el cine sería el fundido de dos escenas. La creación de esta clase de fundidos más propios del cine se repite de forma extraordinaria en otras partes del texto. Cuando Cagliostro hipnotiza a su mujer, Lorenza, para hacerla ver lo que sucede en otros lugares o para leer, en este caso, el contenido de una carta metida dentro de un sobre sellado, el narrador describe la escena así: “*La cabeza de Lorenza se agranda a nuestros ojos, hinchada por la curiosidad general. Su rostro se torna flúidico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden ver por transparencia las*

frases siguientes” (63).⁴ Otro efecto es cuando Cagliostro hace florecer un pequeño jardín de la reina María Antonieta: “bajo sus manos aparecen los tallos floreciendo; los tallos suben, crecen, se abren ante los ojos de los asistentes” (119).

Un rasgo más de la novela film es la utilización de metáforas cargadas de visualidad. Son varios y muy bien logrados los ejemplos, ya que refrendan la vena poética del escritor chileno, pero basta con citar sólo tres de ellos: “Grandes nubes negras y llenas como vientres de focas” (31); “La obscuridad de la noche, impenetrable a sus miradas, tiene una risa de burla”; o “Los dos hombres se quedan mirando fijamente y los floretes de sus miradas al chocarse en el aire hacen saltar todas las chispas del odio” (57).

Las descripciones de paisajes, espacios y personajes son la aplicación fiel de los principios fijados por Huidobro en el prefacio en inglés. Los cuatro brochazos, además de breves, son eficaces. Sólo describen los elementos que serán significativos para la historia. Para anticipar lo que sucederá, el narrador describe un paisaje en Rusia donde una montaña con un camino trazado será el escenario de una hazaña de Cagliostro. El duque Anastasio y su hija van en su carroza tirada por caballos desbocados y están a punto de caer en un abismo. Con una vista panorámica así, nos introduce el narrador en la escena: “La luna brilla sobre un camino de Rusia, un camino ancho, largo, labrado en una montaña, desde lo alto de la cual se ve extenderse hasta el infinito el inmenso sudario de la estepa” (88). Cagliostro, gracias a su poder de la ubicuidad, llegará a ese camino para detener la carrera desenfundada de la que son pasajeros el duque y su hija.

Cuando los lugares son insignificantes para la narración, el narrador recurre al lector para completar las particularidades: “En uno de los magníficos salones del príncipe, un gran salón de estilo (del estilo que más le guste al lector, a condición de que sea anterior a Luis XVI)” (87); en otras ocasiones evita singularizar el nombre común, como en el caso de la casa de Cagliostro: “Su casa es una casa como todas. Está situada en una calle como todas las calles” (41); e incluso la descripción es omitida, para lo cual pide la colaboración interactiva del lector: “(Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquier

4 Cursivas son propias, no aparecen en el original.

noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página)” (124). Algunas descripciones parecen más bien indicaciones técnicas de lo que fue el guion de cine.

En cuanto a los personajes, recurre a estrategias similares, por ejemplo, cuando describe a Lorenza: “piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura” (46) o a la hija del duque Anastasio: “No debe ser más hermosa que Lorenza, porque entonces la primera actriz protestaría” (89). En cuanto a la concisión de las descripciones se limita a hacer mención de lo más característico de su personalidad o de lo más funcional para la historia. En el caso de Albios, el ayudante de Cagliostro, pone el énfasis en su nacionalidad egipcia o en el de Marcival, el gran rosacruz y enemigo de Cagliostro, resalta su hermetismo:

sus ojos místicos llenos de flores luminosas, su actitud serena, sus maneras finas y reservadas. Es un hombre impenetrable. No tiene necesidad de hablar; con un solo gesto domina toda la escena, ennoblece el ambiente con una sola palabra de sus labios. (48)

Contrasta esta descripción de los ojos de Marcival con la de los de Cagliostro: “Sus ojos fosforescentes [...] Sus miradas enérgicas serían bridas suficientes para detener mil caballos desbocados” (31). En uno son sabiduría y nobleza, en el otro, energía y amenaza. Por los ojos, el narrador nos arroja valiosos datos sobre el poder de las dos personalidades y nos anticipa el enfrentamiento entre las dos fuerzas antagónicas.

Así como el narrador se atiene a lo que sucede en una pantalla imaginaria, por su parte, también la página vendría a ser una pantalla. Para Ostrov (2011), la página es la pantalla y la pantalla es la página; y para Ruiz Stull (2015), la pantalla se fusiona con la página. De ahí el característico uso de grandes subtítulos y espacios. La novela está constituida por un “Prefacio”, una nota de “El autor al lector” y una acotación “Preliminar”, en la que nos ubica en el tiempo y en el espacio en el que se desarrollará la novela. La historia propiamente se estructura en tres partes. La primera es “Preludio en tempestad mayor”, la segunda es “El halo de Estrasburgo” y, la última, “Cumbre y tiniebla”. En estas dos últimas, hay una serie de subtítulos que segmentan la historia en otras unidades. Así “El halo de Estrasburgo”

tiene tres largos subtítulos y “Cumbre y tiniebla” quince. Estos son de este estilo: “No lejos de allí, en otro sitio de la ciudad, las visiones del profeta se cumplían también”. Estos tienen la finalidad de preparar al lector para cambios de espacio y de tiempo. En otros da información sobre lugares: “En el palacio del...”, “En un barrio alejado...” o “Muy lejos de allí...”; o sobre cambios en el tiempo: “Aquel mismo día...”, “Quince días más tarde...” o “Mientras, la marquesa...”. Algunas veces el lector intuye el cambio de espacio o tiempo por espacios de dos renglones, una cortina negra, entre un párrafo y el otro. En la versión en inglés en estos espacios hay tres asteriscos.

La obra de Vicente Huidobro se caracteriza por enfatizar elementos relacionados con el mirar (Pérez López, 1998; Benítez Villalba, 1995). En toda la novela es constante la utilización de verbos relacionados: “ver”, “mirar”, “observar”, “iluminar” o “aparecer”; los ojos en todo momento son protagonistas y representativos del perfil de los personajes; las ventanas y los espejos aparecidos son relativos a la acción de mirar; y frases como “le interroga con los ojos”, “mirada inquisidora”, “mirada de acero”, “mirada de hierro”, “mirada perdida”, “sin pestañear” o “la fuerza de la mirada” acentúan ese efecto visual que el autor pretende lograr.

Por último, una de las grandes particularidades de la novela es el humor, pero ha sido poco atendido por la crítica. Andrea Ostrov (2011) ha reconocido que Huidobro recurre a la parodia para exponer las convenciones tanto literarias como cinematográficas:

El juego paródico con las convenciones y los procedimientos narrativos instaura en la novela un nivel metaliterario en el cual se desarticula meticulosamente toda ilusión de realidad. Si el ideal de la estética creacionista consistía en *hacer florecer la rosa en el poema*, si la imagen insólita significaba la creación de un nuevo objeto que venía a poblar el mundo en un plano absoluto de igualdad respecto del orden material, ahora mediante la parodia el poeta creacionista muestra sus trucos, abre los entretelones de su arte y exhibe el artificio que sostiene toda su creación. (1059)

La parodia no sólo se cumple en un plano metanarrativo, sino que, desde nuestra perspectiva, se convierte quizá en el elemento sustancial de la obra, es decir, en el aspecto definitivo añadido por Huidobro para separar la novela del primitivo guion cinematográfico. Es factible

considerar este giro humorístico como reflejo del escepticismo que Huidobro acumuló sobre su propio protagonista durante casi una década. A principios de la década de los veinte podría resultar de interés la misteriosa vida del mago, y con tal propósito había concebido su proyecto, para estremecer al mercado europeo; no obstante, con el pasar de los años, estos temas habrían ido perdiendo relevancia puesto que se introdujeron innovaciones técnicas y nuevos géneros que terminaron por exponer el anacronismo de Cagliostro. Por otra parte, una de las características de la narrativa de las vanguardias era la de mostrar la artificialidad del relato para criticar la idea de verosimilitud del realismo. Una de las técnicas recurrentes para recusar la estética realista resultó ser la parodia de sus estrategias tal como lo demostraron escritores como Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la eterna* (1967), Pablo Palacio en *Débora* (1927) o Vicente Huidobro en *Cagliostro*. Para esas alturas del siglo, la década de los treinta, el enigmático Cagliostro resultaba poco atractivo en el ámbito hispanoamericano. Una forma de reutilizar ese material fue a través de la narrativa de vanguardia, por su tendencia a la innovación y la de cuestionar la lógica del realismo a través de la parodia, entre otras estrategias.

La intención de recrear desde los influjos vanguardistas una historia de misterio protagonizada por un personaje demasiado oscuro y la tarea de cumplir con el objetivo de demostrar la influencia del cine en la novela, no le impidieron al escritor incluir ciertas pinceladas de parodia y humor negro. Lo logra poniendo en evidencia figuras literarias como el símil: “La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada” (61) o cuestionando el lenguaje literario utilizado: “cae la tarde con esa tristeza lenta que sólo es propia de las caídas de tarde. Es evidente que la tarde cae en otras partes, pero esto no nos interesa” (65). Asimismo, se muestra irónico respecto a las posibilidades fantásticas de la magia y a su condición de narrador escéptico: “Supongo que ninguno de mis lectores reirá de esto que estoy contando. Espero que este libro no habrá caído en manos de nadie que no sea iniciado en la Ciencia Oculta ni de ningún *incrédulo como yo*” (88).

La nota de humor negro aparece cuando dos damas de la reina van a visitar a Cagliostro para invitarlo al palacio de Versalles. De regreso atropellan a un hombre que iba a cruzar de una vereda a otra.

El cochero se detiene y las damas auxilian al hombre que responde al nombre de Doctor Guillotin. Sin saber nada del futuro que le esperaba a la monarquía por la propuesta de este doctor,⁵ las dos damas lo ayudan. Se lo llevan para curarlo: “Ligera, la carroza se pierde a lo lejos. ¡Oh, inocente carroza!” (115), dice el narrador. Dicha nota de humor se oscurece todavía más cuando Cagliostro en el palacio de Versalles les predice el futuro a los reyes: “aparece en el espejo un verdadero racimo de cabezas cortadas, entre las cuales casi todos los asistentes se reconocen, aterrados” (120).

Finalmente, no hay duda de que la “novela film” o la novela visual *Cagliostro* cumple con el propósito de su autor. Las referencias al cine, incluso algunos de los efectos son producto de una cultura cinematográfica, como la fundición de imágenes, son prueba de ello. Sin embargo, leerla a la luz de estos parámetros provocaría pasar desapercibidas otra serie de recursos que son propiamente literarios, muchos quizá imposibles para la pantalla, por ejemplo, el tono paródico e irónico de algunas escenas, inconcebibles desde nuestro punto de vista en el guion.

Es cierto, como dice Huidobro, que la novela como género no fue la misma después de la invención del cinematógrafo y pone como ejemplo otros adelantos tecnológicos que la han transformado. Pero el terreno andado sigue siendo literario. La fuerza de la mirada representa una de las mayores virtudes de la obra, aunque como otros proyectos vanguardistas no tuvo mayor herencia estilística. Pese a ello no ha perdido vigencia, ya que actualmente puede ser un excelente ejemplo para abordar una vieja polémica. Quizá la época actual sea el tiempo esperado para su valoración.

Referencias

Aumont, Jacques y Michel Marie (1993). *Análisis del film*. Trad. de C. Losilla. Barcelona: Paidós.

- 5 Joseph Ignace Guillotin (1738-1814), biólogo y médico francés, fundador de la Academia de Medicina de Francia, propuso a la Asamblea Legislativa la decapitación para evitar el sufrimiento de los condenados. Un alemán, Tobías Schmidt, construyó lo que conocemos como guillotina y para 1792 se hicieron los primeros ensayos con animales.

- Benitez Villalba, Jesús (1995). "El hombre, la libertad y la palabra: Sátiro, la novela de Vicente Huidobro". *Huidobro Homenaje*. Coord. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidad de La Coruña, 69-78.
- Benko, Susana (1993). *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Monte Ávila Editores/ Banco Provincial/ FCE.
- Bruneta, Gian Piero (1987). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Bustos Fernández, María José (1996). *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos.
- Company, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Cátedra: Madrid.
- Corbalán Torres, Rafael. (1998). *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia: Textos Minor / Ediciones Filmoteca.
- Corvalán, Octavio (1967). *Modernismo y vanguardia*. Nueva York: Las Américas Publishing.
- Costa, René de (1978). *En pos de Huidobro*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Diez Puertas, Emeterio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández, Teodosio (1995). "Huidobro ante los límites del misterio". *Huidobro Homenaje*. Eva Valcárcel, editora. La Coruña: Universidad de La Coruña, 105-112.
- Galvez, Marina (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Gubern, Román. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Huidobro, Vicente (1993). *Cagliostro*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (2007). *Cagliostro*. México: Factoría.
- (2012). *Poesía y creación*. Edición de G. Morelli. Madrid: Fundación Banco Santander.
- McCalman, Iain (2004). *Cagliostro: el último alquimista*. Trad. de Cecilia Belza. Barcelona: Ares y Mares.
- Niemeyer, Katharina (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Noguerol, Francisca (2008). "Non serviam o la imagen nueva: Cagliostro de Vicente Huidobro". *Anales de la Literatura Chilena*, núm. 9, 113-136.
- Ortega, Norma Angélica (2000). *Vicente Huidobro. Altazor y las vanguardias*. México: UNAM.

- Ostrov, Andrea (2011). “*Cagliostro*: una novela-film de Vicente Huidobro”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, núms. 236-237, 1051-1060. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2011.6868>
- Palacio, Manuel y Julio Pérez Perucha (1997). *Historia General del cine. Volumen V. Europa y Asia (1918-1930)*. Madrid: Cátedra.
- Peña Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- Pérez López, María Ángeles (1998). *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida: Universidad de Lleida.
- Ruiz Stull, Miguel (2015). “Entre manifiestos y *Cagliostro* de Vicente Huidobro”. *Atenea (Concepción)*, núm. 511, 81-104. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622015000100005>
- Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (1997). *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra.
- Teitelboim, Volodia. (1993). *Huidobro. La marcha infinita*. México: Hermes.

*In girum imus nocte et
consumimur igni*
y sus reminiscencias del 68

Darío González Gutiérrez
y Araceli Soní Soto
Universidad Autónoma Metropolitana,
Xochimilco

Resumen

La película experimental *In girum imus nocte et consumimur igni* de Guy Debord es un relato autobiográfico de sus etapas de juventud y madurez. En este artículo se estudia la relación entre sus experiencias de vida y su obra filmica, a partir de los aportes de Paul Ricœur, Wilhelm Dilthey y Reinhart Koselleck, quienes explican la importancia de la autobiografía en la comprensión de la propia vida y su repercusión en el contexto histórico y social. Examinamos, asimismo, la forma artística del cine de Debord, influenciada por el letrismo y el situacionismo, movimientos en los que participó y de los cuales adoptó recursos como el *montaje discrepante*, la pantalla en negro y en blanco y el *détournement*. *In girum* proyecta los valores, las finalidades y el significado de la vida del cineasta, así como la fuerza para emprender su lucha revolucionaria en compañía de sus amigos, cuya cúspide fue el Mayo del 68.

Palabras clave: *In girum imus nocte et consumimur igni*, Guy Debord, autobiografía, forma cinematográfica, Mayo del 68.

Abstract

The Guy Debord's experimental film *In girum imus nocte et consumimur igni* is an autobiographical story of his youth and mature life. In this paper is studied the relation between his life experiences and his cinematographic work, based on the contributions from Paul Ricœur, Wilhelm Dilthey and Reinhart Koselleck who explain the relevance of the autobiographic story in the comprehension of life and his impact in the historic and social context. Also, we examine the artistic form of Debord's cinema influenced by the Lettrism and the Situationist movements in which he participated; from them Debord took resources like the *dissenting montage*, the black and the white screen and the *détournement*. *In girum* shows the values, the purposes, and the meaning of Debord's life, as well as his strength to undertake the revolutionary fight, with the company of his friends, that reach its peak in May 68.

Keywords: *In girum imus nocte et consumimur igni*, Guy Debord, autobiography, cinematographic form, May 68.

Introducción

In girum imus nocte et consumimur igni es una película experimental estrenada en 1978. No sigue las reglas convencionales del cine ni está hecha para el gusto del gran público. Es el sexto filme de Guy Debord en el que se preserva el estilo de los anteriores. Se trata de un ensayo crítico de la sociedad, específicamente del cine y de su público, cuyas escenas se articulan en torno a una voz en *off*. Es, a la vez, una película autobiográfica y el segundo de tres productos de este género realizados por el autor: el primero *Mémoires* de 1958¹ y el último, *Panegyrique* de 1989.² *In girum* ilustra las experiencias del autor con un conjunto de sabias citas de historia, de literatura, de filosofía, de sociología, de

- 1 *Memorias*, texto que versa sobre el primer año de la Internacional Lettrista. Su forma y contenido anticipan a *In girum*.
- 2 *Panegírico*, en dos tomos: en el primero, Debord retoma ideas fundamentales de *In girum*, y en el segundo, algunos de sus pensamientos y fotogramas, entre ellos, los de él mismo en diferentes edades.

política, de estrategias militares. En él emplea recursos artísticos como el *détournement* o desvío para subvertir las significaciones de imágenes preexistentes, recurre a *travellings* sobre la laguna de Venecia a fin de connotar el implacable paso del tiempo, con lo cual el presente filmado transcurre con la velocidad de las aguas, logrando interesantes efectos cinemáticos en contraste con la monótona voz en *off*.

La cinta proyecta aspectos de intensidad vital, evidente desde el comienzo, al usar en el título el símbolo de fuego; a su vez, de manera recurrente acude a significados de juventud, de energía, de fuerza para emprender la lucha contra el sistema al lado de los situacionistas, cuyos resultados desembocaron en el Mayo del 68. *In girum* constituye un ejercicio nostálgico, un reconocimiento de la derrota, pero, a la vez, la constatación de grandes enseñanzas y optimismo. La cita de Karl Marx que Debord pronuncia al final de la película³ lo confirma, al aludir a la esperanza a pesar de su poco aprecio por el tiempo que vive.

El artículo consta de tres capítulos: en el primero se desarrolla el entramado conceptual sobre la identidad. Para esto se consideran los aportes de Paul Ricœur y Wilhelm Dilthey, quienes explican la importancia de la autobiografía para el entendimiento del sí mismo y su trascendencia, en tanto que los conceptos *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas* de Reinhart Koselleck nos ayudan a ampliar la comprensión del relato de vida y sus implicaciones en el contexto histórico y social. El segundo acápite aborda las características formales del cine de Debord quien, a lo largo de su vida, realizó seis películas⁴ con los principios artísticos derivados del letrismo y el situacionismo: el *montaje discrepante*, la pantalla en negro y en blanco, el *détournement*. En este apartado, las observaciones de Giorgio Agamben sobre la repetición y la cesura o corte (*la répétition et l'arrêt*) coadyuvan a develar la importancia del montaje en la producción cinematográfica del cineasta, en consonancia con sus ideas artísticas subversivas. La última parte se dedica al análisis e interpretación de *In girum* a partir de los elementos más importantes de la vida militante de su autor, sus aspiraciones, sus logros y sus frustraciones. El análisis develó las

3 Escrita en el último apartado.

4 No incluimos una séptima: *Guy Debord, son art et son temps*, en la que participó en la autoría, pero fue realizada por Brigitte Cornand.

significaciones profundas del filme, a nuestro juicio, el más logrado de su carrera en el cine.

La autobiografía y el sentido de la vida

Dado el carácter autobiográfico de *In girum imus nocte et consumimur igni* resultan esclarecedores, para los fines de este artículo, los aportes del filósofo francés Paul Ricoeur respecto al desdoblamiento del yo en el relato de ficción. El autor une los rasgos de este último género a los de las historias de vida, por ejemplo, la autobiografía.⁵ De igual manera, son fundamentales las reflexiones de Wilhelm Dilthey respecto a su concepción de la vida en el transcurrir del tiempo en la cual surgen las vivencias, cuya objetivación adquiere sentido en la autobiografía. Los dos filósofos piensan que la comprensión de la vida se aprehende a través de la escritura; el primero, además, enfatiza en los alcances éticos del relato, mientras el segundo otorga importancia a la razón histórica en cuanto a las posibilidades, los límites y el conocimiento del mundo espiritual. Ambas posturas son de utilidad para explicar la narración cinematográfica al reflejar las experiencias vividas por sus autores, pero son aún más propicias para el estudio de *In girum*, por su carácter autobiográfico y narrativo. Los aportes de Reinhart Koselleck relativos al *espacio de experiencia* y al *horizonte de expectativas* redundan tanto en el entendimiento de la importancia de la expansión de las experiencias del individuo hacia la sociedad, como en la visión de los hechos del mañana.

Para Ricoeur, la identidad del yo o la pregunta por el ser del yo se contesta narrando una historia, contando una vida, es decir, podemos saber lo que es el hombre por el entendimiento de la secuencia narrativa de su vida; en ausencia de la narración no existe la identificación del individuo ni de la comunidad. El filósofo explica este fenómeno en su libro *Sí mismo como otro* (1996a), título que incluye

5 Sostenemos que la autobiografía, a pesar de basarse en hechos fieles a lo acontecido, al convertirse en escritura, se constituye en una especie de relato ficticio, debido a que quien cuenta su vida elige, descarta y plasma su manera particular de experimentar sus vivencias. Así, la autobiografía se convierte en un relato subjetivo no obstante las intenciones de fidelidad que connota el género; en este sentido, somos partidarios de la postura de Ricoeur.

la convergencia de tres intenciones filosóficas. El *sí* (mismo) es un pronombre reflexivo, es el sujeto que se designa a sí mismo, en el cual se incluyen todas las personas gramaticales (yo, él, ella, ellos), sin olvidar las expresiones impersonales como “cada uno”, “cualquiera que”, “uno” (1996a: XII y XIII). La segunda intención, *mismo* se emplea para disociar dos significaciones importantes de identidad: la de *idem* y la de *ipse*, que significan idéntico y que abarcan tanto la identidad personal como la narrativa. Sin embargo, *idem* posee la connotación de permanencia en el tiempo, por lo cual se opone a *ipse*, lo cambiante y variable de esa personalidad; los dos términos comparten una sinonimia parcial. *Mismo*, además de comparar dos términos remite a identidad (*mismidad*) y refuerza la expresión *sí*, de igual modo que cuando se dice “el cuidado de sí” o el “cuidado de sí mismo” (1996a: XIII). La tercera intención filosófica refiere a la identidad *ipse* y establece la dialéctica entre esta (la *ipseidad*) y la *mismidad*, la del *sí* y la del otro distinto del *sí*. La *ipseidad* de sí mismo implica alteridad “en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra” (Ricœur, 1996a: XIV). Para el autor (1996a: 112-120), el carácter y la promesa son dos modalidades de la identidad que reflejan las diferencias entre el *idem* y el *ipse*. El carácter implica la “permanencia en el tiempo” de los rasgos de conducta de una persona (del sí mismo) y se refuerzan a lo largo de su vida con sus costumbres y sus hábitos. La palabra dada (la promesa), también asegura la continuidad en el tiempo, pero no por los rasgos inmutables de la persona, sino por la fidelidad de lo que prometió alguna vez: es el *ipse*, que si bien implica cierta alteridad del sí, también incluye la permanencia de lo dicho. La confianza en la palabra y la respuesta del otro es lo que permite que con el tiempo se estrechen lazos de amistad.

Estas variantes de la identidad dan cuenta de la continuidad de la vida que se debate entre la permanencia y el cambio. Ricœur (1996a: 112-120) encuentra en la narración de la vida una mediación entre estas polaridades. En *In girum*, filme autobiográfico, se presentan antagonismos entre la firmeza del carácter de Guy Debord y algunos cambios debido a las rupturas con las vanguardias en las que participó. *Sí* (mismo) remite a Debord quien, como autor, se describe al narrar sus experiencias de vida; Debord es, a la vez, el otro, *ipse*, porque al narrarse y contar su historia ha sido objeto de algunos cambios,

omisiones, elecciones al momento de que él mismo se interpreta. Esta relación entre las dos identidades: la *mismidad*, más estable y la de *ipseidad* con algunas variaciones mantienen entre sí una relación intrínseca, natural e íntima, tal y como lo observa Ricœur. Ambas identidades forman parte de la identidad narrativa del filme.

Como se mencionó, la naturaleza de la identidad narrativa se revela en la dialéctica entre la *mismidad* y la *ipseidad*, las dos formas de identidad presentes en los relatos de vida, cuya estructuración descubre al individuo. La identidad narrativa incluye, a la vez, la teoría de la acción (la de los personajes) y la moral, ya que la trama incide en la acción de los personajes y los relatos son laboratorios productores de juicios morales (1996a: 138-139). La postura de Ricœur coincide con la de Dilthey, en cuanto a que este piensa que la forma suprema y más instructiva para la comprensión de la vida es la autobiografía, en la cual el que comprende es el mismo que la ha vivido (1927: 137).

Incursionemos con más detalle en la forma que Ricœur concibe la identidad narrativa: la trama exige, por un lado, concordancia o principio de orden en la disposición de los hechos y, por otro, discordancia o “trastocamientos de la fortuna” de manera regulada y de principio a fin. Los dos elementos establecen la configuración narrativa o composición que el autor extrae de los estudios de Aristóteles sobre la tragedia griega y que, en el caso que nos ocupa, sería la del filme. La concordancia discordante es la síntesis de lo heterogéneo,⁶ en la película correspondería a la organización de sus componentes y a los incidentes que ocurren en ella. El modelo narrativo se distingue de otros por el énfasis que otorga a los acontecimientos a veces inesperados o sorprendentes que dotan de dinamismo al relato; este requiere que las acciones se realicen por los protagonistas en quienes recae el peso de la trama. En *In girum*, al tratarse de una autobiografía, el protagonista principal es Guy Debord; los sucesos que articulan el filme, guiados por la voz en *off*, representan tanto su visión como su participación en ellos. Ricœur destaca la importancia de la acción a partir

6 Los conceptos agrupan la mediación entre la diversidad de acontecimientos y la unidad temporal de la historia, entre los componentes de la acción: intenciones, causas, causalidades y el encadenamiento de la historia o entre la pura sucesión y la unidad de la forma temporal. Esto puede trastocar la cronología (Ricœur, 1996a: 140).

de Aristóteles, que define la tragedia como imitación de acciones, como síntesis de incidentes, de hechos que embonan en un sistema o una configuración narrativa; la tragedia es representación (*mímesis*) no de hombres, sino de acciones, de vida, de felicidad, de desgracia; los hombres tienen cualidades en función de su carácter, pero son sus acciones las que los hacen felices o infortunados (Aristóteles en Ricœur, 1996a: 152-153). En un relato, las acciones son realizadas por los personajes construidos, también mediante la dialéctica de la concordancia discordante, pues por un lado presentan unidad de vida en el tiempo y esto los distingue de otros; por otro, les ocurren accidentes y vicisitudes, lo cual los equipara a lo que acontece en la vida, ya que el azar se convierte en destino (1996a: 147). A la vez, los personajes, con sus caracteres y sus promesas, encarnan los polos de la *mismidad* y de la *ipseidad* y en ello interviene la imaginación.

Ricœur piensa que la única forma en que un sujeto de acción dé una cualidad ética a su vida es mediante la reunión de sus actos en un relato, pues en la ficción literaria la vida se aprehende mejor. Es así como la literatura se constituye en “un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento” (1996a: 162) con innumerables variaciones imaginativas. Sin embargo, existe una marcada distancia entre la vida y la ficción, por lo cual se pone en duda la posibilidad de que el sujeto se pueda examinar a partir de un relato. La respuesta podría ser –según Ricœur– al ponerse en contacto el mundo del texto con el del lector,⁷ esto es, mediante la lectura.

Las diferencias entre un relato autobiográfico y la vida (antes de ser narrada) se dan en varios aspectos: en los dos casos el narrador y el personaje son los mismos, no así el autor, quien lo es de la ficción, no así de su vida, en la cual, a lo mucho sería el coautor, ya que, en términos de Ricœur, existe equivocidad en la noción de autor (1996a: 162). Otra diferencia refiere al comienzo y al fin: en la vida real nada tiene valor de comienzo narrativo y la muerte sólo es final para quienes

7 Este punto se aborda con amplitud por el filósofo en su libro *Tiempo y narración III* (1996b), también lo trata en *Tiempo y narración I* (1998). Aquí plantea que las estructuras narrativas modelan la experiencia del receptor, proporcionan las pautas para seguir el relato, regulan sus expectativas, propician su imaginación y le ayudan al lector a reconocer elementos formales. Dentro de los tres momentos que establece: *mímesis I*, *mímesis II* y *mímesis III*, la recepción, lectura de la obra o retorno a la vida corresponde a esta última (Ricœur, 1998: 113-218).

sobrevivan, mientras en la ficción ni el comienzo ni el fin corresponden a la totalidad de la historia de una vida. Una incompatibilidad más radica en que sobre la vida se pueden trazar varios itinerarios, narrar distintas historias, las cuales se imbrican en las de otros con quienes los sujetos han compartido un fragmento de ella; las narraciones literarias, en cambio, despliegan su propio mundo, el del texto. Los relatos se ocupan de acontecimientos pasados, articulados con anticipaciones y proyectos que repercuten en lo que Koselleck nombra *horizonte de expectativas* o perspectivas hacia el futuro, de lo cual hablaremos más adelante.

Pese a las diferencias mencionadas entre la vida real y la unidad narrativa con sus respectivas fabulaciones, el relato constituye una experiencia viva. De acuerdo con Ricoeur (1996a: 164-166), precisamente por el carácter evasivo de la vida es necesaria la ficción, único modo de organizar la vida pasada en el después. En cuanto a las repercusiones del relato en el lector, Ricoeur manifiesta que los inicios narrativos de la ficción ayudan a los comienzos reales, a las iniciativas; mediante la lectura se adquieren experiencias de la vida real plasmadas en el relato; las narraciones de muerte debilitan la angustia y ayudan al aprendizaje del morir; la voz narrativa proyecta esperas, anticipaciones y orientan el futuro.

Si bien en *Sí mismo como otro* Ricoeur expone algunas repercusiones del relato que inciden en el examen de la vida de un individuo por medio de la lectura, el paso de la vida a la ficción se esclarece en *Tiempo y narración I* (1988: 113-218). Aquí se plantea la transición de la vida a la narración, y de esta otra vez a la vida (realidad-narración-realidad). Las tres fases son: *mímesis I*, *mímesis II* y *mímesis III* en una interrelación circular. La *mímesis II* (el relato) ocupa el lugar de mediación entre la realidad de lo vivido y la realidad de la lectura. El antes de la composición es *mímesis I* y refiere a los acontecimientos vividos, a la precomprensión del mundo antes de la creación de la obra. Consiste en comprender previamente el hacer humano, además de las competencias para estructurar la historia: conocer los recursos simbólicos del lenguaje para expresar significados de acuerdo a los fines del escritor. La precomprensión incluye un qué, un por qué, un quién y contra quién, además de un cómo, y presupone el manejo de las reglas de la composición.

Entre mimesis I y mimesis II no hay un corte, sino un vínculo, es decir, una trasposición metafórica entre las vivencias reales y la escritura (o la película). Mimesis II es la acción creativa, la *poiesis* o construcción artística, lo que media entre el antes y el después de la narración. Constituye la representación, no en el sentido de duplicación de las experiencias de vida; es el *como si* hubieran ocurrido, con diferencias a lo que ocurrió en la vida, aun cuando se trate de una narración histórica, una crónica o una autobiografía; estos géneros narran los sucesos con pretensiones de verdad aunque se trate de reconstrucciones de lo real. Mimesis III constituye el después de la composición poética, la realidad de la lectura en su interrelación con el mundo del relato, al que nos referimos antes. Con esto se cierra el círculo de la mimesis, circular porque los efectos y significados que proyectan las obras intervienen, otra vez, en la prefiguración o el antes de obras futuras, ya que antes de una obra se han escrito muchas otras y estas intervienen en las posteriores.

Mientras Ricoeur analiza la identidad del sujeto y la articulación de sus actos en la configuración narrativa, así como la importancia de la precomprensión de la vida antes de la escritura y su reflexión posterior a esta, Wilhelm Dilthey enfatiza la comprensión del obrar humano en el transcurso vital. Para él, comprender es siempre captar una conexión y, en el caso límite, una trama de conexiones histórico-universales. Este proceso se produce en el flujo del tiempo, por lo cual no se puede aprehender en su totalidad, sino fluyendo (1927: 113). Con el término *conexión*, el autor alude a una diversidad de componentes en interdependencia de lo que ocurre en el mundo, a un entretreído de experiencias interrelacionadas entre sí. A las maneras de captarlas las llama *categorías*. La primera y más importante es la temporalidad, fundamental para todas las demás. La vida es un continuo movimiento en el tiempo; en este, el presente es un instante que se desvanece de inmediato y se convierte en pasado, mientras el futuro se acerca al presente hasta fundirse con él, aunque, de inmediato, se transforma en pasado. Sólo el presente es real, aquí sufrimos, recordamos, esperamos, pues el pasado constituye las evocaciones incorporadas al presente, y el futuro yace en la imaginación como una posibilidad manifiesta en el desear, querer, temer (1927: 115-117).

En esta concepción del tiempo radica la dificultad de captar el vivir, pues todo momento del curso vital, por más esfuerzos que haga la conciencia por detenerlo y observarlo, forma parte del pasado; lo que se vive son transformaciones de lo que acaba de ser. De modo que no se puede captar la esencia de la vida; hacerlo atentaría contra su naturaleza de flujo. La presencia de lo real e inmediato en el presente es la vivencia, unidad mínima de la experiencia y tan importante como el átomo en la física o la célula en la biología. Pero la vida no se disuelve exclusivamente en el transcurrir del tiempo ni mirando hacia el futuro, pues vivimos también lo pasado. De ahí que Dilthey conciba la vivencia, a su vez, como la unión de episodios de una vida, aun si se producen intervalos entre los acontecimientos. En este caso, se trata de una conexión, de una articulación de vivencias en mutua relación y no de un discurrir de las mismas sin estructura; aquellas también fluyen y su organización obedece a la conciencia. Al intelectualizarlas, hacerlas conscientes, se transforman. La autobiografía es un ejercicio excelente para reflexionar sobre la vida pasada: permite establecer juicios sobre lo experimentado que redundan en su objetivación. En este momento se establece lo que Dilthey nombra “la conciencia de lo diferente” (1927: 123). Aquí el pasado se funde con el presente en el pensamiento y el individuo se sitúa en su realidad histórica y social como sujeto consciente.

Koselleck (1993: 333-357), por su parte, plantea la inscripción del individuo en la sociedad al estudiar el tiempo histórico mediante los conceptos: *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas*. Para él, la experiencia es un pasado hecho presente que incorpora las vivencias más significativas del individuo y la sociedad; condensa sucesos en una unidad que alberga estratos de tiempo anteriores y no referencias completas del pasado. La experiencia, según el autor, no se puede medir cronológicamente, no constituye una continuidad ni la suma de los hechos pasados: rebasa la temporalidad. También es espacial porque el individuo incorpora las experiencias ajenas: las de sus contemporáneos con los que comparte un espacio social. En el caso de *In girum* se observa la proyección de las acciones de Debord, los situacionistas y otros grupos subversivos en el espacio social francés que incidieron con particular fuerza en el Mayo del 68. Mientras Koselleck refiere a la incorporación de las experiencias ajenas y su extensión

hacia el espacio social, Dilthey piensa que la autobiografía, género que reúne los fragmentos de vida más significativos, adhiere el sujeto a la historia, además de ayudarlo a comprenderse a sí mismo.

Dilthey analiza la autobiografía de San Agustín, de Rousseau y de Goethe y advierte la importancia del género tanto en el reconocimiento de su identidad como en sus repercusiones históricas. Los tres autores comprenden su vida mediante la conexión de sus vivencias en relación con valores absolutos: San Agustín por su conversión espiritual, Rousseau por su derecho a la existencia individual y Goethe por su inserción al movimiento literario de su época. Los escritores reflexionan sobre el significado de su pasado, articulan sus vivencias en una totalidad; de este modo adquieren trascendencia, pues los fragmentos de vida articulados en una construcción o recreación escrita redundó en su comprensión. Dilthey afirma:

Cada vida tiene su sentido propio. Estriba éste en una conexión de significado, en la cual cada presente recordable posee un valor propio; pero, a la vez, tiene en la conexión del recuerdo una relación hacia un sentido del todo. Este sentido de la existencia individual es totalmente singular, imposible de resolver para el conocimiento, y, sin embargo, representa a su modo, una mónada leibniziana, el universo histórico. (1927: 133-135)

Las categorías de la vida para su comprensión son: valor, finalidad, significado y fuerza, además de una categoría formal: la relación entre el todo y las partes (1927: 135). Esta última constituye la estructura, decisiva para entender el significado. Al igual que Ricœur, Dilthey piensa en una configuración a través de la unidad. Así, la película *In girum*, su organización interna, delinea el sentido de la vida de Guy Debord, cuyo significado, valor y finalidad fue lograr una transformación social en el sentido marxista a través de la lucha revolucionaria. Los significados que proyecta el filme, la conexión de las vivencias significativas del autor y la omisión intencional de otras se encauzan a esa finalidad. La comprensión de su vida pasada desembocó en su lucha: el Mayo del 68; es así como revela sus valores y su finalidad de haber vivido, lo cual no estuvo libre de contradicciones. La conexión de los pasajes de su vida proyecta su significado; la plenitud de sus vivencias, los valores positivos y negativos; su orientación

hacia el futuro, su finalidad. De estas, la de significado es la de mayor importancia para la historia, precisamente, por su interrelación con otros acontecimientos en la totalidad de la estructura. La categoría de *fuerza* se relaciona con la de *finalidad*: es la orientación a una meta y la elección de los medios para su ejecución; constituye los sueños del porvenir, la fantasía, la preocupación y el temor. En este sentido, Koselleck (1993: 333-357) alude a que, desde el presente, el individuo vislumbra una serie de posibilidades, un *horizonte de expectativas* que consiste en un acercamiento del futuro hacia el presente y hace posible algo aún inexistente. De manera similar a Dilthey, Koselleck piensa en la esperanza, el temor, el deseo, la voluntad, ideas que rompen con el tiempo cíclico y su constante repetición; aquí se asume que el tiempo avanza hacia el futuro, hacia algo nuevo, mejor e impredecible.

El espacio de experiencia supone el porvenir, aunque pueda suceder algo diferente a lo esperado. De la tensión entre el conocimiento del pasado (la experiencia) y las posibilidades del futuro se constituye el tiempo histórico, en el que ocurren situaciones azarosas y sorpresivas que nublan las certezas sobre el mañana. Koselleck (1993: 341-342) muestra que la irrealización de esas perspectivas establece la ruptura del horizonte de expectativas, lo que de cualquier manera dará lugar a nuevas experiencias. En esto se basa la idea de que los presagios, fundados en el aprendizaje del pasado, solo garanticen determinadas probabilidades de realización y, así como Debord en *In girum* pronostica y traza las estrategias de su lucha durante la vorágine de los acontecimientos que vivió y obtiene resultados inesperados. La categoría de fuerza de Dilthey y las observaciones de Koselleck permiten la comprensión de las posibilidades e intenciones en la ejecución de proyectos y explican los límites de la autobiografía, pues la vida, en constante devenir, imposibilita advertir hechos imprevistos, llegada la extinción del individuo.

Aun así, la autobiografía nutre la experiencia en los distintos espacios al incidir en la relación entre el individuo y la sociedad mediante la lectura, de igual modo que alimenta el horizonte de expectativas, al proyectar ideales y perspectivas hacia las nuevas generaciones. De aquí que Dilthey considere este género más propicio, incluso, que el diario para la auto comprensión. Este último es una expresión íntima y reflexiva, un medio inmediato de la experiencia vivencial que también

formula un deseo de autoentendimiento. Aunque la autobiografía quizá justifique los actos del autor, ante sí mismo y hacia los demás, tiene la ventaja, sin embargo, de proyectarse hacia el futuro, rectificar el presente vivido y convertirse en pasado, con lo cual la conexión dinámica de las vivencias adquiere significado. Aun cuando el diario posea mayor sinceridad y veracidad, no permite que su autor se comprenda a sí mismo; únicamente lo hará, dice Dilthey, al incorporar esas experiencias en un texto autobiográfico, en un todo finalizado abierto a la lectura (1927: 145). Dilthey extiende la idea de totalidad, de coherencia interna y de autonomía del texto, tanto a la composición musical como a las obras de arte, en las cuales se inscriben, asimismo, las vivencias. En este punto coincide con Ricœur, respecto a su concepción de similitud entre el relato de ficción y las historias de vida. Los dos autores piensan que la autorreflexión en un relato implica la proyección de valores éticos, el sentimiento de que en la vida había algo correcto, apropiado, “una suerte de estilo de vida particular que dice y constituye la identidad de cada individuo” (Gómez, 2000: 145). Dilthey encuentra en la autobiografía las raíces de todo captar histórico, al permitir la continuidad a acontecimientos separados por el tiempo y al propiciar las posibilidades para su reflexión, aunque esté consciente de sus limitaciones de totalidad por la imposibilidad de que el autobiógrafo pueda narrar su muerte.

La forma del cine de Debord

In girum imus nocte et consumimur igni es una película escrita y realizada por Guy Debord en 1978 y estrenada en 1982. Su nombre es una locución latina legible de izquierda a derecha o de derecha a izquierda sin que esto altere su significado; es una figura conocida como palíndromo traducida por el propio Debord (1978: 109) así: “Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego”;⁸ se trata

8 Esta cita corresponde al guión original en francés, publicado en las *Œuvres cinématographiques complètes* en Éditions Champ Libre, París, en 1978. Gallimard lo publicó nuevamente en 1994. Nosotros tomamos como base esta última edición para las referencias a lo largo del artículo.

de un extracto de la *Eneida* de Virgilio⁹ que alude a un aspecto central del filme: las vivencias de “un presente sin salida y sin reposo como la antigua frase que vuelve íntegramente sobre sí misma, construida letra por letra como un laberinto del que no se puede salir, de manera que empata perfectamente la forma y el contenido de la perdición” (Debord, 1978: 241-242).

El filme se estructura con la voz en *off* del propio Debord, quien apela a las conciencias de los espectadores mientras desfilan fragmentos de películas ajenas, fotografías, imágenes documentales, algunas de ellas filmadas por el autor; imágenes publicitarias, historietas, pantallas en blanco, textos como los del cine mudo. En la mayoría de los casos, las imágenes montadas no establecen una relación directa con lo que enuncia la voz. En su puesta en escena se utiliza el recurso artístico del *détournement*, estilo subversivo o desvío de sentido de las imágenes que otorgarán al filme su carácter crítico, ya que en el contexto de la película adquieren significados opuestos y diferentes. Esta práctica, desarrollada por la Internacional Situacionista,¹⁰ consiste en la combinación de objetos preexistentes a fin de lograr nuevas asociaciones con significados diferentes, tal como ocurre con la poesía moderna al relacionar palabras sin aparente relación. Debord y Wolman (1956: 447) encuentran esto en las parodias que producen efectos cómicos y sostienen que el desvío también puede generar efectos a partir de textos serios: su objetivo no es causar risa, sino displicencia hacia la obra original.¹¹ Debord afirma respecto al *détournement*: es “un estadio paródico-serio en el cual la acumulación de elementos *détournés* [...] se emplea para reflejar cierta sublimidad” (1989: 71), es decir, un delicado estilo para proyectar su visión crítica y enfática sobre los temas que aborda. No es la mera dislocación de la imagen y el sonido, sino un procedimiento dialéctico que los confronta para lograr secuencias con sentidos particulares y no la armonización de sentidos aislados. Los dos principios fundamentales del *détournement* son: “la pérdida

9 Marca el fracaso de la fundación de la ciudad que sucedería a Troya (Danesi, 2011: 136).

10 Debord encabezará la Internacional Situacionista, que fue fundada en 1957, en Cosio d' Arroscia, norte de Italia, con la conjunción de tres grupos: la Internacional Letrista, el Comité Psicogeográfico de Londres y la Bauhaus Imaginista.

11 Aunque esto no sucede, por ejemplo, en *L.H.O.O.Q* de Marcel Duchamp (Debord y Wolman, 1956: 435-447).

de importancia de cada elemento autónomo desviado –que puede ir tan lejos hasta borrar completamente su sentido original– y al mismo tiempo la organización de otro conjunto significativo que de a cada elemento sus nuevos propósitos y efectos” (Debord *et al.*, 1959: 1367). El cineasta lleva estas ideas a sus películas con ayuda del montaje y establece combinaciones que revierten las significaciones originales; sus mejores logros los obtiene en *La Société du spectacle*¹² (1973) y en *In girum*. Intencionalmente, Debord no siempre cita a los autores de las obras utilizadas, pues considera que el plagio es necesario para el desarrollo de nuevas ideas y una forma de apropiación que favorece la resignificación de los pensamientos de otros, al situarlos en un nuevo contexto. El *copyright*, dice, es un arma del capital que limita la creatividad y afirma: “el estilo subversivo es el lenguaje fluido de la antiideología” (Debord, 2010: 168) que no requiere respaldo de autoridad alguna; su valor radica en la coherencia de sus postulados, en sí mismos y con el mundo al que refieren. Por esto nombró a las secuencias preexistentes de sus filmes “películas robadas”.

La diversidad de los medios de origen de estas secuencias y las características vanguardistas del *détournement* confieren a la película propiedades intermediales, pues la fusión de varios medios origina resultados con mayor potencial que el de la mera adición. Para las vanguardias, la vida también es un medio y su conjunción con el arte produce y transmite experiencias holísticas que rompen las percepciones habituales y enriquecen la vida misma (Schröter, 1998: 130). La intermedialidad consiste en la concurrencia de diversos tipos de dispositivos y las particularidades técnicas de estos inciden en las estructuras rítmicas y la definición de la imagen. Las fotografías y las historietas tienen imágenes fijas, impresas y opacas que se transforman al incorporarse a la cinta fílmica en movimiento y al proyectarse con luz sobre una pantalla delimitada, ya no por un marco, sino por la oscuridad (Aumont, 2005: 182-186). Esto implica una integración de conceptos de otros medios al cine como encuadramientos, perspectivas, elecciones de puntos de vista, efectos de luz (Müller, 1994: 133).

Giorgio Agamben (2016: 72-75), quien estudia la estética cinematográfica de Debord, no alude directamente a la intermedialidad ni al

12 Traducido como *La sociedad del espectáculo*.

détournement; en su lugar refiere al montaje, pues considera que este es lo más importante en el cine.¹³ Es así como muestra sus posibilidades mediante la repetición de imágenes y la cesura o interrupción (*la répétition et l'arrêt*) en el cine de Debord;¹⁴ para este el rodaje es innecesario, basta con reproducir lo ya filmado y fijar las imágenes. Bajo estos principios “hace cine de imágenes de cine” y difumina las fronteras genéricas “entre el cine documental y el actoral, entre la realidad y la ficción”.¹⁵ Agamben (2016: 73) sostiene que la repetición no es la mera presentación de lo mismo para representar algo idéntico, sino el ejercicio de nuevas posibilidades, de igual modo a lo que sugiere Debord (1978: 227) al citar a Heráclito: “no se puede descender dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia perecedera en el mismo estado”, esto es, un nuevo baño entraña perspectivas diferentes a las anteriores. Para Agamben (2016: 73) la repetición potencia las facultades de la memoria, pues trae al presente las experiencias vividas y propicia que la percepción del momento capte algo como ya experimentado, pues trae al presente lo que alguna vez fue. Este es uno de los recursos de *In girum* que incide en el espacio de experiencia, pues los recuerdos plasmados, de manera repetida, en el producto cinematográfico, traen a la memoria de los espectadores, inscritos en otros contextos sociales e históricos, las vivencias de su autor;¹⁶ el filme registra las calles, las piedras, las construcciones del París de antaño, provenientes de la mirada nostálgica de su autor: “es una gran suerte haber sido joven en esta ciudad cuando, por la última vez, ha brillado con un fuego tan intenso”, dice Debord (1978: 227). Añoranza que se acentúa debido a que el narrador fue testigo de la desaparición de los antiguos barrios y sus demoliciones, como la zona Les Halles para construir el museo Georges Pompidou.

13 Esto vale, en general, para las vanguardias artísticas (Magny, 2005: 65).

14 Para Agamben (1996: 73) se trata de una “innovación epocal” que continuará Jean-Luc Godard.

15 Debord (1978: 211-212) enfatizó las posibilidades del cine para realizar obras diferentes al documental y al tradicional con actores. Puso a su obra como ejemplo alternativo, ya fuera cine experimental o en forma de ensayo.

16 Tomamos el concepto *espacio de experiencia* de Reinhart Koselleck, ver el primer apartado.

Debord emplea la cesura o corte desde su primera película, *Hurléments en faveur de Sade* (1952),¹⁷ mediante la cual, mientras transcurren caóticos diálogos (en *off*), la pantalla aparece en blanco, o bien los diálogos se cortan de forma brusca con silencios, en tanto que la pantalla se muestra en negro. En otras ocasiones, las interrupciones se manifiestan con secuencias desviadas, pantallas con subtítulos, fotos fijas, historietas. Para Agamben (1996: 74), la suspensión del flujo narrativo en el cine de Debord lo acerca a la poesía por su objeción sintáctica, cuyas pausas, discrepancias y separaciones entre el sonido y el sentido, al no construir sus significaciones mediante la linealidad, inmoviliza la palabra, la extrae del flujo discursivo para exponerla a la mirada, lo cual produce vacilaciones en su interpretación. En efecto, esto es lo que ocurre en el cine de Debord: se producen ambigüedades, titubeos en la significación, causados por la forma de organizar las imágenes, pues no siguen un orden narrativo en el sentido convencional. Este se restringe a la voz en *off*, mientras fluye un conjunto de imágenes discontinuas sin correspondencia con el hilo narrativo de la voz, ni entre ellas; el sentido, entonces, no se circunscribe a lo que está frente a los ojos, sino al todo de la película.

Esta forma de montaje corresponde a la *construcción de situaciones*, en cuanto a que estas implican espacios y temporalidades indeterminados entre la unicidad y la repetición:¹⁸ algo se puede repetir, sin que por ello deje de ser único (Agamben, 1996: 74). Esto nos remite, otra vez, a Heráclito y a la significación del palíndromo del título *In girum imus nocte et consumimur igni* (damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego), que repite su significado al leerse de izquierda a derecha o de manera invertida, así como en la leyenda del final del filme: “retornar desde el principio” (Debord, 1978: 282).

El montaje en el cine, de acuerdo con teóricos como Siegfried Kracauer (2015: 51) y Christian Metz (2002: 99-106), es una práctica que diferencia al cine de la fotografía, al encadenar imágenes fijas para dar continuidad a la acción. En los inicios del cine, el montaje contribuyó, de igual modo o más que los movimientos de cámara, al encadenamiento y a conferir al lenguaje sintagmático su verdadera

17 Traducido como *Aullidos en favor de Sade*.

18 Otra práctica subversiva de la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista en contra del sistema establecido.

dimensión. Desde la época muda, numerosos cineastas consideraron el montaje una práctica fundamental, entre ellos, Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Kulechov o Timochenko.¹⁹

El montaje en Debord es original y diferente a lo planteado por Eisenstein y Vertov, quienes abordaron el tema más allá de la continuidad narrativa de la acción. Vertov es el creador del *montaje de ideas* que utilizó en documentales no convencionales; consistía en ordenar material preexistente antes de presentarlo a modo de fraguar las ideas, aun sin la presencia de imágenes que correspondieran al pensamiento a representar y sin estar dentro de la selección para el filme. Jean Mitry (2006: 432) piensa que el proceso creativo de Vertov es similar al de un poeta que escribe con una vaga intención y que escoge imágenes que le sugieren significaciones diversas. El filme con montaje de ideas implica que el cineasta proceda “un poco como un poeta que, en lugar de construir sus rimas y su prosodia en razón de un tema elegido, expresase ideas o emociones a favor de las rimas que acudiesen a su espíritu” (Mitry, 2006: 432).

Pudovkin y Eisenstein fueron, también, partidarios de un montaje afín a la poesía: el *montaje lírico*. Con primeros planos captaron numerosos detalles y los ensamblaron para construir la escena; al aislar las imágenes, los transformaron en símbolos, en imágenes sensibles y vivas para magnificar los significados de lo real. Así, el espectador experimenta de manera directa las emociones de la proyección, construida con agudos símbolos, captados a detalle con la lente y como imágenes poéticas (Mitry, 2006: 428).

Eisenstein realizó otros tres tipos de montaje: el *de atracciones*, el *dialéctico* y el *reflejo*. El primero consistió en construir metáforas sin relación directa con la acción dramática. Estas al confrontarse con el desarrollo de la acción, por medio de dos planos opuestos entre sí, generan el montaje dialéctico: un choque de imágenes que expresan ideas e impactan de manera particular al espectador. Con el montaje reflejo Eisenstein inserta hechos importantes en un momento preciso de la trama, ya sea para oponerse a la acción, para causar relaciones

19 Más tarde, otros pensaron de esta misma manera: Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Raymond J. Spottiswoode, Renato May, Orson Welles, Alain Resnais (Metz, 2002: 102).

diferentes entre los sucesos o para recordar mediante el reflejo un acontecimiento precedente (Mitry, 2006: 445-448).

De todas estas formas, el montaje de Vertov es el que más se acerca al de Debord. Tienen en común el empleo de imágenes preexistentes y la asociación libre de ideas para proyectar un sentido poético en los filmes; el montaje dialéctico de Eisenstein opone elementos de manera similar al *détournement*, pero no recurre a filmes ajenos para revertir la significación.

Conviene, ahora, retroceder un poco en el tiempo y observar la forma en que se consolidó la estética de Debord, fundamental en la construcción de *In girum*, último filme del cineasta,²⁰ cuya madurez artística obedece al desarrollo de procedimientos desde su juventud. Su carrera en el cine comienza con la publicación de su artículo *Prolégomènes à tout cinéma futur* en la revista *Ion* en abril de 1952; una publicación de la vanguardia letrista con la que se vinculó un año antes, en el festival de Cannes, durante la presentación de la película *Traité de bave et d'éternité*²¹ de Jean-Isidore Isou, líder del movimiento. De esa época se conoce la correspondencia de Debord, a sus diecinueve años, con Hervé Falcou; en ella se expresan sus preocupaciones sociales y sus influencias intelectuales y artísticas: de los surrealistas, los dadaístas, los clásicos, tales como Lautréamont, Joyce, Pascal, entre muchos más. Su obra revela, de manera recurrente, sus pensamientos e ideales: “el paso del tiempo, la aventura poética y amorosa, la superación del arte, la perspectiva histórica, un cierto humor, la embriaguez, el cine [...]” (Marie, 2009: 19); muchos de estos aspectos fueron afines a la corriente letrista con la que simpatizó y en la que participó.

Sin embargo, en su artículo *Prolégomènes*, Debord dio a conocer su postura sobre el cine, distante del letrismo; incluso afirmó que este movimiento no tenía futuro y que el arte tendría que adoptar nuevos rumbos: “en fin, preveo la muerte del ‘cine discrepante’ [...] esto pertenece a una época que está terminada y que no me interesa más [...]. Las artes del futuro serán completos cambios de situaciones,

20 El año de su muerte, 1994, trabajó en *Guy Debord, son art et son temps*, realizada por Brigitte Cornand a quien le proveyó la sinopsis y el material visual y sonoro de la película. En una carta le dijo que no quería alusiones *auto elogiosas* (subrayado en el original) (Debord, 1993: 94).

21 Traducida como *Tratado de baba y eternidad*.

o nada” (Debord, 1952: 16). Esto propició la realización de su primera película: *Hurlements en faveur de Sade*. En abril de 1952 tenía lista la primera versión con influencia letrista y rasgos de su propia poética, por ejemplo, alusiones a la juventud, a la melancolía, al paso del tiempo con imágenes de agua y de fuego; también incluyó elementos situacionistas: la superación del arte establecido, la creación de situaciones, la *derivé* (Marie, 2009: 26-28).

La cultura francesa de la posguerra estaba dominada por los estalinistas y los surrealistas; los letristas, quienes se consideraban neodadaístas, se rebelaron en su contra y revaloraron el texto como elemento principal del arte, así como su mínimo componente, la letra (Biene, 2007: 18). Fraccionaban las frases y las palabras, las “cinzelaban” para hacerlas más pequeñas, aislaban las letras y le adjudicaban sonidos simples para liberarlas de significado. A esto lo llamaron *hypergraphologie* y *metagraphologie*; la idea era realizar procesos de abstracción y sustituir las obras hechas con imágenes por otras con signos escuetos, como las letras y los sonidos indeterminados sin encadenamiento alguno.

Los letristas incursionaron en distintas disciplinas artísticas, tales como la literatura, las artes plásticas y el cine, al que consideraban un espectáculo banal destinado al entretenimiento y a fomentar la pasividad del público. Por el contrario, sus propuestas experimentales incitaban a la reflexión (Sowa, 2010: 11). El *montaje discrepante* los condujo a disociar la banda sonora de la imagen, que corrían de forma simultánea; le otorgaron especial importancia al sonido y consideraron que el arte estaba rezagado, al concentrarse en la imagen (Coppola, 2003: 54). Utilizaron técnicas como la *película rallada*, la *cinta cepillada* y la pantalla en negro. Isou hizo algunos filmes con estos principios como el ya citado *Traité* en 1951, el cual refleja las ideas del cine letrista, tema abordado de manera amplia en *Estética del cine*.²² Otros ejemplos fueron *Le film est déjà commencé?*²³ de Maurice

22 Texto de 150 páginas editado por la revista *Ion*. Además de Debord, las ideas de Isou influyeron a cineastas como, Brackage, Resnais, Averty, Godard (Marie, 2009: 25, n. 1).

23 Traducido como *¿Ha comenzado la película?*

Lemaître (1951) y *L'Anticoncept*²⁴ de Gil Wolman, realizada en 1952 (Albera, 2009: 167; Marie, 2009: 15-38; Sowa, 2010: 11).

La simpatía de Debord por el letrismo no durará mucho y en 1952 rompe con el movimiento en ocasión de la presentación de *Limelight*²⁵ de Charles Chaplin, quien recibe la Legión de Honor. En ese evento Debord, Berna, Brau y Wolman abuchean al cómico, causando una confrontación con Isou, cuyas repercusiones redundaron en la escisión del movimiento y la fundación de la *Internacional Letrista*. Este movimiento retoma algunas ideas artísticas del letrismo de izquierda, crítica a los medios de masas, a la sociedad capitalista del ocio y fomenta la actuación de modo práctico en la *construcción de situaciones* (Albera, 2009: 171-172; Marie, 2009: 37). El grupo publica la revista *Potlach* de posición contestataria respecto al arte y, en especial, al cine; algunas de sus críticas acusan a este último de “religión industrial”, de “espectáculo repetido hasta el infinito como la misa o los partidos de fútbol” (Albera, 2009: 174). A esto le sigue la propuesta de un nuevo concepto de cine, aún con características de la estética letrista.

Este rompimiento condujo a la modificación de la película *Hurléments* de Debord, quien sustituye las imágenes por pantallas en blanco y en negro, cambia la banda sonora y elimina los coros letristas, aunque deja algunas de sus voces y sonidos. La pantalla en negro se coordina con el silencio que interrumpe la continuidad de la banda sonora que transcurre con la pantalla en blanco; el sonido con voces extrañas y monótonas entabla diálogos incómodos para el espectador, mediante la lectura de recortes de periódicos, textos legales y citas desviadas (Debord, 1955: 17). El filme se estrena en junio de 1952, Debord lo presenta según sus palabras, como un acto de “terrorismo cinematográfico” (en Debord, A., 2005: 7). El escándalo que produce se invoca por Debord veinte años más tarde, como el mayor disgusto que ha causado su obra. Para Alice Debord (2005: 7) esta película contiene la esencia fundamental para comprender el cine de Debord. A pesar de su rechazo al letrismo,²⁶ toda su producción cinematográfica conserva

24 Traducción: *El anticoncepto*.

25 Traducida como *Candilejas*.

26 Por ejemplo, en sus *Ceuvres cinématographiques complètes* no hace referencia a la primera versión de *Hurléments*, que tenía contribuciones letristas (Debord, 1952a: 9-18).

sus rasgos: el montaje discrepante, la película rayada, la pantalla en negro o en blanco persisten en *In girum*, último filme del autor.

En *Prolégomènes*, Debord (1952: 16) expuso el espíritu de su cine y su alejamiento del letrismo, al argumentar que las prácticas artísticas requerían cambios de *situaciones*;²⁷ con esto se refería, no sólo al acto creativo, sino a su recepción. Con la eliminación de las imágenes, el empleo de diálogos incómodos, la interrupción de la banda sonora y sus prolongados silencios, así como las pantallas en negro se proponía causar efectos en los espectadores diferentes a los del cine convencional: un malestar e irritación causados por su actitud pasiva. Pero no sólo esto, Debord creaba situaciones al momento de proyectar sus filmes: el guion de *Hurlements* (1952a: 11) anuncia la aparición del mismo Debord en la sala para enunciar que no se proyectaría el filme con las palabras: “el cine está muerto” a modo de crear una situación particular. El estreno de esta película, en el cine club *d’Avant-Garde* causó tal impaciencia que la proyección fue violentamente interrumpida por los encargados del cine y por el público (Debord, s/f: 12).

Interpretación del filme

Todo el filme se basa en el tema del agua [...] tiene, secundariamente, el tema del fuego; del esplendor del instante: es la revolución, Saint-Germain-des-Prés, la juventud, el amor [...]. (Debord, 1977b: 87)

Después de abordar la forma o estilo cinematográfico que sirvió a Guy Debord como vehículo para expresarse, incursionemos ahora en el contenido de esa estructura que reúne sus ideas, sus vivencias y sus experiencias, en cuanto pauta para la comprensión del sentido de su vida y de su papel en la historia. En ese todo articulado, inseparable del contenido, también se advierte la identidad narrativa del filme con sus dos componentes en relación dialéctica: la *mismidad* (identidad inmutable), los rasgos permanentes del carácter y la personalidad de Debord y la *ipseidad* (identidad mutable) o traslado de la visión de sí

27 Lo que anunciaría con cinco años de antelación la fundación de la Internacional Situacionista.

mismo en cuanto otro, esto es, el que ha cambiado al recrearse en el filme. Como se dijo, el hilo conductor de las ideas se emite por la voz en *off* y lo que se escucha es una larga disertación, a modo de ensayo, sobre dos aspectos centrales: las ideas del autor sobre un público educado para el espectáculo cinematográfico, que de ninguna manera pretende imitar y, en segundo lugar, el examen de algo mucho más trascendente; según palabras de Debord: “yo mismo” (1978: 217), lo que se hace evidente hasta el segundo tercio de la película, transcurridos veintiún minutos.

En *In girum* es central la dialéctica de la identidad: a lo largo del filme se constata la consistencia del carácter del autor (su *idem*), en contraste con las transformaciones que sufre en el tiempo, por ejemplo, por sus relaciones humanas, pues su círculo de amistades cambió, rompió con unos y adquirió otros. Estas transformaciones (su *ipse*) tienen una correspondencia con la fidelidad de la palabra dada a él mismo, a sus ideales, que persistieron hasta el momento de hacer la película y que perduraron hasta el final de su vida.²⁸ La configuración narrativa del filme concilia estos dos polos de la identidad, les da coherencia y los hace comprensibles. Debord simboliza la importancia del devenir con el flujo acuático y la intensidad de sus pasiones, acciones y convicciones con el fuego que, finalmente, es apagado por el agua con el paso de los años. Sus ideales se atenúan, pero permanecen.

Para el cineasta el cine convencional es, sobre todo, una extensión del teatro y de la literatura, aunque con escenografías y recursos más estimulantes a la sensibilidad, lo cual obedece a la preferencia social de un público inclinado hacia las representaciones de los actores sin considerar otras formas cinematográficas posibles. Debord propone, en cambio, utilizar los recursos técnicos del cine para hacer memorias, exponer teorías o bien ensayos tal y como lo lleva a cabo en *In girum*: como “la película que hago en este momento”, dice, en la que se sirve del lenguaje cinematográfico para manifestar su desprecio por esas imágenes insignificantes o falsas del cine espectacular (1978: 212). Sus propuestas cinematográficas, según él mismo, han provocado la mayor indignación, al exponer verdades y al romper con las convenciones del género (1978: 213).

28 En su último libro *Esa mala fama...* (2011), continúa defendiendo sus convicciones ante los ataques de sus adversarios.

Mediante la voz se establecen las diferencias entre el cine del propio Debord y el del espectáculo que adormece las conciencias de los espectadores, a quienes juzga de manera mordaz: empleados parecidos a los esclavos al servicio de sus amos, hacinados en masa en espacios reducidos, lúgubres e insalubres, mal nutridos con alimentos procesados, sumidos en el analfabetismo modernizado o cultura espectacular, cuyas condiciones de existencia provocan su degeneración física, intelectual y moral (1978: 195-208). El sonido de la voz transcurre junto a imágenes diversas: una tienda de ropa, la familia de empleados modernos en la sala de estar con sus hijos –repetida en varias ocasiones–, un niño con un carro de compras, reuniones de empleados, anuncios de cine, fragmentos de películas del Zorro, de Robin Hood, las cuales adquieren un sentido diferente, gracias al recurso artístico del *détournement*, al conjuntarse con el texto que se escucha.

Este largo preámbulo permite a Debord justificar su forma de hacer cine y reemplazar las fútiles aventuras narradas comúnmente en ese medio, por el examen de sus propias experiencias dentro del contexto histórico y social que le tocó vivir. De aquí en adelante, en los dos últimos tercios del filme, el autor aborda como tema central su autobiografía, en la que volverá de vez en cuando a sus ideas sobre el cine. Así, mediante una nostálgica poética visual, nos remite a su historia de vida, a sus aventuras por Europa, por Florencia, al París de sus años de juventud, a su pasión por la vida con momentos fugaces e intensos en los tugurios y los bares, mientras en la pantalla desfilan múltiples imágenes sin correspondencia estricta con lo que narra la voz; entre ellas, *travellings* sobre las aguas de la laguna de Venecia, cuyo efecto remite a una de las características del cine: el presente de las imágenes en la pantalla, aun cuando los acontecimientos correspondan al pasado (Kracauer, 2015: 294).

En *In girum*, por su carácter autobiográfico, la narración se concentra en el pasado del autor; aun así, las secuencias de las aguas en movimiento recrean el incesante devenir temporal en el presente de las imágenes, de ahí que la voz en *off* (la del propio Debord) cite la famosa sentencia de Heráclito: “uno no puede bajar dos veces en el mismo río” (1978: 227) para denotar la irreversibilidad del tiempo. Los varios *travellings* sobre las aguas que aparecen en la película acentúan el efecto del presente narrado, ya que los espectadores viven el momento al

presenciar el filme; a esto se suman los desplazamientos de cámara sobre fotos aéreas del Sena y del Arno. En el *travelling* del final de la película, las imágenes avanzan sobre un canal de Venecia y, en este caso, el presente acerca el futuro: la cámara, dirigida hacia el frente, proyecta la vista en lontananza y abre el horizonte hacia el porvenir.

Esta recreación filmica coincide con lo planteado, en el primer apartado, por Dilthey (1927: 115-119) en relación con las dificultades de asir el tiempo en su acontecer, pues al intentar entender el momento presente, ya se hizo pasado; el futuro se acerca al presente, pero transita de inmediato al pasado. Esto fue muy importante para Debord (1978: 277), al decir que a lo largo de su vida puso mucha atención al transcurrir del tiempo y a los significados que arrojaba cada instante del presente. Es así que en *In girum* se simboliza el flujo temporal con el río, como metáfora del trascurso vital; el río fluye y al igual que la vida es imposible detenerlo, pues atenta contra su naturaleza. Imagen que se apoya con otra cita de Heráclito: cada vivencia es única, vivirla de nuevo requiere traerla a la memoria, sólo que entonces deja de ser lo que fue y pasa a constituirse en el recuerdo de esa vivencia.

Asimismo, el uso de la cámara hacia el frente nos recuerda el concepto *horizonte de expectativas* de Koselleck al aludir al porvenir con esperanzas y perspectivas. Todas las escenas acuáticas de *In girum* refieren al flujo vital; sin embargo, se circunscriben al periodo que va de los años cincuenta a los setenta, en los que se produjo la expansión capitalista y la abundancia de mercancías en la sociedad francesa. El filme registra muchos de los acontecimientos de esa etapa, sobre todo, los relacionados con la vida de Debord. En este sentido, la visión autobiográfica de la película no sólo proporciona las pistas para comprender su existencia, sino su adhesión a la historia, de igual modo, nutre el *espacio de experiencia* por la relevancia de su historia de vida para la sociedad.

El relato del pasado del cineasta se vincula al presente (el momento de la realización de la película) a través de lo que Dilthey nombra una *conexión histórica*: la selección de las vivencias significativas de Debord, articuladas en la estructura del filme en las que se ponen en evidencia las categorías de finalidad, de significado, de valor y de fuerza que otorgaron al cineasta el sentido a su vida. Estas se observan en los diferentes momentos de la narración filmica, con el apoyo de

múltiples citas de autores clásicos, cuya función es enaltecer y acreditar las ideas y las vivencias del autor, dotándolas de sentido poético. El contenido del filme gira en torno a una finalidad: el cambio social a través de la lucha revolucionaria que desembocó en su liderazgo en el Mayo del 68. Sus estrategias revolucionarias, las equipara con una cita de Jomini, para quien la guerra “no es una ciencia positiva y dogmática, sino un arte sujeto a ciertos principios generales, y aún más que eso, un drama apasionado” (1978: 221).

El conjunto de referencias y acciones en torno al valor absoluto de la vida de Debord: vivir para transformar a la sociedad y abolir el sistema de clases se articulan en una trama, con las características de concordancia u orden en la secuencia de los hechos y discordancia o incidentes y dificultades a vencer, de acuerdo a lo planteado por Ricœur. El orden narrativo en *In girum* no se rige por las mismas normas de una película convencional, cuyo fin podría ser la creación del suspenso; en este caso, el orden obedece a las reglas del ensayo: la exposición coherente de ideas emitidas por la monótona voz en *off* y sustentadas por infinidad de citas de autores clásicos. La discordancia se manifiesta por la multiplicidad de incidentes narrados fuera de lo común: sus discrepancias ideológicas con el poder, con sus colegas, sus aventuras en los bares, etcétera.

La configuración narrativa del filme da cuenta de infinidad de temas; entre otras cosas, estos revelan los rasgos de la personalidad de Debord: su erudición, su forma de pensar, sus acciones, su carácter. La dureza de muchos de los acontecimientos vividos acentuó los atributos de su carácter y sentó las bases para la persecución de sus objetivos. En esta conjugación de rasgos se advierte tanto la mismidad o lo inalterable de su personalidad, esto es, aquello que durante toda su vida lo identificó, como la *ipseidad*: los cambios en su identidad propiciados por sus experiencias, pero siempre dentro de los parámetros de sus ideales, de la palabra que se dio a sí mismo. La relación dialéctica de las dos identidades, en este caso, alude al personaje y la identidad narrativa los unifica, les da coherencia y los hace comprensibles e interpretables.

Pese a que la vida de Debord estuvo permeada de vicisitudes, muchos de los contenidos de la película también refieren a sus ideas; por supuesto, estas lo definen como una personalidad original, capaz

de emprender las hazañas que se propuso. Por ejemplo, los versos de la epopeya de Ariosto, *Orlando furioso*, le sirven para decir que quiere hablar: de “las damas, los caballeros, las armas, los amores, las conversaciones y las audaces empresas de una época singular” (1978: 221) y no hacer lo que se llama una obra cinematográfica ni ser considerado como un teórico de las revoluciones.

Dentro la multiplicidad de referencias que acompañan la exposición de sus pensamientos se advierten todas las categorías de la vida establecidas por Dilthey: el valor, la finalidad, el significado y la fuerza. Para Debord, la belleza es un valor, de ahí que lamente con nostalgia la incompreensión de quienes no fueron testigos de la belleza del París de antaño con su desenfreno nocturno, que levantó barricadas y puso en fuga a los reyes; tema que recrea con un poema de Li Po, en el que se añora la antigua morada del rey Wu donde, a la fecha de la realización del filme, florece la hierba sobre sus ruinas. Esa nostalgia de Debord por la belleza parisina, destruida por la modernidad urbana, lo vuelve al flujo de las aguas incesantes del Yang Tse Kiang, aludiendo, ahora, al transcurrir del tiempo parisino que no volverá (1978: 223), pues en esos años, dice el cineasta, los urbanistas no habían dispersado a sus habitantes y las mercancías aún no enseñaban lo que puede hacerse de una calle (1978: 223-224); estas frases remiten, respectivamente, a *El Príncipe* de Maquiavelo y a Dante, en el canto decimoquinto del *Paraíso* respecto a la antigua Florencia.²⁹ El desorden de esa época añorada, con ladrones y homicidas desocupados, lo ilustra con referencias a Thomas Hobbes.³⁰ En un momento del filme, Debord reconoce el fracaso de su lucha y la caída de París en manos de sus enemigos, cuyas consecuencias desembocaron en la destrucción de la ciudad. Muchas de las secuencias filmadas exhiben la forma en que los líderes del sistema llevaron adelante los proyectos de renovación urbana con arquitectura espectacular –como el museo Georges Pompidou–, que se impusieron en lo que antes fue el ambiente libertario de su juventud.

La rebeldía es otro valor para Debord, pues considera que atentar contra el orden establecido y lo universalmente aceptado es legítimo,

29 Estas precisiones aparecen en notas al pie de la traducción del guion al español (Debord, 1977a: 30, n. 2; 31, n. 1), mas no son mencionadas en la película.

30 Misma indicación que la nota anterior (Debord 1977a: 36, n. 1).

si esto se encauza hacia una existencia real. De ello deriva su identificación con los maleantes de los lugares que frecuentaba en su juventud, a pesar de reconocer que el extremismo de sus acompañantes adolecía de una causa. El principio de acción de ese grupo, dice, es el secreto del Viejo de la Montaña de la leyenda persa: “nada es verdad; todo está permitido” (1978: 229), con lo cual justifica todo tipo de acciones. Expresa, asimismo, su simpatía por Arthur Cravan, desertor de diecisiete naciones y por Lacenaire, el bandido letrado. Debord afirma: “el hampa intransigente, la sal de la tierra; gente muy sinceramente dispuesta a pegar fuego al mundo para que haya más esplendor” (1978: 230). No obstante, él piensa en la lucha política mediante la creación de situaciones y la expresa con la inserción de una secuencia de su primera película, *Hurlements en faveur de Sade*³¹ –sin imágenes y con la pantalla en blanco–, al mismo tiempo que refuerza sus ideas sobre el cine: “mi forma insoportable de hacer cine de esa época no ha cambiado, ni lo ha hecho más interesante”, ahora se apoya en Pascal: “‘ha envejecido; ha cambiado’; también es el mismo” (1978: 232-233). Una vez más se pone en evidencia la dialéctica de la identidad, pues Debord se declara a sí mismo con la firmeza de su carácter, los rasgos permanentes de su personalidad y la solidez de sus ideales desde la primera de sus películas hasta la última, por encima de los cambios que pudo haber sufrido, pues en esencia él es el mismo; en él no cabe la sensatez.

El valor de rebeldía se manifiesta, también, en las canciones; con estas recrea sus experiencias en los bajos fondos de los tugurios con granujas y mozas; una de ellas es *Porta romana bella...*, canción del hampa de Milán. Asimismo, refiere al suicidio que se llevó a muchos en ese momento, mediante algunos versos de la canción *La isla del tesoro* de Stevenson y el Cuarteto de Omar Khayyam (poeta y científico persa). El autor augura la representación de estos acontecimientos sublimes en las naciones y sus lenguas desconocidas por siglos y para expresarlo se sirve de Shakespeare en *Julio César*³² (1978: 240).

31 *Aullidos en favor de Sade* (1952).

32 Referencias en notas al pie de la traducción del guión al español (Debord, 1977a: 38, n. 1-3).

Con las citas de Alcuino, antiguo teólogo y erudito inglés, y de Bossuet,³³ clérigo e intelectual francés, externa lo que piensa sobre la efímera existencia del hombre y el sentido de su vida, al tiempo que se plantea preguntas fundamentales sobre el significado y el valor de la amistad y de la escritura como guardiana de la historia (1978: 231). La amistad fue un valor muy importante para Debord; en *La sociedad del espectáculo* (1973; 2010) expresó que ese afecto es el antídoto contra la separación producida por el sistema capitalista. La amistad es lo único que une al individuo con sus semejantes en este mundo deshumanizado que ha cosificado las relaciones sociales. Para el cineasta fueron muy significativas las amistades que forjó al calor de la lucha revolucionaria, en los grupos de artistas, principalmente, los situacionistas. En *In girum* sus amigos aparecen en varias fotografías fijas, mientras narra sus actividades revolucionarias, en ocasiones clandestinas.

La larga cita del libro *Eclesiastés*, del *Antiguo Testamento*, capítulo III,³⁴ aporta sabias reflexiones sobre el tiempo, sobre lo que permanece y sobre lo que se va: hay “tiempo de matar, y tiempo de curar, tiempo de destruir, y tiempo de edificar...” (1978: 243). Aquí sobresale la categoría de temporalidad, la más importante, según Dilthey, bajo la cual se arropan las demás y la que domina en toda la película. Debord se identifica plenamente con la cita del *Eclesiastés*, al considerar que la dureza de sus experiencias le proporcionó la fuerza para enfrentar la violencia, la hostilidad y “estar en guerra contra la tierra entera, con un corazón ligero” (1978: 243-244). De nuevo recurre al tiempo, ahora para aludir a la finitud: “No, vamos a cruzar el río, y descansaremos a la sombra de esos árboles”, últimas palabras de general Jackson Stonewall antes de morir en la guerra,³⁵ de las cuales se infiere la satisfacción de un sereno final después del logro de una finalidad: la lucha y, por tanto, la plenitud.

Las experiencias vividas le inyectaron a Debord la fuerza, la energía para su militancia política en la Internacional Situacionista. Él se sintió predestinado a ello, según lo dice con la cita de Clausewitz: “todo aquel que tiene genio está obligado a usarlo” y de Baltasar Gracián: “hace falta atravesar la vasta carrera del tiempo para llegar

33 Misma indicación de la nota anterior (Debord, 1977a: 39, n. 1-2).

34 Igual a la nota anterior (Debord, 1977a: 40, n. 1).

35 Misma indicación (Debord, 1977a: 40, n. 2).

al centro de la ocasión” (1978: 248-249); es decir, su capacidad y la “ocasión” o condiciones históricas propicias lo condujeron a constituirse en líder, aun cuando le pareciera vulgar asumir ese papel; de ahí que se negara a encabezar las tentativas subversivas en otros países. Esta última etapa del filme expone la intensidad de sus vivencias militantes, simbolizadas por el fuego, cuando pretendió cambiar el mundo con la práctica de la deriva urbana (o deambular): “Fue una *derivé* de grandes jornadas, en las que nada se parecía a la *víspera*”, sin parar, encuentros sorprendentes, obstáculos considerables, traiciones, “encantamientos peligrosos”, viajes precipitados, largas disputas, encuentros clandestinos (1978: 251).

En sus encuentros con los situacionistas y otros grupos subversivos, discutió sobre el cambio y la destrucción de las condiciones existentes; su conclusión fue la lucha por “una autonomía sin freno y sin reglas” (1978: 256). Según Debord, por esas fechas la ciudad de París se equipara a un cementerio: “¡Ay, qué miseria, qué dolor!”, dice, al citar al escritor Víctor Hugo³⁶ al tiempo que observa la necesidad de adueñarse de la ciudad a la fuerza, aludiendo al Mayo del 68, del cual se reconoce líder. “Se trata de tomar Troya o de defenderla”, expresa en una de las varias referencias a la *Iliada* de profundidad poética, que acentúan su viva pasión por la revuelta. El movimiento naufragó y hacia el final del filme se pregunta por el resultado de su finalidad, de su militancia en pro del cambio social y sobre sí mismo “¿Y yo, qué ha sido de mí en medio de este naufragio desastroso que fue necesario para mí?” (1978: 280); él mismo refuta lo que podría ser una respuesta con algunos versos del poeta T’ang: “Me retiro a las montañas de Nan-Chan a buscar el reposo” (1978: 280); sin embargo, aclara:

para mí no hay reposo; y por principio, nadie me hace la gracia de pensar que no he tenido éxito en los asuntos del mundo. Sin embargo, muy honrosamente las personas no podrán decir, sino que he triunfado. Hay que admitir que no había éxito ni fracaso para Guy Debord y sus desmesuradas pretensiones. (1978: 281)

Debord finaliza con una cita de Karl Marx: “No me dirá usted que estimo mucho los tiempos presentes; y si a pesar de todo no

36 Misma indicación de la nota anterior (Debord, 1977a: 48, n. 1).

desespero, no es sino por razón de la propia situación desesperada, lo que me llena de esperanza” (1978: 282). Lo vivido por Debord, hasta el momento que realiza su autobiografía en *In girum*, no mina sus convicciones y sus pasiones, pues dice: “no habrá para mí retorno ni reconciliación. La sensatez no llegará jamás” (1978: 282).

En *In girum* las imágenes y el texto leído aluden al agua, al fluir, al tiempo vivido que no volverá y al fuego como esplendor del instante: la revolución. Representa la intensidad de las vivencias de su autor. *In girum imus nocte et consumimur igni* es la vida circular que remite a nuevos comienzos.

La mayoría de las imágenes que subyacen al texto leído con la voz de su autor, como hemos dicho, no mantienen una correspondencia exacta durante el desarrollo de la diégesis; en algunos casos prevalece el montaje discrepante, en otras el *détournement* y hay secuencias en las que las imágenes sí ilustran la narración, por ejemplo, las alusiones a París: los planos generales de fines del siglo XX, las series de fotografías aéreas y muchas de lugares emblemáticos como el antiguo Boulevard del Crimen reconstruido para la película *Los infantes del Paraíso*, algunas del barrio de Les Halles, diversos ángulos del Sena, de Saint-Germain-des-Prés, la entrada a la taberna de Au Rouge-Gorge.

El carácter autobiográfico del filme se enfatiza con fotografías de Debord en distintas edades y la idea central del relato se refuerza con batallas militares, caballos, escenas de combates, planos de su *Kriegspiel*, el juego de mesa sobre estrategias de guerra que diseñó con su esposa Alice Becker-Ho. Cita, también, planes bélicos de autores como Clausewitz y Sun-Tsu. Las secuencias sobre las aguas de Venecia indican el inexorable paso del tiempo que apaga el fuego de las pasiones del autor mientras que sus convicciones permanecen; los valores y finalidades de su vida se unen a la fuerza de su carácter en una dialéctica de identidad que da sentido a su vida, comprensible a través de su narrativa cinematográfica.

Conclusiones

Guy Debord se representa a sí mismo como alguien coherente en pensamiento y acción, como una persona que desde su juventud tuvo

claridad en la finalidad de su vida y sus convicciones. La fuerza de su carácter, la fidelidad de su palabra ante sí mismo y la consistencia de sus ideales lo condujeron a emprender grandes hazañas en su lucha social. No se dejó doblegar ni por los favores, ni por castigos del sistema de poder, ni por las adulaciones. De ahí que diga que no se puede imaginar haber sido de otro modo (1978: 247); sin embargo, las diversas fotografías de su juventud y de su madurez muestran sus transformaciones al paso del tiempo, a la par de las de la sociedad en la que vivió: la de París. El implacable transcurso del tiempo es el tema central de *In girum*, filme autobiográfico, simbolizado en repetidas ocasiones con escenas del fluir de las aguas, junto a las metáforas de Heráclito. El agua inunda los parajes y apaga las pasiones pero, a pesar de la derrota, no se extinguen las convicciones del autor. Se subraya, con esto, la dialéctica propuesta por Paul Ricœur entre el *ipse* y el *idem*, el cambio y la permanencia en la vida de Debord, mediada por la narración cinematográfica que la hace comprensible e interpretable dentro de su contexto social o su espacio de experiencia, tal y como lo muestra Reinhart Koselleck.

La teoría de Wilhelm Dilthey sobre el tiempo y la importancia de la autobiografía para la comprensión de la vida contribuyó a redimensionar las significaciones de la película *In girum*. Debord tuvo la lucidez de articular sus vivencias más significativas en esa estructura, cuyo sentido favoreció el cumplimiento de su finalidad. En el filme se observa que la fidelidad de la palabra que se dio a sí mismo, le confirió la fuerza del fuego para luchar por sus convicciones políticas que lo condujeron a un punto sin retorno, cuyo clímax fue el Mayo del 68. Nueve años después, filma *In Girum*, película en la que se manifiesta el mismo candor, ahora para reconocer la derrota situacionista ante los poderes del sistema. A manera de sarcasmo dice que el desastre de la ciudad de París es la materialización del proyecto de sus enemigos, los líderes del sistema de poder que expulsaron a la gente para demoler barrios antiguos y construir edificios espectaculares, como el museo Georges Pompidou. Esto, dice, es lo contrario de lo planteado por los situacionistas: es su proyecto en negativo.

El triunfo del sistema fue posible gracias a la pasividad de una clase media apática, de vida miserable, hacinada en pequeños departamentos, en asentamientos artificiales que han borrado la naturaleza

del mapa y cuyo conformismo es alentado por la industria cinematográfica, que Debord enjuicia de manera dura. Desde su juventud letrista fue consciente de esto y su primera película *Hurlements en faveur de Sade* constituyó casi un manifiesto de la muerte del cine. En este filme están los fundamentos de la forma cinematográfica de sus subsecuentes películas, cuyos mejores resultados se produjeron en *In girum*, con un lenguaje opuesto al convencional; de aquí que solicite al ingeniero de sonido un “discurso monótono y frío”.³⁷ Sin embargo, el empleo de *travellings* sobre las aguas le otorgan calidad fílmica, tanto por el movimiento, el tipo de imágenes, como por la intersección de temporalidades entre el presente de la imagen y el pasado narrado. La práctica artística del *détournement*, derivada de los situacionistas, infundió ambigüedad al filme, pues los cambios de sentido de las “películas robadas” inducen al espectador a construir su propia película de acuerdo con su horizonte cultural. Debord hace una advertencia al respecto y se desmarca del nivel cultural del receptor, pues todo el filme hace alarde de su erudición.

Referencias

- Agamben, Giorgio (1996). “Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords”. *Documenta documents*, núm. 2. Kassel, Ruit: Documenta, Cantz Verlag, 72-75.
- Albera, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Aumont, Jacques (2005). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Biene Baumeister Zwi Negator (colectivo) (2007). *Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung*. Vol. I. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Coppola, Antoine (2003). *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. Arles: Sulliver.
- Danesi, Fabien (2011). *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952-1994)*. París: Paris Expérimental.
- Debord, Alice (2005). “Préface”. *Ceuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)*. Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo. 7-9.

37 Debord, s/fb: 87.

- Debord, Guy (1952). *Hurlements en faveur de Sade*. Francia: Films Lettristes. 69 min.
- Debord, Guy (1952a). “Hurlements en faveur de Sade”. *Œuvres cinématographiques complètes. 1952-1978* (1994). París: Gallimard, 9-18.
- (1952b). “Prolégomènes à tout cinéma futur”. *Œuvres cinématographiques complètes. Contre le cinéma* (2013). Facsimil. Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo, 16-17.
- (1955). “Hurlements en faveur de Sade. Grande Fête de nuit”. *Œuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)* (2013). Neuilly sur Seine: Gaumont Vidéo, 16-17.
- (1973). *La Société du spectacle*. Francia: Simar Films. 87 min.
- (1977a). “In girum imus nocte et consumimur igni”. *In girum imus nocte et consumimur igni. Basura y escombros* (2000). Barcelona: Anagrama, 10-61.
- (1977b). “Sur *In girum imus nocte et consumimur igni*”. *Œuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)* (2013). Neuilly sur Seine: Gaumont Vidéo.
- (1978). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Francia: Simar Films. 105 min.
- (1978a). “In girum imus nocte et consumimur igni”. *Œuvres cinématographiques complètes. 1952-1978* (1994). París: Gallimard, 191-282.
- (1989). “Nota sobre el empleo de las películas robadas”. *In girum imus nocte et consumimur igni. Basura y escombros* (2000). Barcelona: Anagrama, 71-73.
- (1993). “Lettre à Brigitte Cornand”. *Œuvres cinématographiques complètes. Guy Debord. Autour des films (documents)* (2013). Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo, 94.
- (1994). *Œuvres cinématographiques complètes. 1952-1978*. París: Gallimard.
- (2004). *Mémoires. Structures portantes d’Asger Jorn*. París: Allia.
- (2009). *Panegírico. Tomos primero y segundo*. Madrid: Acuarela y Machado.
- (2010). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- (2011). *Esa mala fama....* Logroño: Pepitas de calabaza.
- (s/fa). “Fiches techniques”. *Œuvres cinématographiques complètes. Contre le cinéma* (2013). Facsimil. Neuilly sur Seine: Alice Debord, Gaumont Vidéo, 16-17.

- (s/fb). “Para el ingeniero de sonido”. *In girum imus nocte et consumimur igni. Basura y escombros* (2000). Barcelona: Anagrama, 87.
- Debord y Wolman (1956). “A User’s Guide to Détournement”. *Situationist International Anthology*. Ken Knabb, editor (2006). Berkeley: Bureau of Public Secrets, 422-566.
- Debord y otros (1959). “Détournement as Negation and Prelude”. *Situationist International Anthology*. Ken Knabb, editor (2006). Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1367-1402.
- Dilthey, Wilhelm (1927). “Esbozos para una crítica de la razón histórica”. *Dos escritos sobre hermenéutica. Wilhelm Dilthey*. Antonio Gómez Ramos, editor (2000). Madrid: Istmo, 109-209.
- Gómez Ramos, Antonio (2000). “Comentarios”. *Dos escritos sobre hermenéutica. Wilhelm Dilthey*. Madrid: Istmo, 110-209.
- Isou, Jean-Isidore (1951). *Traité de bave et d’éternité*. Francia: Films M.-G. Guillemin. 120 min.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Siegfried (2015). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Magny, Joël (2005). *Vocabularios del cine*. Barcelona: Paidós.
- Marie, Guy Claude (2009). *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Vol. 2. Barcelona: Paidós.
- Mitry, Jean (2006). *Estética y psicología del cine. Tomo 1. Las estructuras*. México: Siglo XXI.
- Müller, Jürgen E. (1994). “Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art”. *NS-Film: Modernisierung und Reaktion. Montage AV - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, vol. 3, núm. 2. http://www.montageav.de/pdf/03_02_1994/03_02_1994_Juergen_E_Mueller_Intermedialitaet_und_Medienwissenschaft.pdf
- Ricouer, Paul (1996a). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- (1996b). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- (1998). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- (2011). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.

- Schröter, Jens (1998). "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". *Lust am Dokument. Montage AV - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, vol. 7, núm. 2. http://www.montage-av.de/pdf/07_02_1998/07_02_1998_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf
- Sowa, Miriam (2010). *Filmische Mittel im Lettristischen Kino*. München: Grin.

Del *B-Roll* al *Making of*: Un caso de metarreferencialidad del acto cinematográfico

Armando Andrade Zamarripa
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Resumen

El artículo explora los orígenes y especificidades del *Making of* como producto audiovisual. De diversas formas y modalidades audiovisuales que históricamente acercan al público al proceso de creación de una película, el *B-Roll* y el *Behind-the-Scenes* nos permiten establecer los estatutos del *Making of* contemporáneo, ya que descubren lo que está frente y detrás de cámaras durante una filmación para rebasar sus intenciones informativas y reflexivas a fines totalmente didácticos. A través de un análisis narratológico y formal de las obras “Filmando Batalla en el cielo” (Arce y Méndez, 2006), “Detrás de cámaras, El violín” (Zúñiga, Acosta y Garfías, 2007) y “El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras” (Torresblanco, 2006) su enunciado y enunciación nos revelan que sus propósitos meta-referenciales logran un discurso didáctico del acto cinematográfico.

Palabras clave: Making of, B-Roll, behind-the-scenes, meta-referencialidad, acto cinematográfico.

Abstract

The article explores the origins and specificities of the *Making of* as an audiovisual product. In various forms and audiovisual modalities that historically bring the public closer to the process of creating a film, *B-Roll* and *Behind-the-Scenes* allow us to establish the statutes

of contemporary *Making of*, since they discover what is in front of and behind cameras during a shoot to go beyond their informative and thoughtful intentions for fully educational purposes. Through a narratological and formal analysis of the works “Filmando Batalla en el Cielo” (Arce and Méndez, 2006), “Detrás de cámaras, El Violín” (Zúñiga, Acosta and Garfias, 2007) and “El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras” (Torresblanco, 2006) his statement and enunciation reveal to us that his meta-referential purposes achieve a didactic discourse of the cinematographic act.

Keywords: Making of, B-Roll, behind-the-scenes, meta-referentiality, cinematographic act.

Introducción

El *Making Of* (MO), por tratarse de un término anglosajón, ha tenido diversas traducciones al castellano, tales como: “Cómo se hizo”, “detrás-de-cámaras” y “Filmando a”. Su segunda traslación es semejante al concepto de “*Behind-the-scenes*” y justamente esta ambigüedad requiere de una precisión conceptual. Por tanto, en nuestro estudio, empleamos el término en inglés, ya que consideramos que cumple con la noción contemporánea de este producto audiovisual, aquel que presenta relatos referenciales del propio cine y sus procesos de realización.

Fernando Canet (2014) en su artículo “El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación” nos acerca a la referencialidad y la meta-referencialidad en el cine a partir de un estudio sobre el concepto de reflexividad (entre filmes) y autorreflexividad cinematográfica (del propio medio filmico) como una tendencia que ha recorrido la historia del cine.

Además, hace una mención a que la reflexividad cinematográfica ha tenido dos acercamientos: el primero, “se centra en los procesos y mecanismo de creación [...] y el segundo dirige su mirada hacia la herencia filmica” (Canet, 2014: 18). En nuestro estudio, nos enfocaremos en la primera intención y, además, al estudio de las potencias de lo documental que ofrece el MO actual.

Estas nociones nos auxilian para reconocer que en formatos como el MO, las películas dialoguen y teoricen acerca de sí mismas o, por lo menos, los cineastas reflexionen sobre su propia práctica artística. Esta mediación del MO como una película que da cuenta de otra durante su proceso de conceptualización y producción supone una metarreferencialidad de su construcción y la película en sí como todo el artificio y sus creadores.

Aproximación histórica del *Making of*

A través de una arqueología de los medios y de una indagación documental histórica del fenómeno audiovisual, se logra trazar cuándo y con qué medios evolucionó el MO, considerado un “parásito cinematográfico [*cinematic parasite*]” (Arthur, 2004: 39) porque se ha empleado como instrumento de promoción del filme al que documenta, como bitácora de producción, y como material extrafílmico de consulta tanto para cinéfilos, teóricos y críticos de la prensa cultural. Todas estas posibilidades revelan sus variadas intenciones, pretensiones y usos en la industria cinematográfica de Hollywood. Sin embargo, como formato meta-referencial se ha emulado en otras cinematografías para evidenciar y relatar los procesos creativos de cualquier película.

Paul Arthur relata que durante las primeras décadas del siglo XX se exhibieron rollos que mostraban el mecanismo de producción de una película, como el que apareció en 1908 titulado “*Making Moving Pictures: A Day in the Vitagraph Studio*” de J. Stuart Blackton, película que da seguimiento de cómo se filma y edita un drama. En 1912, la compañía de Edison presentó una película de quince minutos titulada “*How Motion Pictures Are Made and Shown*”, buscando dar a conocer cómo se hace una película y hasta cómo se exhibe (González, 2008: 18). Este fenómeno se “intensificó durante la adolescencia [del cine], abarcando tanto las «realidades» de no ficción como, especialmente, las comedias mudas, de las cuales la presentación de Chaplin en *Mutual, Behind the Screen* (1916), es probablemente la más conocida” (Arthur, 2004: 39). Estas iniciáticas manifestaciones de registros autorreferenciales del proceso creativo y técnico de la realización

cinematográfica demuestran el interés de difundir el oficio y otorgarle un reconocimiento a sus creadores.

En 1919, dentro de la casa productora *Columbia Pictures*, fueron inventadas las *Screen Snapshots* por Jack Cohn, que consistían en registros de lo que sucedía en una filmación. Estos *screen snapshots* lograron registrar, por más de 30 años, “MO chismosos durante la era estudio [de Hollywood], antes de que los cambios en la programación de las salas y el rápido crecimiento de la televisión en la década de los 1950 ahogaran el flujo constante de los *behind-the-scenes*” (Arthur, 2004: 39). Fueron quizás los antecesores de los conocidos *B-Roll*, registros derivados de una segunda unidad de cámara en el *set*, que apoyan con algunas tomas simultáneas a la cámara principal y que, por consecuencia, logran documentar el proceso de filmación.

En la década de 1930, la mayoría de los principales estudios generaban una serie de *backstage-featurettes* (largometrajes de detrás de los escenarios) destinados a dar a conocer los próximos lanzamientos de nuevas estrellas y presentar sus innovaciones tecnológicas, como lo fueron el color y el sonido. La realización de MO presentó una utilidad adicional para las compañías, ya que fueron espacios de capacitación para nóveles directores y técnicos.

De la mano del crítico e historiador Peter Biskind, el teórico estadounidense Robert González (2008) en su tesis “The Drama Of Collaborative Creativity: A Rhetorical Analysis Of Hollywood Film Making-Of Documentaries” relata la desaparición del *Studio System* a finales de la década de 1950, con la vieja guardia de Hollywood, dirigido por magnates autocráticos como Jack Warner –de Warner Bros.–, Daryl Zanuck –de 20th Century Fox– y Louis B. Mayer –de Metro Goldwyn Mayer–. Sin embargo, más tarde sus compañías fueron adquiridas por entidades corporativas que no tenían ningún conocimiento sobre el cine, por lo que, a finales de la década de 1960 y principios de 1970, las compañías y encargados de los estudios dispusieron a nóveles cineastas y “radicales las llaves del reino con la esperanza de capturar el mercado juvenil. Fue durante este periodo de agitación económica y artística de Hollywood que nacieron los *Making-Of* Documentales tal como los conocemos hoy” (González, 2008: 19). El MO establecerá, entonces, una amplia gama de posibilidades e intenciones, más allá de las publicitarias, porque la búsqueda

de los documentalistas ajenos a las nociones publicitarias estaba enfocada en el propio cine, en el contexto y en la forma de cómo se filmaban las películas.

Fue justamente aquella joven generación de cineastas recién egresados de las escuelas de cine de la Universidad del Sur de California y la Universidad de California en Los Ángeles la que se rebeló contra el antiguo *Studio System*, con la necesidad de documentar y publicar las historias de cómo y por qué hicieron películas a su manera.

George Lucas, con una cámara de 16 mm en la mano y más tarde objeto de algunos *Making-of*, filmó el primer *Making-of* del *New Hollywood* cuando acompañó a su amigo y mentor, Francis Ford Coppola, a través de los Estados Unidos mientras éste filmaba su película *The Rain People* (1969). Como el consenso de la industria acredita a Lucas con innovaciones artísticas y tecnológicas que han «revolucionado» la forma en que se hacen las películas, tal vez no sea insignificante que *The Making of The Rain People*¹ (1969) de Lucas encabezó el *Making-of moderno*. (González, 2008: 20)

Daniel Steinhart (2018), en su artículo titulado “The Making of Hollywood Production: Televising and Visualizing Global Filmmaking in 1960’s Promotional Featurettes”, ofrece más información sobre los antecedentes del MO previo al video y su difusión a través de sus diversos formatos de reproducción. “Antes de convertirse en un elemento básico de los materiales extras del DVD y Blu-ray, las primeras formas de *Making-of* le dieron al público una visión del funcionamiento interno de las compañías cinematográficas y de Hollywood” (Steinhart, 2018: 96). Justamente, esta develación del funcionamiento de Hollywood se relaciona a la de las primeras intenciones, ya que buscaba propiciar empatía con el público y, además, fortalecer la cultura del cine estadounidense a nivel mundial. Esta promoción y variedad de formatos en la década de 1960 se lograría por la subcontratación de compañías especializadas en mercadotecnia y publicidad ajenas a las *majors*. Sin embargo, lo más relevante que señala Steinhart fue el progreso que tuvieron los diversos formatos del MO con sus insertos en los *trailers* y los reportajes televisivos que contenían *Behind-the-Scenes* y entrevistas del *crew* y el elenco de las películas.

1 Documental también conocido como *Filmmaker*.

El teórico y realizador argentino Jorge la Ferla en el libro “Cine (y) Digital” (2009) hace un recuento del pasaje histórico de los medios análogos y digitales, en el que nos precisa que, en la década de 1970, surgirían los soportes electromagnéticos del video, tecnología importante para la evolución en la forma y difusión del MO. Por ejemplo, en 1972, se crea el *Laser Disc*, y hacia el año de 1975 la compañía Sony lanza al mercado el formato de *videocassette Betamax*. Al siguiente año, se presentaría el formato VHS en el mercado (La Ferla, 2009: 220). En la edición de 1980 de la Mostra Internazionale del Cinema en la Biennale di Venecia se presentaría “Il Mistero di Oberwald” (1980) de Michelangelo Antonioni, la primera obra en realizar un *transfer de tape-to-film*² en la historia del cine (La Ferla, 2009: 221).

El periodista Robinet (2018) en su artículo titulado “Something Extra with Every DVD (Oh for the Days of the Making-Of Featurette – Seriously)” enuncia que se conoce que este producto audiovisual se originó anteriormente a la aparición del formato de video como registro y como medio distribución del cine en los hogares, gracias a los *B-Roll*, situación que se aprovecharía en las grandes compañías cinematográficas para emplearlas como evidencias del rodaje ante los inversionistas y productores asociados, acumulando metros y metros de material documental sobre el proceso creativo y técnico de una película. Más tarde, se conjugarían junto con los *Stills* (registros fotográficos en *set*) de ensayos y filmaciones. Por tanto, se ocuparían documentalistas para lograr registros –en celuloide o en video– como material de difusión previo y durante el lanzamiento de las películas, denominándoles *Behind-the-Scenes* (BTS), que en su traducción al castellano se les conocería como los “detrás-de-cámaras”.

Las primeras iteraciones de los extras fueron documentales de detrás de cámaras (*behind-the-scenes*), que se hicieron populares a finales de la década de 1970 con el surgimiento de éxitos de taquilla. Con cortometrajes como «The Making of ‘Star Wars’» en 1977 [de Robert Guenette] y «The Making of ‘Thriller’» [de Jerry Kramer] en 1983 que establecen el estándar del género con la disección de los efectos especiales, las visitas a la silla de maquillaje y las entrevistas sentadas. (Robinet, 2018: 13)

2 Se trata de un proceso de transferencia de una película grabada en video a material filmico, que logra pasar una imagen de menor resolución a una de mayor resolución, como en este caso que pasó del video (PAL) a un formato de 35 mm.

El mismo Paul Arthur confirma que en las producciones de Hollywood, así como en muchos cines europeos, la extensa grabación en el *set* de imágenes fijas y metraje del “diario de producción” de 16 mm fue, y sigue siendo, una práctica estándar (2004: 39). De esta manera, tanto los *stills*, los *B-Roll*, las pruebas de pantalla (*screen tests*) y entrevistas fueron los recursos formales que conformaron el arquetipo del MO exhibido en los canales de televisión por cable, así como en los DVD de formato extendido.

Para la década de 1990, el video sería la segunda opción de soporte del cine como disciplina, y autores –como Jean-Luc Godard y Robert Kramer– lo abrazarían sin reparo. Incluso, en 1998, Godard terminaría la serie “Histoire(s) du Cinéma”, tras diez años de haberla iniciado. En ese mismo año, el DVD (Digital Video Disc) se impondría en el mercado del audiovisual (La Ferla, 2009: 222).

El progresivo desarrollo de medios y tecnologías que lograban difundir estos materiales extras, en el que obviamente se introduce el MO, generaría una estandarización de su producción e incluso se contrataban agencias de promoción para su realización (Robinet, 2018: 17).

Mientras que algunos MO, como *The Making of a Legend: Gone With the Wind*, el MO de David Hinton de 1988 de 124 minutos, se transmitieron por televisión y luego se lanzaron en videocasete, el paquete de MO como joyas de la cresta de conjuntos de ediciones especiales de DVD extra debe su origen a *The Criterion Collection*. (González, 2008: 20)

Posteriormente a *The Criterion Collection*,³ a finales de 1997, el DVD salió al mercado estadounidense, “se lanzaron las primeras ediciones especiales, que no ofrecían nada más ‘interactivo’ que los comentarios de audio, información textual, de la misma manera que lo hicieron los *laser disc* durante algunos años” (Skopal, 2007: 188). Por ejemplo, la edición especial en DVD de *Contact* (1997), de Robert Zemeckis, lanzada el 30 de diciembre de 1997.

3 Esta compañía se caracteriza por realizar restauraciones a los filmes con la última generación en calidad y resolución, con características especiales diseñadas para fomentar la observación repetida y profundizar la apreciación del espectador del arte del cine. Sin importar el medio de difusión, desde el *laser-disc*, *DVD* y *Blu-ray* al *streaming*, Criterion ha mantenido su compromiso con los amantes del cine de arte. Información según su declaración de misión en su sitio *web*: <https://www.criterion.com/about>

De esta manera, tenemos una segunda era del auge del MO genérico, a partir del desarrollo de los nuevos medios como el *Laser-Disc*, el DVD y posteriormente el *Blu-Ray*. Estos soportes del video ayudaron a solucionar la compilación –en el mismo medio de reproducción–⁴ de todos los materiales extra y complementarios de una película. En primera instancia, con el celuloide, los *B-Roll* y BTS estuvieron limitados a exhibirse únicamente en salas de cine durante los promocionales antes de la proyección de una película. Más tarde, gracias al proceso de transferencia del celuloide a soportes electromagnéticos, como el *telecine*, se lograron transmitir por televisión. Esta distinción nos permite reconocer que a causa del formato videográfico se hereda la idea del documental metarreferencial al concepto de MO.

El *Laser-Disc* surgió como detrás de “un soporte noble y de gran calidad, pero muy oneroso, que no tuvo mucho éxito hasta que a principio de los años noventa se impuso el dominio del DVD, el Digital Video Disc” (La Ferla, 2009: 21). A la vez, el relato histórico de La Ferla nos permite reconocer, en el soporte videográfico, la distinción formal del MO, tanto para su registro como para su distribución, ya que gracias al surgimiento del DVD y su capacidad de almacenamiento incluiría más información complementaria al archivo de video de la película. The Criterion Collection aprovecharía estos soportes videográficos y les incluiría suplementos tales como comentarios del director, *trailers*, *making of*, documentales y entrevistas adicionales. Inclusive, el presidente de esta compañía, Peter Becker, en 2004, les llamó “*a film school in a box*” –una escuela de cine en una caja– (González, 2008: 21).

El DVD, al igual que el videocassette y el laser-disc, sirvió a la industria del cine como mercado auxiliar para lanzamientos y al coleccionismo, sin embargo, también causó estragos financieros, ya que abundaban las preocupaciones sobre la copia ilegal. “Es más probable que los consumidores encuentren películas en el cine y en la televisión como en la comodidad de su hogar en Digital Versatile Disk

4 Cfr. En parte, la creciente apariencia de los MOD se deriva de la adopción generalizada del video digital (DV) dentro de la realización de documentales. El bajo costo de la cinta DV en comparación con el material de película abre la posibilidad de que un equipo de producción documente muchos aspectos de las prácticas de producción de una película para su inclusión en un DVD. Junto con la capacidad de almacenamiento de DVD (Hight, 2005: 7).

(DVD), que prácticamente ha reemplazado a la cinta VCR”(Voigts-Virchow, 2007: 129)

De esta manera, desde mediados de la década de 1990, el DVD fungió como medio distribución de películas y promoción de material adicional, ofreciendo información con un valor agregado para los espectadores que habían empatizado con la obra y sentían una admiración por los realizadores. Por ejemplo, comentan Bertellini y Reich (2010), en su artículo “DVD supplements: A commentary on commentaries”, que uno de los elementos de los materiales extra que, más tarde, serían archivo de consulta obligada por los críticos y teóricos del cine fueron los “audio-comentarios”,⁵ donde los directores, productores y voces autorizadas logran conversar sobre el proceso de realización dispuestos sobre las imágenes de la película terminada. Estos audio-comentarios se introdujeron en 1984 por The Criterion Collection –entonces parte de la *Compañía Voyager*– “para un nicho de mercado de compradores de *Laser-Disc*, [por ejemplo], el comentario de audio de Ronald Haver sobre ‘King Kong’ (Merian C. Cooper, 1933) finalmente inauguró esta tendencia” (Bertellini y Reich, 2010: 103). Incluso, un año antes, Jean-Luc Godard emplearía la forma de audio-comentario con su inédita obra “Scénario du film *Passion*” (1983), una especie de autorreflexión ensayística, donde mezclaba con ayuda de un *switcher* de video, textos, películas, material VCR, comentarios y acciones en directo; sin duda, una propuesta novedosa de escritura electrónica sobre la película “Pasión” (1982), con “un comentario de su praxis como guion, realizado *a posteriori* del mismo filme. Ya no sólo en la voz en *off*, sino en la propia imagen de Godard a cuadro”(La Ferla, 2009: 85).

En diversas ediciones limitadas de DVD sobre cineastas de renombre y películas aclamadas en su momento, se reúnen otros complementos como: conversatorios con creativos de la película, *Stills and Production Photographs*, *Production Notes*, *Theatrical Trailers*, *Feature Commentary* con especialistas e integrantes del *crew* y elenco de la película, *Trailers*

5 Cfr. “Dos tipos de comentarios dominan el mercado: los realizados por directores y personas involucradas en la realización de la película (cinematógrafos, guionistas, actores, productores e incluso diseñadores de sonido); y los realizados por críticos y académicos solicitados si los cineastas son extranjeros (Wong Kar-Wai), permanentemente dispuestos o no disponibles (Godard), excesivamente locuaces (Tarantino) o fallecidos (Lang, Truffaut, Fellini)” (Bertellini y Reich, 2010: 104).

originales y versiones restauradas, archivos, *music-only*, *audio track*, *BTS photographs*, *posters*, *deleted scenes*, *the original ending*, *storyboard sequence*, *screen test* durante las audiciones del elenco principal, documentales temáticos y entrevistas con especialistas. Inclusive, el menú es cada vez mayor porque incluye cortes completos del director con *out-takes*,⁶ escenas eliminadas, MO exclusivos o entrevistas antiguas con los realizadores de la película o críticos célebres, video-ensayos, biografías y ensayos fotográficos. “El éxito de The Criterion Collection en esta área es ampliamente reconocido, y sus lanzamientos con comentarios no se limitan a películas clásicas o de arte” (Bertellini y Reich, 2010: 104).

El 12 de noviembre de 2002, por una intención más comercial que de coleccionismo, el lanzamiento de la edición especial en DVD extendida en cuadro discos de *The Lord of The Rings* de Peter Jackson sorprendió tanto a críticos como a espectadores porque en ella se contaba con “la narrativa de la película, junto con el volumen y la profundidad de los materiales complementarios, [que] fue reconocida como la creación efectiva de un nuevo texto, uno que tal vez ofrece una experiencia distinta para el público en casa” (Hight, 2005: 5) con MO y suplementos extras con una duración extensa para revelar toda la proeza de la producción.

Los videoensayos se pueden considerar como otros formatos metarreferenciales, los primeros fueron: *Histoire(s) du Cinéma* (1988) de Godard, *My Voyage to Italy* (1999) de Scorsese y *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) de Sophie Fiennes. “Aquí, en lugar de una voz crítica que comenta sobre una sola película, docenas de películas se convierten en el ‘ensayo sobre cine’ de un cineasta o académico estrella, el autor final del DVD” (Bertellini y Reich, 2010: 105). Actualmente, teóricos como Catherine Cray encuentran en este fenómeno audiovisual una oportunidad de incrementar los estudios del cine y encontrar valiosas interpretaciones por su gran apego al rigor académico.

Es notorio que, en el contexto actual, el auge de las plataformas de *video on demand* (VOD) evidencien ya la extinción del DVD y el *Blu-Ray* como formatos de su difusión, ya que en plataformas como HBO Go, iTunes + extras, movies+bonus de Microsoft y Criterion channel, estos materiales extras como el MO, los comentarios y entrevistas de

6 Tomas descartadas en la versión final.

películas ya se ofertan en los contenidos de su programación. De ahí, que su pronunciado consumo en la actual demanda audiovisual los espectadores hallen información extrafílmica relevante para abonar a su cinefilia e incluso para otros fines, como son los estudios cinematográficos y el ensayo audiovisual.

Por ello, en la actualidad, The Criterion Collection se asociaría con *Hulu*, que se trata de una plataforma “donde se pueden ver las transferencias digitales de la colección Criterion. El marketing y los suntuosos extras de los DVD y BluRay de Criterion claramente se dirigen a una audiencia familiarizada con el canon de los autores” (Hagener, 2014: 76). Con este contexto, nos damos cuenta de que históricamente el MO se sitúa en una fluctuante transferencia tecnológica, así como a diversas intenciones y estrategias para su recepción.

Conceptualización del *Making of*

En resumen, como exploramos en el anterior apartado, los materiales extras y suplementos especiales que la industria cinematográfica ha desarrollado son diversos, y cada uno con diferentes recursos formales y narrativos. De esta manera, podemos demarcar que el parentesco más cercano que el MO tiene con algunos de ellos es específicamente con los *B-Roll* y los BTS.

Los *B-Roll* son registros dentro-del-set durante los días de rodaje, porque surgen de una segunda unidad de cámara, denominada cámara B, que apoya en la filmación de algunos planos simultáneos en escenas irrepetibles o como auxiliares del rodaje como los denominados planos *pick-up*.⁷ Sin embargo, como su uso es muy breve también se aprovecharía para lograr registros del proceso de filmación. En la jerga industrial los registros derivados de la cámara B se les denomina *B-Roll*.⁸

En la actualidad, las *majors* promocionan la película haciendo una compilación de estos registros del *B-Roll* sin otro aditamento

7 En la dinámica de la producción industrial, así se les denomina aquellos planos de menor duración y que sustraen detalles de la acción principal de la escena.

8 Esta alusión al *B-Roll*, se heredó cuando se filmaba con material de celuloide que dichos registros se derivaban de tal rollo B.

narrativo o dramático contando únicamente con su montaje en orden por día de rodaje, aprovechando todo el material de dicha documentación. Podría decirse que es un montaje en bruto que no contiene voces en *off* o música, se difunde a manera de *newsreel* de lo que sucede con dicha producción durante los días de rodaje. Para el MO, el *B-Roll* es uno de los recursos base de su construcción por su cercanía a lo que sucede en el *set* y, por lo general, es el estatuto documental del proceso de realización. Por esta especificidad les denominaremos así a los registros documentales dentro del *set*.

Respecto a los BTS, como su denominación los determina, son documentales que presentan lo que acontece detrás de las escenas de una película, mejor dicho, *detrás-de-cámaras* de una filmación. Se pudiera aclarar que se trata de un símil y sinónimo del MO, que explora el proceso de rodaje y las anécdotas acumuladas durante los días de grabación fuera de *set*.

En el cine, un *making-of*, también conocido como *behind-the-scenes*, desde el *set* o en el *set* es una película documental que presenta la producción de una película o un programa de televisión. Esto a menudo se da conocer como el video del EPK (kit de prensa electrónica), debido a su uso principal, como una herramienta promocional, ya sea concurrente con el lanzamiento teatral o como un material adicional para el lanzamiento de DVD o Blu-ray de la película. (Wikipedia, 2020)

Sin embargo, durante la indagación documental y la revisión de algunos casos ejemplares hemos determinado ya su distinción: su relato documental es meramente el proceso de realización de una película “fuera-del-set” como: el *casting*, los ensayos con actores, las pruebas de imagen, pruebas de vestuarios y peinados, *coaching* o entrenamientos específicos para los actores, bloqueos de cámara, los *ADR* o doblajes e incluso durante el proceso de postproducción con el fin de hacernos testigos de todos ellos.

Por tanto, el MO se alimenta de ambas modalidades audiovisuales debido a sus posibilidades “mostrativas” al evidenciar/presentar actos y situaciones de facto, de manera directa e *in situ*. Desde la década de 1970, el MO incluiría recursos formales derivados de otras modalidades de lo documental como la entrevista estructurada, el retrato documental, así como segmentos de la película terminada que le

permiten demostrar las cualidades del proceso de creación de una película. Es decir, alterna lo sucedido de facto durante la filmación y su resultado con segmentos de la película terminada.

De esta manera, hacemos la distinción que el MO involucra una arquitectura más compleja que los registros del *B-Roll* y el relato del trabajo fuera del *set* de los BTS, ya que sus intenciones promocionales y comerciales que la distinguieron en la era del *studio system* evolucionaría, en las últimas décadas, entremezclado con otros propósitos como el impulso de autores fílmicos –cine de autor– y la formación de cinefilias especializadas –didácticas.

Lo didáctico en el *Making-of*

La intención didáctica del MO se obtiene gracias al contenido inédito y su estructura argumental al tramar lo visto y no visto de una filmación, estas develaciones y reiteraciones son estatutos propios de lo documental en el cine.

El ítalo-costarricense Gabrio Zapelli (2007), en su texto “El maravilloso arte del engaño”, menciona que la palabra *documental* “se vuelve un término apropiado para definir un género audiovisual argumental y ‘didáctico’ que enfatiza en la recopilación de documentos (pruebas, títulos y testimonios) que confirmen la verdad de un enunciado” (2007: 78), a partir de los elementos que acompañan una investigación, como la construcción de un orden signifiante que registra el medio sonoro y visual.

Justamente, esa posibilidad formativa del documental se suscribe dentro del subgénero didáctico, “como uno de los principales géneros dramáticos. El subgénero didáctico se destaca por su vocación instructiva, y se manifiesta por medio de una figura retórica específica: la parábola, es decir, el ejemplo edificante” (Zapelli, 2007: 80).

Asimismo, la retórica tradicional señala que la argumentación requiere de pruebas para ser verosímil, pero también hay otras herramientas como el “entimema”, silogismos basados en verosimilitudes y no sobre lo verdadero e inmediato, sino como silogismo retórico desarrollado únicamente a nivel del público (Zapelli, 2007: 81). Por tanto, el *entimema* funge como una comparación amplificadora que propone convencer y conmover a lo largo del relato de un documental, con

cualquier recurso audiovisual. Es decir, su función enunciativa, meramente descriptiva y mostrativa de un acontecimiento, puede variar su sentido de acuerdo con el modo discursivo y, asimismo, modificar los recursos probadores y las fábulas que se implementen en su estructura narrativa. Agrega el autor: “En este sentido, el documental ocupó, en el pasado, el lugar opuesto a la ‘ficción’, pero hoy se le puede considerar un género dramático” (79). Por tanto, en el MO, como documental, se busca contar cómo se filmó una película y cuáles fueron sus procesos. De esta manera, el concepto de documental y el entimema de Zapelli nos ayudan para analizar sus cualidades didácticas, por medio de los recursos probadores de su mostración.

Robert González establece que, en “primer lugar, son una gran narración. Los MOD [*Making of Documentaries*] están llenos de anécdotas humorísticas, conmovedoras, emocionantes e inspiradoras, ilustradas con clips de películas, fotogramas de producción y behind-the-scene.” (González, 2008: 21). Reconoce, con optimismo, que ofrecen un relato revelador y entretenido de lo sucedido *detrás-de-cámaras*, mediante recursos formales documentales con información significativa para el espectador.

En segundo término, González comenta que los MOD ofrecen a los fanáticos una continuación y acceso privilegiado detrás de escena al mundo de la historia de las películas que aman (González, 2008). Esto se relaciona con los preceptos sobre el MOD de Pavel Skopal (2007) en su artículo “‘The Adventure Continues on DVD:’ Franchise Movies as Home Video”, donde afirma que los DVD de edición especial, incluidos los MOD y otros suplementos, están destinados

para construir a un “conocedor” de la industria del cine [...]. Se ofrecen dos registros diferentes de experiencia al mismo tiempo: uno consiste en la extensión de la experiencia del mundo diegético y, el otro implica una promesa de participación, mediación de colectividad, compartir la experiencia de los miembros del *crew*. (Skopal, 2007: 190)

En tercero, los MOD ofrecen: “información técnica específica, a veces incompleta, a veces en profundidad, sobre cómo se hacen las películas, cumpliendo la promesa en el nombre del género [...] a

diferencia de los magos, los MOD revelan voluntariamente al menos algunos de sus secretos” (González, 2008: 22).

En cuarto lugar, establece que los MOD manifiestan modos y convenciones del cine documental, como el empleo de “personas reales” que son entrevistadas y filmadas. A su vez, afirma que presenta modos de otros subgéneros del documental como son “diarios de viaje, exposiciones, biografías, *instrucción*, propaganda y *celebraciones poéticas* de las capacidades del medio” (González, 2008: 22). Lamentablemente, en su señalamiento generalizado, no especifica qué recursos de estos subgéneros y en cuáles MOD se han manifestado.

Sin embargo, González profundiza en cómo la entrevista, como recurso narrativo, colabora en la “narración guionizada” dentro y fuera de pantalla, como un estilo de narración personal con “el comportamiento informal y la sinceridad sin disfraces que muestran las entrevistas de los artistas de cine para proporcionar un atractivo emocional instantáneo” (2008: 23). Este atractivo ayuda a establecer a los MOD como grandes relatos con acceso a información secreta –como en los filmes de familia– y acceder a las experiencias como recurso persuasivo, informativo y entretenido.

Los comentarios, testimonios y acontecimientos reveladores del oficio del quehacer cinematográfico en cada MOD instalan al espectador “dentro de un mundo fuera de la historia ficticia de la película: el mundo real de los realizadores de la película, un mundo que forma, informa y enmarca ese mundo ficticio con su propio ambiente único” (González, 2008: 2). Reconoce que al mostrar al cineasta en acción se instruye al espectador, porque son testigos de su oficio. Por tanto, en estos registros documentales se genera una doble creencia del espectador ante lo representado, ya que la apropiación audiovisual de las situaciones de los cineastas durante la realización de su película es donde recae todo proceso signico de reiteración: en este documental ese personaje es tal cineasta, “sé cómo se llama el sujeto, en la película es él mismo, por tanto, le creo aún más” (Andrade, 2018: 20).

A su vez, Catherine Grant expone que la forma íntima de los audio-comentarios durante la narración de los propios cineastas sobre sus películas “debería ayudarnos a recordar que esta experiencia usual de la narración del cineasta sobre sus películas es precisamente como

cuando vemos documentales [...] como una ilustración cuasi teleológica de su propia producción” (2008: 111). Incluso, “por medio de los comentarios y los testimonios se logran reconocer deícticos de quienes los emiten y de quienes revelan lo que se muestra, duplicando/comprobando (reiterando) lo dicho sobre la mostración de las imágenes” (Voigts-Virchow, 2007: 134).

En el MOD, tanto por los comentarios de los cineastas como por su posible artificialidad en el constructo del relato audiovisual, se comprueba retóricamente con la mostración de sus actos *in situ*. Este concepto de MO que hemos trazado lo definimos como un producto audiovisual que evidencia el proceso de creación de una película –al presentar actos y situaciones *de facto*– e instruye al espectador el oficio del cine al revelar lo no visto pero permitido: detrás-de-escena, detrás-de-cámaras y frente-a-cámaras.

Tres casos de metarreferencialidad del acto cinematográfico

***Filmando Batalla en el cielo (2006)* de Adrián Arce y Manuel Méndez**

Este MO configura elementos y recursos del documental, aportando contexto de la Ciudad de México durante el rodaje de la película *Batalla en el cielo* (2006), de Carlos Reygadas, retratos documentales⁹ e insertos de la dinámica citadina en el Zócalo, en las estaciones del metro, la explanada de la Basílica de Guadalupe y las grandes avenidas; como una dimensión totalizadora de su acercamiento a la película para saber principalmente en qué condiciones se filmaba.

Analizamos específicamente la segunda secuencia del MO, que se ubica en el lapso del código de tiempo entre 00h:06m:10s y 00h:10m:57s. Inicia con un BTS que narra el evento cuando los integrantes del departamento de arte intervienen un sembradío de zanahorias y donde Carlos Reygadas, con guion en mano, les relata las acciones de la escena a Marcos Hernández y Bertha Ruiz, *intérpretes*

9 Este subgénero del documental busca el registro de personas para conocer su contexto, lo que hace y lo que piensa.

–no-actores– protagónicos de *Batalla en el cielo*. Así, a menudo que avanza el proceso de puesta en escena de sus modelos,¹⁰ Reygadas también da instrucciones de la puesta en cuadro a su cinefotógrafo, al contarles el orden de los planos, la disposición de las acciones y la cualidad de los emplazamientos de cámara y el foco. Seguido, presenciamos, por montaje alterno, la filmación de dicho plano que ensayaban y el inserto del mismo plano en la versión de la película finalizada.

La secuencia continúa con el comentario del director mexicano exponiendo el criterio de cómo realizó el *casting* de su película:

El criterio para seleccionar a los actores, que efectivamente, no son profesionales ni *amateurs*, son no-actores, en realidad, es la intuición solamente. No les informo de nada, cuando tú les informas “esta es una escena en la que hay nostalgia porque tú en el pasado te llevabas muy bien con él y ahora imagínate que es un amigo que has perdido”. Todo eso, yo siento que te va llevando una vez más a la representación y te aleja de la pureza. Yo simplemente les doy indicaciones espaciales y temporales: vas a tal lugar, dices tal cosa y te vas. (Reygadas en *Filmando Batalla en el cielo*, 2006, 00:08:28-00:09:05)

Sobre este comentario en *off*, varios planos de la película terminada presentan a la pareja que interpreta a Marcos y Bertha. El cineasta traza la puesta en escena; instruye a Bertha los diálogos que deberá expresarle a Marcos, al no convencerse, le indica los matices y las intenciones de cada frase y palabra, así lo ensayan un par de ocasiones hasta lograrlo. Posteriormente, somos testigos del rodaje de dicha escena, donde se intercalan segmentos de la película terminada y el *B-Roll* del rodaje en el *set*. Este inserto, incluso manifiesta la combinación entre un aspecto anamórfico de la imagen de la película y la proporción 4:3 del formato de video del BTS y el *B-Roll*.

Reygadas continúa su proceso de puesta en cuadro, relata cómo a sus modelos jamás les informa de lo que actuarán hasta llegar al *set*. Incluso, detalla la razón de este método de trabajo:

10 De esta manera, el cineasta Robert Bresson hacía alusión a los no-actores que se disponen a encarnar con sus cualidades fisionómicas e histriónicas de la vida cotidiana, sin apelar a los artificios del teatro.

Muy curiosamente la cámara de cine, cuando ellos no están representando nada, penetra de alguna forma en su interior, y permite al espectador ver lo que hay dentro de estas personas. En cambio, la actuación, pues, es una máscara que impide que tú veas a la persona y ves más bien la representación de un personaje. Marcos, por ejemplo, sabe muy a grandes rasgos de qué trata la película, pero no le importa ni sabe qué plano va antes ni cuál después, parece un rompecabezas. Confía en mí. Plano por plano me dice “en este plano qué tengo que hacer”, lo hace y punto. De hecho, el otro día le pregunté que si sabía de que trataba la película y me dijo “que no y ni le importaba, ni quería saber, que la quería ver ya construida”. Pero nunca entendió ni qué iba antes ni qué iba después... (Reygadas en *Filmando Batalla en el cielo*, 2006, 00h:10m:02s-00h:10m:40s)

Esta estructura comparativa por *montaje alternado* nos permite atestiguar cada etapa del proceso de rodaje con sus modelos, la cámara y el sonido. En fin, la secuencia y todo el MO establece la figura del director como un autor que concibe todo, cómo deben actuar sus modelos, cómo debe ser la duración de los emplazamientos de cada plano y la escucha y sonoridad de cada escena.

Esta comparación, por la combinatoria del material del BTS, el *B-Roll* y los segmentos de la película terminada, desarrollan en el espectador la convicción de que así sucedió la realización, por tanto, se amplifica el discurso hacia un modo didáctico. Específicamente, nos referimos a la secuencia analizada porque presenta el proceso de dirección de *modelos* (no-actores), compaginando el material BTS –detrás-de-cámaras–, donde atestiguamos cómo dispone la situación de las escenas a sus modelos, así como los segmentos de la película con Marcos Hernández y Bertha Ruiz haciendo lo que se les solicita. Así, Reygadas ya no sólo con sus comentarios nos convence como espectadores, sino que el MO nos hace testigos de su disposición para dirigir, es decir, no existe un trabajo previo al *set*, ni de lectura de guion y tampoco de trabajo de personajes. Inclusive, el MO emplea la reexposición para constatar el método de dirección actoral, al concluir la secuencia con un fragmento de Marcos Hernández cuando responde la pregunta lanzada por el documentalista Adrián Arce fuera de cuadro: “Cuéntanos ¿qué sabías del personaje, de Marcos? —Nada. La verdad yo no sabía nada”. Confesión que legitima el comentario de Reygadas sobre el proceso de dirección de sus modelos, a quien

le otorga confianza y Marcos como modelo sólo recibe instrucciones para asumir su interpretación a cuadro.

Filmando Batalla en el Cielo manifiesta una forma didáctica en varias secuencias al exponer, desarrollar y resumir las temáticas que documenta. Esto lo consigue al conjugar el proceso de filmación y los resultados de la película con los comentarios del director –Carlos Reygadas–, así como los del director de fotografía –Diego M. Vignatti– y del Sonidista –Gilles Laurent–, quienes con sus relatos legitiman lo que se muestra: su proceso de filmación. De esta manera, la mostración se emplea como certidumbre y legitimación de lo comentado. Estos registros derivados del BTS aportan el ejemplo edificante de cómo se filmó la película. Asimismo, dichos comentarios nos informan sobre el concepto artístico y la poética de Reygadas, y aportan emoción al espectador, por tanto, conmueven.

***Detrás de cámaras, El violín (2007) de Juan Zúñiga, Emilio Acosta y Ricardo Garfias*¹¹**

Detrás de cámaras, El violín se estructura didácticamente mediante una secuencia ejemplar que por sí misma vale toda su duración porque alterna planos del *B-Roll*, segmentos de la película con testimonios y comentarios del *crew* y el elenco de la película “El Violín” (2006) de Francisco Vargas. Este montaje alterno permite la enunciación, la mostración y la comparación del proceso de técnico y creativo de la filmación de la película.

La secuencia se ubica entre 00h:04m:32s y 00h:17m:22s del código de tiempo, fragmento que definitivamente se enfoca en la figura de Don Ángel Tavira, el modelo, protagonista de la película, por quien se desarrolló un proceso de articulación de dirección de actores particular, al conjugar actores profesionales y no-actores. La participación de Don Ángel Tavira, según comenta el director Francisco Vargas, le aportaría a la película un “sentido documental” porque él había sido campesino, era violinista y, a pesar de ser manco, se las arreglaba para tomar el arco del violín. A la vez, aportaba un rostro auténtico y dramático.

11 También fungió como el co-editor de la película *El violín* junto con Francisco Vargas, el director.

Al inicio de la secuencia, la mostración del segmento de una escena de la película presenta a Don Ángel en acción, como Don Plutarco. Se anticipa el comentario *en off* del director, en el que confiesa el argumento de la elección de Don Ángel, ya que requerían que en la película hubiera elementos reales y se contara como un documental; así, sus rasgos, su carisma y su fuerza dramática aportaban realidad al personaje. Sin embargo, a una semana de filmar, Don Ángel se enfermaría, por lo que se pospuso el rodaje y se rediseñó el plan de rodaje con un *crew* reducido, considerando siempre *cover sets*¹² y un doble¹³ para evitar que Don Ángel se agotara en acciones de mayor esfuerzo físico. Vargas confiesa: “Entonces, nos arrancamos a filmar la película sin Don Ángel, esperando a que él se recuperara y pudiera ir a filmar”. Este comentario, por un lado, informa el riesgo que asumieron y, por otro, añade expectación al relato del MO. Corte A: en la locación Don Ángel, en silla de ruedas, observa detenidamente a su “actor doble” montado en un burro quien ensaya una acción de traslado; repentinamente, Don Ángel animoso les confiesa que él lo podría hacer a pesar de su estado de salud.

El MO constituirá su estructura didáctica con planos del *B-Roll*, comentarios y segmentos de la película que ejemplifican los detalles de los procesos de dirección y filmación como de sus resultados. Muestra a Don Ángel en su interpretación en fragmentos de escenas terminadas de la película y se compara con los planos del *B-Roll* donde se revela que durante el rodaje, en cada plano, el director le solicitaba acciones, miradas y diálogos *in situ* para desarrollar su actuación a cuadro.

La secuencia continúa con la forma comparativa y mostrativa de cómo dirigir a Don Ángel, ahora en una escena de diálogo a dúo con Dagoberto Gama –actor profesional– quien interpreta el papel del Capitán. El director confiesa que “El trabajo con actores y no-actores implica otra metodología diferente, tiene pros y tiene contras” (Vargas en *Detrás de cámaras, El violín*, 2007, 00:12:20-00:12:28). Esta combinación establece un proceso de trabajo que implica al actor integrar

12 Son locaciones alternas a la locación principal al existir una contingencia para proseguir con el plan de rodaje y evitar que se deje de filmar ese día de llamado.

13 Un actor doble tiene fisonomía semejante al actor de referencia para que lo sustituya en escenas de riesgo o en planos de exigido esfuerzo físico.

al modelo en las escenas mediante su guía dramática a través de dar pie y establecer el tono de las situaciones. El propio actor, Dagoberto, confiesa a cuadro: “Lo que sucede, digamos, se establece una relación cruzada. Don Ángel tiene construido todo, está en la realidad, él digamos me baja a la realidad a mí como actor, Dagoberto Gama, y yo lo subo a la ‘actoralidad” (Gama en *Detrás de cámaras, El violín*, 2007, 00:12:34-00:12:49).

Este modo híbrido de actores y modelos permite que Dagoberto sea guía, un “actor bastón”,¹⁴ con quien el director se apoya tanto en *set (in situ)* como en el acto (*de facto*) para lograr la adecuación y nivelación dramática de las interpretaciones en colectivo. Este método se reitera cuando Justo Martínez –actor que interpreta al Hacendado– le explica y contextualiza a Don Ángel la situación de la escena que filmarán juntos como un nexo en escena para expandir la comprensión dramática del director:

Te estoy dando a firmar un papel en blanco para que yo lo llene después, aumentando el compromiso de la burra, a lo mejor no pongo una burra, pongo un caballo, una yegua fina, ¿no? Y en eso ya te chingué. Eso es lo que tú haces en acción. [Hace un gesto de duda]. Pero como te interesa la burra, para sacar... para llevar las armas que tienes tú enterradas, a ti lo que te interesa es la burra, tú dices: “Bueno, a pesar de todo...”. Lo piensas: “ya me chingó, pero voy a firmar. A ver Patrón” ¿Cómo ves? (Martínez en *Detrás de cámaras, El violín*, 2007, 00:13:52-00:14:36)

Posteriormente a esta conversación, el director les da instrucciones de cómo serán sus acciones en la escena. Se intercalan extractos de lo filmado y del *B-Roll* de la filmación de dicha escena a través de un montaje por continuidad de la acción entre ambos materiales. Esta alternancia aporta un nivel entimémico que nos permite comparar el proceso con el resultado. De esta manera, se reitera la labor de Vargas indicando la entrada de acciones, miradas y diálogos a Don Ángel desde el monitor del *video-assist*. El cineasta concluye sus instrucciones con Justo, solicitándole que exprese sus diálogos con un propósito

14 Este concepto lo desarrollamos con apoyo del Profr. Nelson Agostini durante la tesis de Maestría en Cine Documental publicada en 2018 en el libro “Conmoción, contemplación y mutación”.

“más planito”, como una manera de indicar que reduzca el tono melodramático de su actuación.

Para finalizar, en la secuencia muestra del MO, los autores presentan un nuevo artificio didáctico, colocando los comentarios sonoros del *B-Roll* sobre los segmentos de la escena filmada. Una sobreposición del sonido a la imagen de lo filmado para confirmar el proceso de dirección de modelos en el *set*. Esto expone que los actores debían adecuarse a estas indicaciones dirigidas a Don Ángel, como un apuntador en *set*, para avanzar en la interpretación de su personaje y en la filmación de las escenas en conjunto. Este MO es ejemplar de cómo se establecen guías dramáticas en el *set* por medio de “actores bastones” en un elenco mixto entre actores y modelos, a fin de juntos fortalecer el tono de la interpretación en filmes con un tono dramático realista.

El laberinto del Fauno, detrás de cámaras (2006) de Miguel Torresblanco

Este MO durante su relato emplea segmentos del filme terminado, *B-Roll*, BTS, cintillos, entrevistas, *stills* e insertos del *storyboard*, maquetas y bocetos. Presenta secciones con temáticas específicas que permiten atender a cada proceso creativo y técnico de todos los departamentos del *crew* a manera de comentario. Se alterna material de la película con bocetos, maquetas y testimonios, pero es singular que la actriz principal –Ivana Baquero– aparece como una especie de narradora en *set* entre los diferentes departamentos de la producción e incluso emplea su cámara de video *handycam* para grabar a sus compañeros del elenco.

La secuencia que analizamos se localiza en la duración 00h:02m:14s-00h:05m:04s del código de tiempo del MO. Es una secuencia que se centra en el proceso de dirección de niños actores que Guillermo del Toro efectuó, quien procede mediante la incitación de la emoción a través de la respiración. Sobre los *B-Roll* que atestiguan al director mexicano inicia la grabación de una escena detrás de un monitor, mientras confiesa en *off*:

Cuando diriges niños es diferente que dirigir adultos, porque al niño tienes que encontrarle una manera de provocarle la emoción. Entonces, en algún momento, antes de *El espinazo [del Diablo]*, encontré un librito de yoga, que me sirvió mucho, porque hablaba de respiraciones. Entonces, al niño mucho intento que entre en una respiración. A Ivana le enseñé a respirar de cierta forma que se le facilitara llorar, y enseñarle a cambiar el ritmo y pequeños truquillos y tal. Y después, también hablar con ella, porque es una chica súper inteligente, entonces, tenía posibilidad de decirle “vamos a hablar de qué le pasa a Ofelia en este momento” y provocarle la emoción. Y llora de a de veras, que le saliera de adentro. (Del Toro en *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras*, 2006, 00:02:18-00:02:54)

Esta develación sobre el proceso de cómo trabaja con niños actores se ilustra con el comentario del director y, con registros *B-Roll*, atestigüamos al propio Guillermo del Toro dando instrucciones a Ivana, protagonista de su película. Prosigue el inserto a un segmento de una escena de la película para evidenciar el resultado de su técnica: una interpretación verosímil con el tono fantasioso que exigía el guion. Continúa una entrevista a Ivana en la que explica de qué trata la película y cómo es su personaje, como un entimema de su conciencia actoral.

Después, se inserta otra escena de la película en donde la niña Ofelia tiene un encuentro dialogado con el Fauno, como ejemplo de su adecuada interpretación mediante sus diálogos y una agitación despavorida por la amenazante presencia del Fauno, sólo a través de la mirada y las reacciones gestuales. Esta secuencia evidencia un buen marcaje de propósitos y cadencias histriónicas.

La secuencia cierra con un comentario del cineasta sobre el personaje de Ofelia que permite dimensionar su importancia en la historia y en su filmografía, ya que existe una relación autorreferencial entre Ofelia y Del Toro. Por tanto, se inserta otra escena de la película entre Ofelia y su madre, en el que la niña, encerrada en el baño ante un espejo, observa un lunar en forma de medialuna que tiene en el hombro y se autoproclama “princesa” con un ritmo íntimo a través de su voz y su mirada.

Aunque el MO nunca haya presentado un BTS del proceso de respiración y marcaje del director hacia la niña actriz, los comentarios y los insertos a escenas de la película ayudan a deducir cómo operan

esos recursos que confiesa el cineasta para dirigir a Ivana; somos así testigos del éxito de su labor con el atractivo resultado histriónico del personaje de Ofelia en el *set*.

Conclusiones

En la metarreferencialidad del acto cinematográfico en los tres MO analizados se establece un agenciamiento entre dos instancias enunciativas y mostrativas derivadas de los insumos documentales –como el *B-Roll*, BTS y demás recursos formales– y la película misma. Esto genera un discurso comparativo y relacional que amplía los horizontes de acercarnos al acto creativo de la realización cinematográfica por una enunciación didáctica que provocan los relatos detrás de cámaras (fuera del *set*) y frente de cámaras (dentro del *set*). Estas intenciones enunciativas emanan relatos edificantes (entimémicos) y por consecuencia didácticos.

En la consigna de explorar el proceso creativo de los directores se comprueba un discurso que devela sus secretos técnicos y procesuales y a la par algunos pasajes autorreferenciales de sus vidas. Como en el caso de *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras*, el propio Guillermo del Toro expone su fascinación por el cuento fantástico y su alteridad con el personaje de Ofelia cuando niño.

En *Filmado Batalla en el cielo* somos testigos de la filosofía del director basada en la presencia de sus modelos ante la cámara y su autenticidad física como imagen, y además de su proceso de rodaje en su película *Batalla en el cielo*. Este MO gravita en una narrativa didáctica en sí misma, al integrar elementos mostrativos, como los registros del *B-Roll* y del BTS, y elementos locutivos, como las entrevistas, para una demostración y comprobación del proceso de dirección de no-actores del cineasta Carlos Reygadas. Se genera un discurso comprobatorio a través de una estructura comparativa entre el proceso de la filmación y la película. Dicho discurso expone, desarrolla y evidencia tanto los comentarios del cineasta como sus acciones en *set* para efectuar su método de dirección de modelos (no-actores).

De modo similar, *Detrás de cámaras, El violín* apuesta por un relato didáctico, derivado de las confesiones del director mexicano

Francisco Vargas y su elenco, para exponer, evidenciar y comprobar su método de dirección híbrido entre actores y no-actores en su película *El Violín* (2006). Por tanto, emplea recursos mostrativos como los registros del BTS –durante los ensayos, pruebas de imagen, juntas de producción, construcción de escenografía y vestuario– y, a la vez, de los *B-Roll* –durante la filmación– para legitimar el oficio del cineasta. Como elemento edificante, la atención se coloca en Don Ángel Tavera, no-actor, que a partir de sus cualidades y roles cotidianos construye su personaje protagonista de la historia, de donde se origina la metarreferencialidad de los comentarios del director y el resto del elenco.

En *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras* se articula por los comentarios de Del Toro y entrevistas a Ivana como una indagación intersubjetiva entre la cámara de la actriz y el *B-Roll* mientras es dirigida en *set*. Además, las confesiones del oficio y de las implicaciones autorreferenciales del propio director propicia una intertextualidad íntima que genera una primicia informativa para los espectadores. En particular, en este MO las implicaciones con la vida y obra del autor ofrecen una revelación y una autorreferencialidad del sujeto enunciado.

Los tres casos examinados nos permiten establecer que el MO, al dar cuenta del proceso de creación de una película, sea cual sea su modo de representación y su discurso, experimenta relatos constructivistas para el espectador. De esta forma, la metarreferencialidad queda implícita como una reflexividad cinematográfica. Sin embargo, algunos MO por su pregnancia con lo real y enunciado informativo revelador establece que todo el acto cinematográfico en sí mismo, ya sea un gran relato que amplifica todas sus referencias a favor de un discurso reflexivo y didáctico.

Por último, esta indagación al MO considera que su potencia didáctica es una consecuencia del fenómeno, mas no su intención *per se*. Es una consecuencia que podría ser aprovechada como acceso al estudio del acto cinematográfico de las y los cineastas de todas las latitudes. Esta revelación y profundidad de información respecto al oficio es, sin duda, un elemento para considerarlo como material de consulta en las escuelas de cine, que impactaría tanto en la diversificación de métodos y procesos de la realización cinematográfica, así como en la configuración metodológica y técnica adecuada en las propuestas de cada cineasta en formación. Inclusive, permitiría una opción de

actualización académica de la planta docente, ya que la consulta de los MO ayuda a conocer de primera mano todas las técnicas, concepciones, metodologías y tecnologías de los cines de interés.

Referencias

- Andrade Zamarripa, Armando (2018). *Conmoción, contemplación y mutación: Tiempo y narración en el cine contemporáneo*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes. Colección Investigación.
- Arce, Adrián y Manuel Méndez (2006). *Filmando Batalla en el cielo*. (Documental). México: Homo Videns.Org. 60 minutos.
- Arthur, Paul (2004). "(In)Dispensable Cinema: Confession of a Making-of Addict". *Film Comment*, 40, 38-42.
- Bennett, James y Tom Brown (2008). *Film and Television after DVD*. Nueva York: Routledge.
- Bertellini, Giorgio y Jacqueline Reich (2010). "DVD supplements: A commentary on commentaries". *Cinema Journal*, vol. 49, núm. 3, 103-105. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0215>
- Canet, Fernando (2014). "El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación". *L'Atalante*, núm. 18, 17-26.
- González, Robert (2008). *The Drama of Collaborative Creativity: A Rhetorical Analysis of Hollywood Film Making-of Documentaries*. [Tesis]. Department of Communication College of Arts and Sciences. Florida: University of South Florida. <https://scholarcommons.usf.edu/etd/266>
- Grant, Catherine (2008). "Auteurs Machine? Auterism and the DVD". *Film and Television After DVD*. Nueva York: Routledge, 101-115.
- Hagener, Malte (2014). "Como a Nouvelle Vague inventou o DVD: cinefilia, novas vagas e cultura cinematográfica na era da disseminação digital". *Aniki: Revista Portuguesa Da Imagem Em Movimento*, vol. 1, núm. 1, 73-85. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.61>
- Hight, Craig (2005). "Making-of Documentaries on DVD: The Lord of the Rings Trilogy and Special Editions". *The Velvet Light Trap*, núm. 56, 4-17. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0006>
- La Ferla, Jorge (2009). *Cine (y) Digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.

- Machado, Arlindo (2011). "Novos territórios do documentári". *Doc On-Line*, núm. 11, 5-24. <https://doi.org/10.20287/doc>
- Parker, Deborah y Parker, Mark (2011). *The DVD and The Study of Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230119130>
- Robinet, Fabrice (2018). "Something Extra with Every DVD (Oh for the Days of the Making-Of Featurette – Seriously)". *The New York Times*, AR14. <https://www.nytimes.com/2018/04/06/movies/dvd-extras.html>
- Skopal, Pavel (2007). "The Adventure Continues on DVD": Franchise Movies as Home Video. *Convergence*, vol. 13, núm. 2, 185-198. <https://doi.org/10.1177/1354856507075244>
- Steinhart, Daniel (2018). "The Making of Hollywood Production: Televising and Visualizing Global Filmmaking in 1960s Promotional Featurettes". *Cinema Journal*, vol. 57, núm. 4, 96-119. <https://doi.org/10.1353/cj.2018.0053>
- Torresblanco, Miguel (2006). *El Laberinto del Fauno, detrás de cámaras*. (Documental). España: Warner Bros. 45 minutos.
- Voigts-Virchow, Eckart (2007). "Paratracks in the Digital Age: Bonus Material as Bogus Material in Blood Simple (Joel and Ethan Coen, 1984/2001)". *Intermedialities*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 129-139.
- Zapelli, Gabrio (2007). "El maravilloso Arte del Engaño". *ESCENA. Revista de Las Artes*, vol. 60, núm. 1, 77-98. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/issue/view/870>
- Zúñiga, Juan Manuel, Acosta, Emilio y Garfias, Ricardo (2007). *Detrás de cámaras, El violín*. (Documental). México: Quality Films. 50 minutos.

El carácter intermedial de *The Motel Life* (2012)

Hortencia Ramón Lira
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

En la era digital caracterizada por la gran variedad de prácticas culturales, unidas al uso de diversas tecnologías comunicativas, hemos podido presenciar un cambio de paradigma en los distintos campos de las manifestaciones artísticas. Entre este tipo de praxis destacamos el ámbito cinematográfico, en especial, los relatos audiovisuales. Ese nuevo modelo apunta hacia la inserción de distintos medios de expresión artística en filmes que juegan con el fenómeno cultural denominado *intermedialidad* para representar de manera distinta la representación de la realidad, pero también para representar la particular visión de mundo.

Este ensayo examina las intensas relaciones intermediales que existen en el interior de *The Motel Life* (2012), pero también entre la novela *The Motel Life* (2006) de Willy Vlautin y el filme homónimo de los hermanos Polsky, dirigido seis años después; dichas relaciones resaltan la pertinencia del concepto de *intermedialidad* para explicar este tipo de objetos culturales.

Palabras clave: intermedialidad, intertextualidad, polisistemas, objeto cultural, fragmentación temporal, metaficción.

Abstract

In the digital age characterized for the great variety of cultural practices, joined to the use of diverse communicative technologies, we testify a change of paradigm in the different fields of artistic manifestations.

From this type of practices, we highlight cinema, in particular, audiovisual narratives. This new model points towards the insertion of distinct media of artistic expression in films which make use of the cultural phenomenon named “intermediality” to represent in a distinct way reality, but also to represent a particular worldview.

This essay examines the intensive intermedial relationships which exist in *The Motel Life* (2012), but also between the novel *The Motel Life* (2006) from Willy Vlautin and the homonymous film of the Polsky brothers, directed six years later, highlight the relevance of the concept of *intermediality*, for the understanding of this type of cultural objects.

Keywords: intermediality, intertextuality, polisystems, cultural object, temporal fragmentation, metafiction.

Introducción

La riqueza temática y formal de la película *The Motel Life* nos ofrece la posibilidad de abordar este texto filmico desde diferentes perspectivas analíticas. Para el presente estudio, hemos elegido un acercamiento a partir de dos pilares fundamentales. Debido a que el eje más importante, y del que partiremos en el primer apartado de este trabajo, será la teoría de la intermedialidad y su relación con la noción de *polisistemas*, realizaremos primero un breve repaso sobre los orígenes y la pertinencia de estos conceptos para dar cuenta, después, del filme dirigido por los hermanos Polsky en 2012.

Si bien, la película de los hermanos Polsky destaca, como lo indica el título de este trabajo, por su carácter intermedial y polisistémico, también lo hace por las discordancias en su estructura temporal, esto es, por los constantes *flashbacks* que caracterizan a este texto cinematográfico. Ese montaje temporal no sólo afecta el nivel del discurso filmico, sino también nos presenta la historia intensamente fragmentada, característica también de las formas artísticas contemporáneas que exigen cada vez un receptor más activo para comprender el orden de los acontecimientos y armar un todo significativo como sucede con las piezas de un rompecabezas.

Por lo tanto, para nuestras reflexiones sobre este último aspecto del filme hemos decidido hacer un acercamiento desde un enfoque estructuralista, planteado primero por Genette (1972) en *Figures III* para el estudio del texto literario y retomado, posteriormente, por Gaudreault y Jost (1995) para abordar el carácter temporal del relato cinematográfico. Aunque las nociones del teórico francés fueron propuestas para dar cuenta de la estructura de las obras literarias, son las que mayormente nos permiten analizar el carácter fragmentario del orden temporal de *The Motel Life*.

Esto no implica que dejemos de lado la importancia semiótica de esta película. Sin embargo, para dar cuenta del plano del contenido de este objeto cultural nos remitiremos principalmente a las nociones del semiólogo ruso Mijaíl Bajtín. Sus aproximaciones al contenido ideológico de los fenómenos culturales nos permiten explicar la relación entre ideología y la significación de las distintas formas artísticas materializadas a lo largo de la película, a través de distintos medios de expresión, pero también de los distintos lenguajes. De ahí que los enunciados y, en general, la palabra sea considerada por Bajtín como el fenómeno ideológico por excelencia. A partir de esta idea bajtiniana, nos queda claro que la palabra no se relaciona únicamente con un sistema de signos establecidos de manera convencional, sino que más allá de esa relación la palabra refracta una visión del mundo.

Finalmente, nuestras reflexiones se detendrán brevemente en el guiño metaficcional que posee el final de *The Motel Life*, característica que pone al descubierto el carácter de artefacto literario y/o cinematográfico de la obra que estamos presenciando. Esta estrategia que se ha generalizado en las obras artísticas posmodernas, y cuyo vocablo es acuñado por William Gass en 1970, se materializa en las últimas escenas de la historia contada en el filme, como veremos en los fotogramas que evidencian la narración en viñetas en *The Motel Life*, construida con las ilustraciones elaboradas por Jerry Lee, personaje fundamental en la diégesis filmica.

Por otra parte, aunque hablaremos primero de las diversas nociones que se han expresado acerca de la definición, los orígenes y las diversas orientaciones que derivan del concepto, nos detendremos más en el proceso intermedial en el filme de los hermanos Polsky, proceso que iremos vinculando con el marco conceptual derivados de

dicho término. Lo mismo haremos para reflexionar acerca del rasgo polisistémico de este objeto cultural.

The Motel Life: un filme
intermedial y polisistémico

El concepto de *intermedialidad* se ha relacionado también con la noción de *intertextualidad*, acuñada por Kristeva desde 1969 y, en cierta forma, derivada del concepto de *dialogismo* planteado por Bajtín (1929/2005) en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Más tarde, Genette (1989) en *Palimpsestos* retoma las nociones de Julia Kristeva para postular el concepto de *transtextualidad* que refiere la trascendencia de un texto en otro. De ahí que establezca cinco tipos de relaciones transtextuales. Entre ellas encontramos la noción de intertextualidad para referirse a la relación de copresencia de un texto en otro o en varios textos.

Tanto las nociones de intermedialidad como intertextualidad han sido retomadas ampliamente por Rajewsky (2005). La investigadora señala que estos conceptos han estado en el centro de muchos debates en torno a la integración de distintas prácticas significantes en diversos medios de significación, aspecto que no sólo caracteriza al filme *The Motel Life*, sino a un sinnúmero de manifestaciones artísticas, tales como la novela gráfica, los filmes con inserción de historietas, el arte pictórico en las novelas, por mencionar algunos casos.

En su artículo “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005), Rajewsky también se detiene en el concepto de *remediación* para referirse al término empleado por otros investigadores, relacionado con la transformación de un medio en otro. Si nosotros observamos estos tres conceptos, podríamos establecer, tal como sucede con los cinco tipos de transtextualidad de Genette (1989), que en una sola obra artística pueden converger, al mismo tiempo, varios tipos de las relaciones que ambos teóricos abordan en sus respectivos ensayos.

Así, en *The Motel Life* convergen los tres tipos de relaciones intermediales que dan nombre al artículo de Rajewsky, pues en el interior de texto cinematográfico los tres se integran como una especie de

gozne articulatorio para engarzar las diversas prácticas discursivas, pertenecientes a distintos medios de comunicación y dotar de sentido a todas esas prácticas significativas. Habría que especificar que unos medios son únicamente de carácter extratextual, mientras que otros interactúan entre sí en el interior de la película: discursos procedentes de la novela, las imágenes en movimiento del filme, los microrrelatos verbales (algunos en voz *over*) de Frank y, por último, las ilustraciones narrativas elaboradas por Jerry Lee, ambos personajes centrales del mundo narrado.

Ahora bien, la noción de intertextualidad nos remite únicamente a la relación de un texto con otro, pero no se determina si pertenecen esos textos al mismo medio de expresión, o si las relaciones se establecen entre textos de distinto estatuto semiótico. Ese concepto, al ser tan restringido, no nos permite dar cuenta del tipo de relaciones que se establecen entre la novela *The Motel Life*, escrita por Willy Vlautin en 2006 y la película *The Motel Life*, dirigida por los hermanos Polsky en 2012.

Sobre todo, porque aquí no sólo se trata de las relaciones entre la novela y el filme, fenómeno que apunta hacia la transposición de un medio de expresión literario a uno de carácter audiovisual, sino que este último introduce varios relatos narrados mediante ilustraciones, las cuales nos remiten de inmediato a las viñetas que normalmente conforman las historietas. En este sentido, estamos de acuerdo con Even Zohar (2019), quien afirma que en ocasiones los términos establecidos tienden a restringirse a las nociones ya conocidas; sin embargo, es necesario proponer nuevos términos si las nociones antiguas resultan insuficientes (11). En nuestro caso, el concepto *intermedialidad* nos parece más adecuado para explicar las relaciones entre los distintos medios de expresión materializados en el interior del filme mencionado con anterioridad.

De esta forma, no sólo observamos la intermedialidad en la transposición de la novela de Vlautin (2006) a un texto cinematográfico, sino también dentro del relato audiovisual *The Motel Life* podemos observar las imágenes correspondientes al plano de la enunciación fílmica, manifestadas visualmente por medio de las ilustraciones que caracterizan a los *comics* o a los dibujos animados. Este fenómeno, con su carácter intersemiótico, no es nada nuevo; resulta ser una forma

concreta de intermedialidad, en donde el cruce entre diversos canales semióticos o medios de expresión contribuyen a la intensificación del sentido del filme, pues atraviesan no sólo el plano de la manifestación discursiva, sino también el plano de la significación.

Coincidimos con la perspectiva de Rajewsky, sobre este auge de textos intermediales, y las polémicas alrededor de este tema. Asimismo, igual que Cubillo (2013) y Ceballos (2000) hemos sido testigos, incluso en las aulas de clase, del despliegue de estas formas artísticas y prácticas estéticas que, a partir de las últimas décadas del siglo XX, se han gestado en los ámbitos literario y audiovisual. También reconocemos que este despliegue rebasa la existencia de marcos conceptuales para dar cuenta de estos tipos de praxis artística.

A partir de las observaciones anteriores, es un hecho que esta pluralidad de materiales culturales de distinta naturaleza semiótica se ha intensificado en la época contemporánea; esto ha implicado también un mayor interés por diversificar los enfoques para el estudio de estas prácticas intermediales, y por ello es necesario partir de una perspectiva transdisciplinar. De esta forma, podemos dar cuenta de fenómenos culturales como los que encontramos en *The Motel Life*, pues la pervivencia de distintas prácticas discursivas al interior de este filme analizado se evidencia de manera muy clara, como veremos más adelante.

Por otro lado, a pesar de las limitaciones existentes de los marcos conceptuales existentes, es loable la pluralidad de manifestaciones artísticas y nociones teóricas alternativas para analizar diversos textos contemporáneos y, si bien no presenciemos la disolución de formas totalizadoras, sí es evidente el desplazamiento que han tenido las anteriores formas artísticas hacia la periferia, esto debido al cambio de dominante que caracteriza a la estética posmoderna.

Este desplazamiento o deslizamiento hacia la periferia de un sistema cultural por otro, conocido desde las teorías formalistas como *la dominante*, ya empezaba a estudiarse por Tinianov en la etapa del declive del formalismo ruso, cuando hablaba sobre la evolución de los sistemas literarios, como se puede constatar en su breve ensayo “Sobre la evolución literaria” (89) en la antología presentada por Todorov (2002) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Los cambios registrados en esos procesos también son observados por Jakobson,

quien propone el concepto de *la dominante* para explicar los desplazamientos en los sistemas literarios, y muchos de sus conceptos fueron postulados después desde la Escuela de Praga.

También desde los estudios de la semiótica de Tartu, Lotman considera la cultura como una organización de sistemas culturales. “El mismo Lotman, por lo demás, llama a una organización semejante «semiosfera», recogiendo el conocido término biológico de «biosfera» [...]” (en Calabrese, 1999: 64). En efecto, Lotman, al igual que Bajtín con la noción de *cronotopo*, retoma del ámbito científico el concepto de *semiosfera* para el estudio del sistema de la cultura y, a través de esa noción, da cuenta de la relación entre diversas series culturales.

Relacionado también con los diversos conceptos mencionados, en el apartado “El sistema literario” de *Polisistemas de cultura*, Even Zohar (2017) afirma: “Basta con leer la mayoría de las descripciones estándar del formalismo ruso para darse cuenta en cuán implícitas en verdad están las ideas de Tynjanov. Si hubiesen estado más explicitadas, no hubiera habido necesidad de plantearlas una y otra vez frente a toda clase de erróneas lecturas miopes” (31).

En efecto, la aproximación a las relaciones entre diversos sistemas extraliterarios había sido ya una de las inquietudes planteadas por Tinianov. Sin embargo, no había alcanzado aún la profundidad con la que se estudia actualmente este tipo de relaciones entre un sistema y otro. Incluso desde la crítica literaria, Viñas Piquer (2017) afirma que el teórico de los polisistemas reconoce en Tinianov al verdadero padre del enfoque sistémico. Esta perspectiva está en la base de la teoría de la intermedialidad de Gil (2012), quien retoma los planteamientos del formalista ruso y los estudios realizados en la escuela de Tel Aviv para explicar las relaciones de un sistema cultural con otros de distinta naturaleza semiótica.

De ahí que el crítico literario Viñas Piquer (2007) también reconozca que, a partir de las investigaciones de Even Zohar, el enfoque polisistémico es desarrollado con verdadera plenitud por un grupo de estudiosos de los diversos fenómenos culturales. De esta forma: “a comienzos de la década de 1970, en la Universidad de Tel Aviv, Itamar Even-Zohar empieza a formular su Teoría de los Polisistemas y pronto se rodea de colaboradores para formar el denominado Grupo de Investigación de la Cultura” (Viñas Piquer, 2007: 560-561).

Igualmente afirma que este teórico acepta desde el primer momento ser heredero de los estudios de los formalistas rusos y de los estructuralistas checos, sobre todo, de las nociones intersistémicas consideradas por Tinianov. Así, vemos su influencia en la teoría de los polisistemas de cultura, actualmente propuesta en sus investigaciones situadas en Tel Aviv, en donde Even-Zohar acuña el concepto de *transferencia* para dar cuenta del deslizamiento de la dominante. Esta noción la encontramos principalmente cuando postula un conjunto de hipótesis

que permitan entender por un lado las relaciones entre los procesos y los procedimientos implicados en la construcción del repertorio y, por otro, la importación y transferencia del mismo [...] me interesa despertar la atención de aquellos que se inclinan por los procedimientos y productos de transferencia, como por ejemplo la teoría de la traducción propiamente dicha, hacia la coyuntura socio-cultural en la que juega un papel fundamental la transferencia. (Even-Zohar, 2017: 98)

Para el autor, el *repertorio*¹ es fundamental en la teoría de la cultura y se refiere a la “suma del conjunto de opciones utilizadas tanto por un grupo de gente como por miembros individuales para la organización de la vida” (99), y entre los factores que contribuyen a la transferencia se encuentra la voluntad de consumir nuevos productos culturales, aunque en ocasiones existe cierta resistencia al abandono de repertorios pasados y, por lo tanto, a la aceptación de nuevos fenómenos culturales denominados subculturales. Lo anterior se relaciona con su concepto de *institución*, que consiste en

el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural. Es la institución la que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras. Con el poder de otras instituciones sociales dominantes de las que forma parte, remunera y penaliza a los productores y agentes. En tanto que parte de la cultura oficial, determina también quién y qué productos serán recordados por una comunidad durante largo período de tiempo. (Even-Zohar, 2017: 40)

1 Gil (2012), en una nota al final de su texto *Narrativa(s): intermediaciones novela, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, reconoce que utiliza el término *repertorio* en el mismo sentido “que lo hace la *teoría de los polistemas*, entendiendo no sólo como un conjunto de obras, sino del tejido conjunto de estas, los códigos genéricos y las *normas* que rigen la producción, recepción y circulación de aquéllas” (63).

Esto nos remite también a los enfoques sociológicos que estudian las manifestaciones artísticas como productos propios de las distintas culturas, entre ellos, los de Mijaíl Bajtín con las observaciones que realiza sobre las esferas de cultura del poder oficial; Pierre Bourdieu con la noción de *campo literario* y la crítica al conjunto que manejan la producción y determinan el consumo de las obras artísticas, para ello establece sus conceptos de las reglas del arte.

Pero la teoría de polisistemas culturales también nos permite explicar el hecho de que algunos objetos culturales como la novela gráfica, las historietas y los filmes con viñetas y textos intermediales hayan sido considerados, en un primer momento, como fenómenos subculturales y sean desplazados a la periferia por otros objetos culturales considerados de mayor prestigio por quienes fijan esas normas de valor. Ese desplazamiento lo vemos, de manera especial, en las novelas gráficas, las historias narradas con viñetas, por mencionar algunos ejemplos. Las esferas de poder encargadas de fijar esas normas es lo que Even-Zohar denomina *institución*.

Desde los estudios actuales de fenómenos sistémicos, los postulados de Gil (2012) llaman la atención porque toma en cuenta la teoría de polisistemas, y se detiene en el tema de la serialidad y la adaptación. Además, se interesa en los antecedentes de diversos objetos culturales cercanos a estas modalidades, especialmente en los productos que derivan en series y en la adaptabilidad. Gil (2012) denomina *serialidad* a un tipo de narrativa familiarizada con la epopeya primigenia de la cultura griega “desde el *spin off* uliseico que supone la *Odisea* respecto de la *Iliada* homérica” (51).

Es decir, al finalizar el asedio y la destrucción de Troya por parte de los aqueos, queda abierta la posibilidad para narrar las aventuras y desventuras sucedidas en Odiseo en el retorno a su patria Ítaca. Aquí se desarrolla una serialidad de carácter interno dado que se trata de la prolongación de la misma historia, y “en relación con la peripecia, nos permitirá distinguir entre el carácter autoconclusivo de los episodios, frente al diseño de tramas que se prolongan y articulan la secuencialidad del relato” (Gil, 2012: 51).

También llama la atención que su propuesta relacional entre distintos medios se encuentre tan cercana a los estudios sistémicos para el estudio de la adaptación como un fenómeno intermedial, pues

considera a la adaptabilidad muy relacionada con “factores externos contextuales – hoy diríamos sistémicos – potenciados extraordinariamente en el mundo contemporáneo de la industria y los mercados *culturales*, pero igualmente concebibles en estudios previos de la historia occidental” (Gil, 2012: 52).

Por supuesto, que la intertextualidad literaria y artística se considera uno de los antecedentes, prueba de ello es que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrita por Cervantes en 1605 la primera parte, y la segunda en 1615, apunte tanto a elementos propios del mismo sistema cultural como a elementos pertenecientes a otros sistemas. Aunque esto no significa que esta novela sea el primer texto literario con elementos intertextuales y extratextuales.

Pero de la misma forma en que el repertorio de la mitología se trasladaba a una imagen plástica o escultórica, el repertorio de relatos contemporáneos es objeto de una metamorfosis al trasladarlos a la pantalla o convertirlos en historietas de dibujos animados. Finalmente, de acuerdo con Gil (2012), y es donde notamos más su cercanía con la teoría de los polisistemas, “la *adaptabilidad* ha de entenderse en el sentido de la facilidad de exportación del tema, el género o la obra desde el punto de vista geocultural. Un fenómeno que, en términos teóricos, puede ser descrito como una *interferencia* desde el punto de vista inter o polisistémico” (52).

Asimismo, desde el ámbito sociológico, también Bajtín reflexiona sobre la dominante en el acercamiento a la obra artística como fenómeno cultural. Si bien en *El método formal de los estudios literarios* se centra más en la corriente formalista, eso no es un impedimento para negar el contenido del arte porque a este aspecto del texto artístico “le corresponde necesariamente una función estructurante en la unidad cerrada de la obra, una función análoga a todos los demás elementos, unidos convencionalmente bajo el concepto de forma” (Bajtín, 1994: 98).

Nos interesa destacar estos postulados porque nos interesa señalar la importancia de la dominante en los estudios intermediales contemporáneos, pero también porque defendemos la dialéctica entre forma y contenido, y en *The Motel Life* ambos aspectos se complementan en la unidad global del filme. En cuanto a las formas que predominan en un autor, o bien en una época como es el caso de la dominante en el contexto contemporáneo, Bajtín nos dice “Detrás de estas declaraciones

se oculta un solo fenómeno real: en comparación con el realismo del periodo anterior [refiriéndose a la dominante realista de la segunda mitad del siglo XIX], la dominante de la obra artística en el arte contemporáneo se transfiere hacia otros aspectos de la obra (1994: 98).

No queríamos pasar por alto estas reflexiones sobre la teoría polisistémica, así como la dominante y su relación con las teorías de intermedialidad. Tampoco ignorar el desplazamiento de textos reconocidos por su carácter intermedial y catalogados por ello como productos subculturales porque, si observamos el paso de una dominante epistemológica de la época moderna a una dominante ontológica en la época posmoderna, como la denomina Brian McHale (1983), vemos también que este cruce de canales semióticos en un mismo objeto cultural se ha convertido en la dominante en gran parte de textos contemporáneos, y el filme de los hermanos Polsky que analizamos es una muestra de ello.

El uso de viñetas se convierte en una constante a lo largo del filme *The Motel Life*, traducida al español como *La vida en un motel*. Esta característica, ubicada más en el subgénero narrativo de las historietas impresas que en los filmes, nos muestra, una vez más, lo reduccionista que resulta trazar fronteras entre las diversas prácticas mediáticas, pero también lo poco operativo que es el defender la existencia de los géneros puros, ya que, por lo general, los relatos contemporáneos tienden a combinar diferentes medios de expresión en un mismo relato, como sucede no sólo en este filme, sino también en las novelas gráficas.

En relación con la estructura discursiva intermedial resalta el mundo narrado, cuyos acontecimientos se relacionan significativamente con dicha naturaleza intersemiótica. Veamos por qué afirmamos lo anterior: la película *The Motel Life* cuenta la historia de dos hermanos, Frank y Jerry Lee Flannigan, quienes quedan huérfanos en plena adolescencia. Su madre, poco tiempo antes de morir, les advierte que tratarán de separarlos, pero deben luchar por permanecer siempre unidos. Por lo tanto, después del fallecimiento de esta, ellos deciden abandonar su pueblo. Ambos tratan de subir a un tren en movimiento, y en el intento Jerry Lee sufre una caída a las vías del tren. En este accidente se lastima una pierna que más tarde le será amputada. Este lamentable suceso es un factor importante en la historia porque favorece que, más tarde, los dos hermanos contribuyan a la

especificidad intermedial del filme. Frank con sus relatos verbales para proporcionarle seguridad emocional a su hermano menor, y Jerry con sus ilustraciones, pues tiene una gran habilidad para dibujar viñetas.

Por lo que se refiere a la relación entre distintos medios de expresión externa en forma de adaptación, Gil (2012) considera que “La dimensión externa del fenómeno adaptativo plantea también alguna dificultad de delimitación, que afecta a la insatisfactoria identificación inicial entre adaptabilidad e intermedialidad” (Gil, 2012: 44). Acerca de esta delimitación, establece algunas interrogantes sobre el proceso de adaptación, en especial sobre su estatuto ontológico, porque si las adaptaciones tienen un carácter intermedial habría que ver si esas prácticas serían internas o mixtas. Al respecto, su propuesta es la siguiente:

Por decisión metodológica, y por su directa correspondencia con las variantes de dichas manifestaciones propiamente intermediales, la autonomía de las obras resultantes (sea en un mismo medio, sea en medios distintos) y la evidente naturaleza transtextual análoga a ambas posibilidades hemos optado por su integración en el modelo, asumiendo esta asimetría. (Gil, 2012: 44)

Por necesidad descriptiva, el modelo del Grupo de Estudios de Literatura y Cine (GELIC) es el que sirve de punto de partida para estudiar los distintos procesos y modalidades de adaptación. Nuestra postura analítica está muy relacionada con la del teórico citado, pues desde el momento en que se establece una relación entre la novela –medio de expresión escrito– y la película –medio de expresión audiovisual, como en el caso de *The Motel Life* (Vlautin, 2006) y el filme homónimo de los hermanos Polsky (2012)–, consideramos que se trata aquí de una adaptación de tipo externa, sin que por ello deje de ser una relación intermedial.

Al respecto de otras teorías semejantes, si adoptáramos aquí el concepto de *transtextualidad* (Genette, 1989), podríamos afirmar que también mantienen entre sí una relación transtextual. Sin embargo, por cuestiones metodológicas hemos decidido estudiar la relación entre novela, filme e ilustraciones animadas únicamente mediante la noción de *intermedialidad*. No obstante, por el cruce de distintos tipos de discursos también se trata de interdiscursividad, como vemos en

un fragmento discursivo del filme. Esto sucede en el momento en que Frank, al interior del cuarto de un hotel, evoca los acontecimientos relacionados con Jerry cuando ambos todavía eran adolescentes, pero ya había sucedido el accidente en el tren que deriva en la amputación de la pierna.

Esa parte de la historia se lee en el siguiente segmento fílmico en el que Jerry le pide a Frank, su hermano mayor, que le cuente un relato: “¿Puedes contarme una historia, Frank? Cuéntame algo bueno. Hazme un héroe, quizá pueda conseguir a la chica.” (00:00:17-00:01:12). En la enunciación fílmica, es decir, mediante las imágenes, se muestra a Jerry Lee recostado en la cama, con el cuaderno de los dibujos que realiza a lo largo del filme. En el fotograma siguiente, se observan las manos del hermano menor de los Flannigan y el subtítulo correspondiente a ese fragmento discursivo:

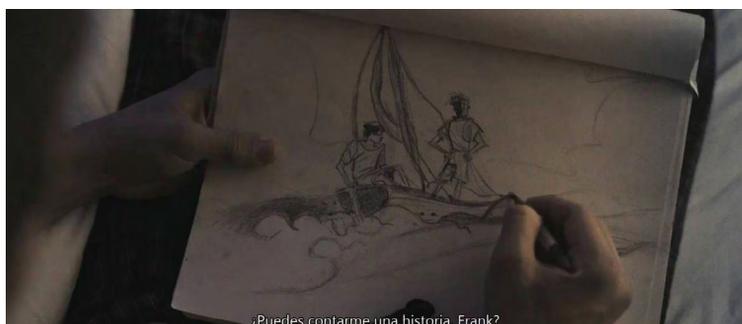


Figura 1. (00:00:17) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Esa secuencia es narrada por Frank en voz *over*, pero mostrada visualmente mediante las ilustraciones animadas como se puede apreciar en el fotograma al final de la siguiente intervención narrativa:

Hace mucho tiempo tú y yo éramos pilotos de caza en la guerra. “Los hermanos Flannigan”, éramos famosos. Una mañana sobrevolábamos Alemania cuando nos tendieron una emboscada. Tú y yo contra 20 combatientes alemanes. Un caos. Una auténtica pelea de perros. Era un toma y daca, pero íbamos ya ganando hasta que un nazi salió de la niebla y empezó a dispararte. Afortunadamente planeé y me cargué al hijo de puta. “Gracias Tigre-Cinco” me dijiste por la radio. Pero tu avión había sido alcanzado y tus dispositivos no respondían. Te dirigías a Islandia. No podías hacer nada. Desapareciste entre las nubes. (00:01:12-00:02:01)

Toda la cita anterior, es parte de historia narrada por Frank, quien le cuenta un relato de pilotos de caza a su hermano menor Jerry Lee, pero mientras escuchamos la voz narrativa se observa en las imágenes las viñetas dibujadas por Jerry.



Figura 2. (00:01:17) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Así, mediante el doble relato (verbal y filmico) se materializa el carácter intermedial del filme, pues cuando Frank inicia la historia de pilotos se deja de mostrar a los dos hermanos para dar paso a la narración en voz *over* y la visualización de los dibujos. Como se muestra en el anterior fotograma de la película:

La mediación de las viñetas en el relato de la Segunda Guerra Mundial se interrumpe de manera abrupta para dar inicio al plano secuencia con las imágenes de la ciudad de Reno y el motel en donde se encuentran hospedados. Es decir, esas intervenciones narrativas no se tratan de acontecimientos instaurados en un *aquí y ahora*, sino en un *allá y entonces*. De esta forma, la presencia del doble relato contribuye para enlazar el presente de la enunciación con el pasado evocado.

Acercas del estatuto de doble relato que encontramos en los filmes con un narrador verbal, en *El relato cinematográfico* se plantea lo siguiente: “[...] el *doble relato* adquirirá su auténtico sentido, dado que será posible contar dos cosas a la vez de una forma absolutamente concomitante” (Gaudreault y Jost, 1995: 80). Sin embargo, el fenómeno cultural materializado en *The Motel Life* no sólo muestra la convergencia de la intervención narrativa de Frank con lo visual de las imágenes, sino que lo mostrado en esas imágenes es producto de un proceso intermedial independiente de la historia principal, un

aspecto recurrente a lo largo del filme por la presencia de diversos microrrelatos, cuya apariencia formal corresponde a la de una historieta. Sobre esta sincronización entre el punto de vista que se asume en el relato, la voz narrativa de Frank que escuchamos en la banda sonora y la escena mostrada mediante viñetas en las imágenes, Beylot (2005) afirma lo siguiente:

Los puntos de vista sonoro y visual se construyen de manera recíproca [...] Si los efectos de distorsión son siempre posibles, el cine narrativo dominante juega más bien sobre la convergencia del punto de vista y del punto de escucha, realizando lo que Michel Chion llama “*synchrèse*”, combinación de sincronismo y de síntesis entre un fenómeno visual y un fenómeno sonoro. (183)²

Ese aspecto formal pasa desapercibido en la versión analizada de la novela homónima de Vlautin, con la que mantiene también una relación intermedial, sólo que en este caso no se queda en el nivel una adaptación fiel de la novela al filme, sino que nos muestra la transposición de un medio de expresión escrito a uno audiovisual, con la libertad que tiene el cineasta-creador para elegir los mecanismos propios de su objeto cultural. Esto no implica que, en la novela y en el filme, Frank no asuma el papel de narrador homodiegético y a la vez sea el creador verbal de los microrrelatos que encontramos en ambos textos. Sin embargo, no debemos olvidar que la novela es el texto primero que sirve de base al filme de los hermanos Polsky, como lo podemos observar en el siguiente segmento de la obra literaria, representado, audiovisualmente, de manera semejante pero no similar, en la enunciación cinematográfica:

‘Shit, Frank, I ain’t gonna sleep, I never asleep when I’ve had a few. I gave you the drawing, you owe me. Like we used to be. This might be the last time we get to sit like this for a long time. I mean, if I go to the hospital tomorrow this might be. So tell me one.’

‘What do you want to hear?’

‘Well, I want to hear one about me, I guess. Something Good, where I get married or at least get a girl. Maybe I’m famous or something. You could make rich, if you want.’

2 Traducción propia.

‘All right,’ I said and thought for a while. ‘Well, I guess I could start here. It was World War Two, and you and me were pilots, fighter pilots, and we were stationed in England. We were heading over to Germany one morning when we ran into a bunch of German fighter planes and we got into a huge dogfight. “Tiger one, I’m hit,” yelled Pete Harris from Ohio, one of our Good buddies. He went into a spin and crashed into the ocean, the English Chanel. Martin, Lewis, Johnson, they all got hit and spun in circles and crashed into the freezing sea. We were taking out Jerry, though, one by one we were. Soon it down to Captain Wilson, me, and you. Then you got it, you had a Nazi on you tail, and I came zipping up behind you and I blew the bastard up. “Thanks, Tiger five,” you said over the radio. The resto f the Germans ran, headed back over the Channel. Problem was, your plane was out of control [...] (Vlautin, 2006: 140)

Si bien no quisiéramos detenernos más en este apartado, vemos la necesidad de referirnos brevemente al tipo de relación intermedial entre la novela de Vlautin y el filme de los hermanos Polsky. Sobre todo, porque existe una divergencia en la continuidad narrativa que vale la pena mencionar, pues en el filme, la mediación de las viñetas en el relato de la Segunda Guerra Mundial se interrumpe de manera abrupta para dar inicio al plano secuencia con las imágenes de la ciudad de Reno y el motel en donde se encuentran hospedados, lo cual intensifica más el carácter fragmentario de la enunciación fílmica respecto del orden de los acontecimientos que conforman la historia. Sin embargo, en ambos textos se evidencia, como mencionamos con anterioridad, que esas intervenciones narrativas de Frank no se encuentran instauradas en un *aquí y ahora*, sino en un *allá y entonces*. La discordancia entre ambos aspectos (discurso fílmico y narración de los acontecimientos de la historia) la retomaremos en el siguiente apartado.

La fragmentación temporal en *The Motel Life*

La enunciación fílmica de la historia se desarrolla mediante una serie de retrospectivas temporales e intercalaciones de secuencias de dibujos animados desde la parte inicial de la película hasta el final de la misma, como notamos en la secuencia inicial que muestra el carácter

intermedial del filme, pero también la intensa fragmentación de los acontecimientos que integran la trama.

Incluso el discurso fílmico inicia con uno de los planos finales en donde Frank se encuentra observando las viñetas dibujadas por su hermano. Después de mirarlas se levanta para despegarlas de la pared del cuarto del hotel donde compartían sus vidas. Esto nos habla de una estructura discursiva temporal circular, donde las imágenes iniciales muestran escenas que corresponden al final de la historia, las cuales coinciden con la figura 3.



Figura 3. (00:00:13) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

El fotograma de la figura 3 forma parte de la primera secuencia del discurso fílmico, pero no es acorde con el orden de los acontecimientos de la trama narrativa. Siguiendo las nociones de Benveniste (2002) con su división entre historia y discurso, veríamos la gran discordancia que existe entre ambas partes en la obra literaria, misma que se intensifica en el filme. Igualmente, si nosotros hacemos esa división entre el orden de la historia y el orden del discurso podemos observar las anacronías (Genette, 1972) a lo largo de la estructura temporal de ambos relatos, como se muestra en la parte inicial del filme en donde los hermanos Flannigan (Frank y Jerry Lee) ya son adultos, y los primeros acontecimientos de la historia, relacionados con la etapa de adolescencia de ambos personajes. Veamos entonces algunos de los fragmentos más significativos para el sentido del relato fílmico.

La infancia de Frank y Jerry Lee se encuentra enmarcada por un conjunto de desgracias que, en gran parte, marcará el futuro de los dos, ya que quedan huérfanos cuando aún son adolescentes. Su madre, antes de morir, les da una serie de indicaciones para sobrevivir con el

menor número de carencias económicas mientras logran ser independientes. Estos aspectos resultan fundamentales para la comprensión de la unidad global de la película. Además, aunque esos acontecimientos forman parte del contenido de la obra, en el nivel del discurso estos son mostrados mediante formas artísticas intermediales.

Vayamos de nuevo al momento en que su madre, consciente de su enfermedad terminal, les advierte acerca de lo que deben hacer cuando ya no esté presente. Una de las preocupaciones de ella es que permanezcan juntos, aun cuando, por la corta edad de los dos, intenten separarlos. Por la carga emocional de esas palabras, Frank, hermano mayor de Jerry Lee, se encarga de protegerlo.

Una imagen del filme proyecta la figura de su madre y las palabras correspondientes al discurso directo de este personaje, escena en la que no existe una correspondencia entre lo que muestra la imagen y lo que leemos en los subtítulos de la versión analizada, como tampoco existe entre lo que vemos en la imagen y el acto de enunciación que escuchamos. Este tipo de discordancias entre lo que se ve y lo que se escucha ha sido ampliamente estudiado por Gaudreault y Jost (1995) en el estudio del relato cinematográfico, y lo observamos, sobre todo, en los filmes en los que interviene un narrador verbal. Sin embargo, en esta secuencia no se trata de una voz narrativa, sino de las palabras de uno de los personajes y forman parte de las últimas intervenciones verbales de la madre de ambos, como leemos en los subtítulos del fotograma de la figura 4.



Figura 4. (00:06:13) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Igualmente, en la siguiente cita se leen las palabras emitidas por la madre de los hermanos Flannigan. No obstante que la escucha da cuenta de sus palabras, y en el subtítulo se lee la siguiente cita, la imagen de la figura 4 proyecta a Frank y Jerry Lee caminando ya por las vías del tren para alejarse del pueblo. Retomemos los consejos de la madre de ambos:

Ahora. Hay una caja de madera en mi armario, detrás de mis jerseys. En la caja hay 500 dólares y mi testamento. El testamento os dará las instrucciones sobre qué hacer con mi cuerpo [...] Está también la sofisticada escopeta de vuestro padre. No dejéis que os engañen. Esa pistola vale dinero. [...] pronto seréis lo suficientemente mayores como para vivir vuestra vida. Pero... Si muero, intentarán separaros. Pase lo que pase, quiero que estéis juntos. (00:05:50-00:06:52)

Esa secuencia fílmica nos muestra no sólo la retrospección temporal en la historia, también, como ya lo mencionamos, señala la discordancia que existe entre lo que la imagen presenta y lo que escuchamos verbalmente mediante la voz *over*, cuyo timbre pertenece a su madre antes de morir. El personaje habla sobre la escopeta de alto valor comercial que pertenecía al padre de Frank y Jerry Lee, y la imagen proyecta a los dos hermanos mientras caminan sobre las vías del tren con sus maletas.

Mientras seguimos escuchamos la voz *over* de la madre, ellos tratan de subir al tren. Frank logra subir rápidamente en uno de los vagones, pero Jerry Lee no pudo lograrlo. Frank trata de ayudarlo a subir, pero la mano de Jerry Lee se le resbala, lo que ocasiona que este pierda una de sus piernas en ese percance, como se observa en las figuras 5 y 6.



Figura 5. (00:06:52) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012)

y Figura 6. (00:07:01) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Acerca de la discordancia entre lo que se cuenta y lo que se observa en la imagen, ya sea un discurso narratorial o el discurso pronunciado por un personaje, diversos teóricos del relato cinematográfico, entre ellos Gaudreault (1995) y Châteauevert (1996) y Beylot (2005), observan que no se concretiza simultáneamente el material visual con el material verbal. En términos de Châteauevert, no existe correspondencia temporal entre el engarce de la enunciación fílmica (la imagen) y la intervención verbal, correspondiente al plano de la narración.

Con relación al carácter intermedial del filme, el segundo relato ilustrado es contado de la misma manera que el presentado con anterioridad. Por una parte, es narrado verbalmente mediante la voz *over* de Frank; por la otra, en el aspecto visual las imágenes proyectan las ilustraciones animadas, o denominadas viñetas propias de las historietas. De esta forma, se escucha el relato verbal de Frank Flannigan cuando Jeery Lee ya es adulto y permanece inconsciente en el hospital. Esta secuencia sucede después de que Jerry Lee dispara sobre la parte superior de la misma pierna que le había sido amputada durante su adolescencia.

De nuevo se nota esa falta de correspondencia entre los dos aspectos del plano audiovisual (el audio y la imagen), pues cuando ya se escucha la voz narrativa de Frank contando una historia a Jerry Lee, en la imagen se observa al primero corriendo hacia el hospital después de recibir la mala noticia: “Un día te sentiste como una mierda, así que robaste la tarjeta de crédito de papá y condujiste hasta Cotton Tail Ranch. Allí conociste a esa chica, Candy, y en una semana te gastaste 4 000 dólares con ella. Estaba buena. Dejaste eso claro, estaba buena. Le leíste una de tus historias [...]” (00:12:00). Desde este fragmento discursivo, se sigue escuchando la voz *over* del relato verbal de Frank, pero ya existe simultaneidad entre su voz *over* y las viñetas del plano de la enunciación fílmica como observamos en el fotograma de la figura 7, correspondientes a esa secuencia:

tus historias, sentada ella sobre sus rodillas [...] Estabas en racha, así que pillaste una habitación y te encerraste. Un hombre con un objetivo. No dormiste en dos días y escribiste cuatro historias. La última, tu obra maestra, la protagonizaba Candy como solitaria stripper asiática. Se titulaba “Ey Candy, yo soy Romeo”.

Decidiste descansar un poco y ver las últimas fronteras, así que condujiste a Alaska. Pero en Alaska hace un frío que te cagas y empezaste a sentirte culpable con lo de la tarjeta de papá, así que volviste a Reno y compraste un buen reloj de oro con diamantes y se lo diste. Él no sabía qué pensar. Un par de días más tarde le llegó la factura de la tarjeta y el hijo de puta te metió en un psiquiátrico.

Mejor que tener que trabajar. Tenías medicinas y más hierba verde que en tu vida. Y ya no te sentiste mal con papá porque el reloj que le habías dado era jodidamente bonito. (00:12:12-00:13:09)

El final del segmento narrativo anterior coincide con el final de la secuencia fílica con viñetas, para mostrar en el siguiente plano secuencia a Jerry Lee en la cama del hospital, después de haberse disparado en la pierna. Inmediatamente, se observa a Frank sentado frente a su cama en el hospital, terminando la narración verbal de uno de sus relatos, aunque su hermano no podía escucharlo en ese momento, debido a su grave estado de salud. Esto nos habla también de la intensa fragmentación temporal que existe en ambos textos, el literario y el fílmico de *The Motel Life*.

Ahora bien, así como existe sincronización entre el relato verbal del personaje narrador y las viñetas, también, en ocasiones, se evidencia la ausencia de esta en algunas secuencias, pues en otro momento del filme se empieza a escuchar la voz narrativa de Frank contando a Jerry Lee una de las historias, también leemos ya en el subtítulo el texto correspondiente a ese relato cuando Frank todavía no llega al cuarto del hospital donde se encuentra su hermano menor, quien es su interlocutor. Este tipo de discordancias es recurrente a lo largo del relato.

De ahí la importancia de separar la voz narrativa y, en términos genettianos, la focalización. Debido a la confusión entre saber y ver se convierte en un obstáculo a la hora de reflexionar sobre la representación audiovisual. Como ya mencionamos, esta falta de correspondencia entre lo que se escucha en la narración verbal y la imagen proyectada ha sido abordada, sobre todo, en un importante estudio sobre el texto fílmico; nos referimos a la obra *El relato cinematográfico* (Gaudreault y Jost, 1995), aspecto que reiteramos por ser de sumo interés para el sentido de *The Motel Life*.

En relación con este aspecto, Jost (1983) considera la necesidad de separar los puntos de vista visual y cognitivo. En ese sentido, cuando

habla de la ocularización interna afirma lo siguiente: “Según ese sistema, la «ocularización» caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*” (en Ramón, 2017: 198). Sólo que en esta imagen la mirada no corresponde a personaje alguno, sino a la instancia abstracta que Gaudreal denomina narrador fundamental, y en tal caso a ese tipo de mirada Jost la denomina “ocularización cero”. Este último autor reserva el término focalización para referirse a la relación de saber del espectador.

Es decir, se trata entonces de focalización espectral como pudimos ver en la figura 8, ya que somos los espectadores quienes observamos la discordancia entre lo que escuchamos narrar por Frank y lo que vemos en la imagen. Los teóricos de *El relato cinematográfico* (1995: 141) reducen lo mostrado en las imágenes a las tres posibilidades siguientes: “un plano, o está anclado en la mirada de uno de los personajes de la diégesis y se trata de una *ocularización interna*, o bien la mirada no remite a personaje alguno, y se produce entonces una *ocularización cero*” (Ramón, 2017: 199).

Pero ¿qué podríamos decir al respecto sobre el fotograma de la figura 7?, ¿a quién responde lo mostrado en la imagen si este segmento se relaciona con la narración verbal de Frank? No nos queda más que afirmar que se trata de la mirada conjetural de Frank, imaginando a Jerry Lee escribiendo las cuatro historias para aprovechar un momento en su productividad narrativa escritural:



Figura 7. (00:12:15) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

La secuencia narrativa –verbal de Frank y escritural de Jerry Lee– nos muestra esa sincronía que existe entre en la capacidad de cada uno de ellos. Estas observaciones nos conducen a reconocer la

existencia de una instancia externa al mundo narrado encargada de sincronizar la parte verbal del narrador con las ilustraciones convertidas en viñetas coincidentes con la voz cantante del hermano mayor. Frank tiene la habilidad de narrar verbalmente, pero Jerry Lee es en parte el creador de esos relatos y, a la vez, el personaje que dibuja las ilustraciones, como se aprecia de manera más nítida al final del filme.

El fotograma de la figura 7, mostrado en líneas arriba, forma parte de la secuencia narrativa filmica citada con anterioridad, la cual se encuentra instaurada en el presente de la enunciación. Se podría decir, con base en las observaciones de la novela y la película, que estas escenas ya no tienen un carácter analéptico (Genette, 1972), sino que son sucesivas a los acontecimientos del tiempo narrativo que vimos en los primeros minutos del filme, cuando vivían en Reno. Ese presente temporal se observa también en los primeros minutos del discurso filmico; en esa secuencia, la imagen muestra a Jerry Lee en el momento que llega a su hogar en ropa interior para contarle a Frank que atropelló a un niño:

—Frank... Frank

—¿Qué? ¿Dónde está tu ropa?

—Ha pasado algo. No quiero ni contártelo, Frank. No entiendo por qué ha pasado esto.

—¿Qué ha pasado? Dios mío. ¿Qué coño pasa?

—Nos tenemos que ir. No puedo conducir [entrega las llaves del coche a Frank. De inmediato la imagen proyecta la escena con ambos en el interior del coche y circulando por una carretera]. Esta vez me he pasado, ¿no, Frank?

—No sé. No sé qué ha pasado.

—Polly Flynn me ha vuelto loco. Estaba gritándome. Así que me fui a vestir. Empezó a apuntarme con una pistola. Apuntaba alrededor y me apuntaba, así que fui a quitársela. Entonces me quitó los pantalones. Salió afuera, los roció con un líquido y les pegó fuego. Está loca, Frank. Jodidamente loca. Me metí en el coche. Conducía hacia la casa. Por la calle Quinta, como siempre. Y entonces un niño... sale un niño con una bici de no sé dónde en medio de la calle. Le di. Y no puedo dejarlo allí, pobre crío. Tengo que meterlo al asiento trasero y llevarlo al hospital, ¿no? Y cuando lo voy a subir, estaba muerto, Frank. Ha sido... Ha sido lo más horrible que he visto nunca. He conducido una manzana desde Saint Mary y lo he dejado sobre la hierba helada delante de un edificio de oficinas y después he venido a verte, Frank.

—No creo que debamos volver a Reno [es la respuesta de Frank].

(00:02:19-00:05:49).

Como podemos ver, esta secuencia sucede cuando ya los hermanos Flannigan son adultos, posterior a las escenas que hemos leído en páginas anteriores, y después también a los *flashbacks* proyectados antes en el filme, pues las retrospectivas que dan cuenta de su infancia forman parte de los acontecimientos evocados por Frank, hermano mayor, quien, como ya hemos mencionado, se hace responsable del cuidado de Jerry Lee. Todos los casos de retrospectivas temporales observadas durante el análisis son analepsis internas³ subjetivas (Genette, 1972), es decir, únicamente pasan por el pensamiento de Frank, ya que no las verbaliza con interlocutor alguno.

Nos parece importante señalar que, los acontecimientos de uno de los microrrelatos que Frank narra a Jerry Lee, el cual es mostrado visualmente mediante dibujos animados, forman parte de una historia no vivida por él. Más bien se trata de un episodio vivido por su padre antes de casarse con la madre de ambos. Nos encontramos aquí con un relato verbal con el uso de la voz *over* de Frank y narrada directamente a Jerry Lee en la parte final del filme, como veremos en la cita siguiente, seguida por los fotogramas del relato ilustrado:

Atrás, hace mucho tiempo, papá consiguió un trabajo de vendedor en Used Car Magic. La tía Bernie se lo consiguió. Era la tía que solía pasarle Penthouse y Hustler y Playboy por ruedas pinchadas. El propietario era Ike, que era como un viejo Earl Hurley, pero era un Jesús Freak. Bebía, fumaba y engañaba a su esposa, pero también creía en Dios. Un día ese bombón llamada Iris se le acercó con Biff, un cruce entre gran danés y pastor de caza ruso. Buscaba un Mustang. Papá le llevó las llaves de un descapotable del 64. Le dijo a Ike: “Acaba de entrar la mujer de mis sueños”. Ike le contestó: “Recuerda, deja que tu lengua filtre las palabras, como los frutos de Jesús”. “Eres mono” —dijo ella y separó un poco las piernas. “¡Coño!” Pensó papá. “Iris, te maravillaré”. Se desviaron hacia un camino [...] Lo siguiente que sabe es que se detuvieron en casa de Iris, donde ella se duchó. De repente, la policía entró gritando: “¡Redada de drogas!”. Encontraron una libra de hierba, un M-16 y una caja de granadas rusas. Iris gritaba: “¡Soltadlo! Es un tío a quien conocí ayer; ¡un hombre que podía haber cambiado mi vida llevándome por el camino de la honradez!”. Tras una semana en la cárcel, a Iris le dieron cinco puñaladas en el cuello, mientras le cortaban el pelo.

3 Genette (1972) denomina *analepsis internas* a las que forman parte del tiempo diégetico del relato. Serían externas cuando esas retrospectivas corresponden a un tiempo narrado que no pertenece a la diégesis.

Papá estaba hundido porque amaba a Iris. Fueron tiempos duros hasta que un día, como un año más tarde, nuestra madre se acercó al polvoriento estacionamiento. Ike apartó a papá. “Jimmy”, le dijo, “creo que esta podría ser tu próxima chica: Entonces le dio cien dólares de bonificación y el resto del día libre FIN. (00:59:15-01:01:12)

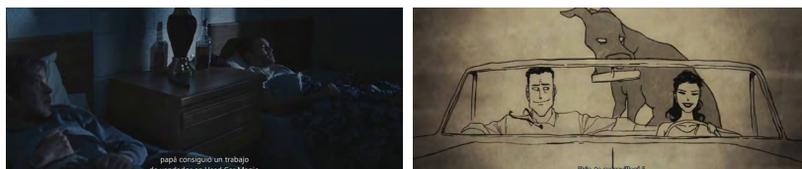


Figura 8. (00:58:56) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012)
y Figura 9. (00:59:22) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Al finalizar la historia sobre su padre, las imágenes proyectan de nuevo a los hermanos Flannigan en el cuarto de hotel. La intervención de Jerry Lee, nos da a entender que sus padres eran personajes de esta trama narrada en viñetas “Vaya historia, Frank. Demasiada mala Iris, pero si no, no hubiera conocido a mamá y no estaríamos aquí” (01:01:39). Si bien la historia es narrada con ilustraciones, esta es verbalizada por la voz de Frank. Resalta mucho el recurso de la voz *over* de este, pues lo identificamos por el timbre de su voz. Sin embargo, también resalta porque cuando se visualiza su imagen, imaginando la figura de Iris, observamos el empalme de dos planos: la viñeta con la imagen de ella y la figura de Frank acostado mientras le cuenta la historia a Jerry Lee, como se observa en el fotograma de la figura 10:



Figura 10. (00:59:22) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012)

Este microrrelato no atraviesa sólo por el pensamiento de Frank Flannigan, antes bien, al mismo tiempo la verbaliza frente a su hermano menor, convirtiéndolo así en su enunciatario. Este aspecto caracteriza la totalidad de las narraciones acompañadas por ilustraciones en *The Motel Life*. Ese otro microrrelato es contado por la voz narrante de Frank, y es producto de su acto creativo. Además, este tipo de historias intensifica no sólo su rasgo intermedial, sino también contribuyen al sentido global del relato cinematográfico, porque esos acontecimientos mostrados mediante las ilustraciones llenan muchos espacios vacíos de la historia de la familia.

La misma función asume otro acontecimiento de la historia, sólo que esta no posee un carácter intermedial. Pero sucede cuando Frank, para solventar las dificultades económicas, acude con el propietario de una tienda de armas para vender el rifle Manchester 1894, chapado en oro que había pertenecido a su padre: “Mi madre dijo que lo consiguió en una de sus buenas rachas. Creo fue justo antes de matarse” (00:32:50).

Por otro lado, el hecho de que Jerry Lee se disparara en la parte superior de la pierna amputada durante su infancia agravó su estado de salud. Frank evoca nuevamente acontecimientos del pasado, secuencia narrativa que sirve también como punto de retorno a Reno, pero ahora regresa a una etapa de su adolescencia en la que visita a Earl en el pueblo donde vivieron con su familia. En este fragmento discursivo Earl le aconseja a Frank que le cuente historias a Jerry Lee: “Yo solía contarle a Barry [su hijo con problemas de discapacidad] historias todo el tiempo cuando su vida era difícil. Parecían ayudarlo. Dale un lugar al que escapar. Dale alguna esperanza. La esperanza es la llave” (00:24:42-00:25:01).

Ese consejo que Earl le da a Frank, él lo llevaba a cabo desde que ambos eran adolescentes, época en que su madre ya había fallecido y a Jerry Lee ya le habían amputado su pierna. Sin embargo, no sólo le daban un lugar para escapar a su hermano menor, también ese acto creador de Frank le permitía escapar a él mismo, por lo menos un momento, de las situaciones difíciles que enfrentaba constantemente para apoyar a su hermano.

En este punto, queremos retomar esta característica intermedial del filme, no sólo porque aquí se intersectan manifestaciones artísticas de distinta naturaleza semiótica, sino porque todos estos sistemas

semióticos –la novela de Vlautin (2006), la película de los hermanos Polsky y al interior de la misma los relatos verbales de Frank, así como las viñetas dibujadas por Jerry Lee– sirven de complemento para la manifestación del sentido. No se trata únicamente de transposición de la novela al filme, estamos además ante la convergencia de diversos textos que denotan la naturaleza ideológica del producto cultural.

En este sentido, vale la pena mencionar tres textos atribuidos a Bajtín. El primero, *El método formal en los estudios literarios*, publicado en 1928 por Pavel Medveded; el segundo, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, firmado por Voloshinov, quien también publica *El signo ideológico*. Uno de los principales intereses de Bajtín era dotar a los estudios del lenguaje de un método sociológico que permitiera dar cuenta de la complejidad ideológica de la cultura. No debemos olvidar que Bajtín estudiaba el tiempo histórico representado artísticamente, pero vinculado siempre al estudio de la cultura y, por lo tanto, a su contenido ideológico.

Por ello se aparta de los estudios marxistas ortodoxos, cuyo interés se centraba en las bases económicas de la realidad social sin mediación de las estructuras ideológicas. Sobre este último aspecto, afirma Arán (2006) que

La noción de ideología en Bajtín resulta indisociable de su teoría del signo [...] La especificidad de lo ideológico sólo puede hallarse, entonces, en el ámbito de lo semiótico y, por ende, en el terreno humano de la interacción social, donde el lenguaje aparece como una arena de lucha en la que se disputa la imposición de los sentidos (según los intereses puestos en juego por los distintos sectores de un colectivo organizado) y lo ideológico va unido a esa lucha como el instrumento valorativo a través del cual se modelan las distintas significaciones de la palabra dada. (162)

La obra de arte, independientemente del medio de expresión que dé cuenta de su contenido temático, posee una materialidad concreta perteneciente a determinada realidad social. Ese contexto social en el que se encuentran inmersos los hermanos Flannigan, es parte de la esfera ideológica que los rodea como seres humanos. Para Jerry Lee, el acto creativo de sus ilustraciones es una forma de evadir esa realidad que le había sido adversa, desde antes de morir su madre. Pero también ese acto creativo del personaje, como género discursivo

secundario, modela la significación que tienen sus relatos con ilustraciones dibujadas, y las historias contadas verbalmente por Frank. Como afirma Bajtín, a lo largo de su obra ensayística, ese fenómeno cultural es un producto ideológico porque conlleva un sentido, porque posee una significación, la cual no se encuentra aislada de la realidad social que lo rodea.

Además, en la polifonía enunciativa entendemos la presencia de varias voces o conciencias autónomas que resuenan en la misma enunciación; esa polifonía se materializa en el filme *The Motel Life*. El teórico ruso era consciente de la necesidad de sustituir la perspectiva formal, que había prevalecido aun dentro del estructuralismo, por una perspectiva translingüística. Esto es, estudiar el enunciado como una unidad de intercambio del habla viva de los distintos hablantes y utilizada en las diversas esferas culturales. Por lo mismo, no podemos aislar el intercambio de sistemas semióticos de la realidad social que rodea a los hermanos Flannigan, pues esta es parte del campo socio-cultural donde el habla viva se ejerce.

Incluso, desde el ámbito de las artes escénicas (Lorento *et al.*, 2012), se ha visto la necesidad de distanciarse de las prácticas tradicionales en los espacios escénicos. De ahí que consideren la puesta en escena como un punto de encuentro intermedial de las artes y espacio de intertextualidad. En el análisis de este filme, hemos señalado cómo la combinación mediática contribuye a intensificar la significación del profundo amor filial que existe entre los hermanos, y la intensa emotividad de Frank al recibir como regalo de Jerry Lee un libro con las ilustraciones en que este era un experto.

Conclusiones

A manera de conclusión quisiéramos destacar la pertinencia que tiene incursionar como investigadores y como docentes en estas nuevas perspectivas para propiciar que las generaciones más jóvenes exploren formas alternativas a las ya existentes en el ámbito académico y, al mismo tiempo, que dispongan de las herramientas teóricas-metodológicas para abordar los relatos caracterizados tanto por el uso de la intermedialidad como por la incorporación de nuevas tecnologías.

Asimismo, señalamos que, a lo largo de *The Motel Life*, hemos visto la intensa presencia de elementos procedentes de diversos medios de expresión, pero, sobre todo, la función que esos fragmentos intermediales tienen en la intensificación del sentido de la historia. Frank, a través de sus relatos verbales narrados a Frank, muestra a Jerry Lee cómo un héroe es capaz de hacer grandes proezas en su vida.

La visualización de las historias contadas por Frank a Jerry Lee incrementa el sentido del texto fílmico. Especialmente, porque los dibujos animados corresponden a las ilustraciones que en diversos planos vemos que eran dibujadas por el hermano menor. Incluso, en el momento en que se visualizan algunas de las viñetas, ya Jerry Lee se encontraba hospitalizado por el disparo que hizo en su pierna, pero resulta significativo el historial en la vida del mismo, ya que el personaje había sido recluido por su padre en un hospital psiquiátrico.

La relación dialógica entre los cronotopos de la experiencia de Jerry Lee se entrecruza y se refracta en los relatos producidos por Frank. Siguiendo a Bajtín (1989), el tiempo representado artísticamente (un tiempo inacabado por el uso del imperfecto) se encuentra fuera del tiempo real del autor-creador del texto escrito u oral, diferente también del tiempo real de los lectores o escuchas. Uno es el tiempo-espacio representado, cuyo punto focal está centrado en Jerry Lee; otro es donde se gesta al acto narrativo y, por último, se encuentra el tiempo-espacio del lector o escucha de ese relato y, en nuestro caso también, de los espectadores.

En *The Motel Life*, nosotros como espectadores permanecemos fuera de las dos primeras dimensiones espacio-temporales, pero las pertenecientes a los hermanos Flannigan se encuentran dentro de tiempo representado artísticamente en el filme, donde Jerry Lee se convierte en el escucha de los relatos de Frank, pero también en el héroe de esos relatos creados por su hermano. Esos distintos mundos cronotópicos (Bajtín, 1989) son inseparables, pero, a la vez, no se llegan a unir porque permanecen como en una especie de tangente. Sin embargo, la interacción entre ellos contribuye a la emergencia de un nuevo sentido que como espectadores descubrimos en el filme.

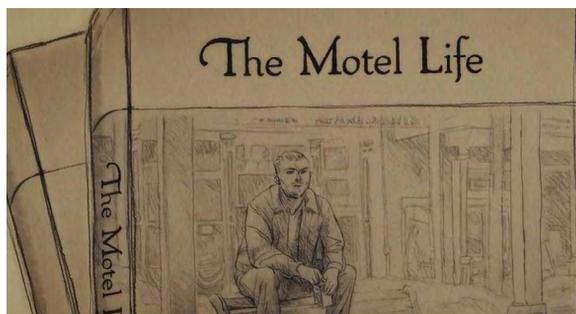
Por otro lado, la fragmentación temporal del relato es de notable trascendencia en el nivel del discurso fílmico. Incluso, la escena que muestra a Frank en la habitación del hotel, retirando los dibujos

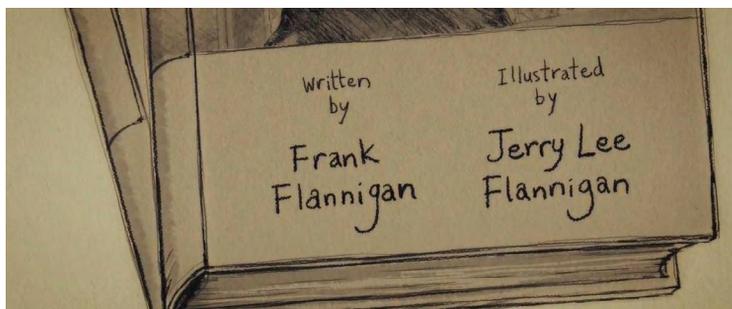
realizados por Jerry Lee, es la misma escena con la que termina el filme. De manera que las breves imágenes de la secuencia que muestran la muerte de Jerry Lee se enlazan con la primera secuencia de la película, cuando ya Frank se encuentra solo.

Esta ruptura de la secuencialidad cronológica nos habla de la circularidad temporal que tienen las imágenes de la enunciación fílmica. En este plano del relato cinematográfico, no hay instancia que se antropomorfe en un “yo” narrativo, antes bien, son las imágenes las que enuncian el relato de manera fílmica, es decir, mediante las imágenes. No pasa lo mismo en el plano de la narración verbal de Frank, ya que esta instancia narrativa asume el acto locutivo en los relatos acompañados de las viñetas de los *cómics*.

La secuencia analéptica de la madre enferma, dándoles instrucciones sobre lo que deben hacer a partir de su muerte, corresponde a la parte inicial del mundo narrado, pero no es el inicio del discurso fílmico. Las secuencias fílmicas mostradas en forma de *cómics* sirven de vasos comunicantes a los microrrelatos de Frank; sin embargo, estos no están al margen de la significación del relato principal, pues a través de la voz *over* y de los dibujos animados se cubren los blancos que nos ayudan a completar el sentido del relato primero, pues en un momento de la película, Jerry Lee expresa su preocupación, porque considera que con su condición física no habrá una mujer que se enamore de él. De igual forma, las ilustraciones del microrrelato sobre su padre e Iris nos permiten conocer parte de la historia de su padre.

Por último, sólo quisiéramos destacar el claro guiño metaficcional que se observa al final del filme, ya que mientras se pasa información paratextual (los créditos), en la pantalla se proyectan las siguientes dos imágenes que evidencian el carácter autorreferencial de la película.





Figuras 11 y 12. (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

En las figuras 11 y 12 vemos la imagen de un libro denominado *The Motel Life*. Esa parte, correspondiente a la portada, dice: “escrito por Frank Flannigan e ilustrado por Jerry Lee Flannigan”, cuyos nombres corresponden a los personajes de la diégesis, como lo observamos en los últimos fotogramas de nuestro análisis. Este plano-secuencia pone al descubierto el carácter de artefacto ficcional de la película, pues dentro de la ficción la imagen del texto nos da a entender que la historia que conforma el filme ya estaba escrita por Frank, e ilustrada visualmente mediante las viñetas creadas por Jerry Lee, ambos personajes centrales del relato fílmico. Sabemos que, en el plano extratextual, la obra literaria *The Motel Life* fue escrita por el novelista Willy Vlautin, y las ilustraciones que antecede a cada uno de los capítulos de la novela, corresponden a Nate Beatry.

Referencias

- Arán, Pampa Olga (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Bajtín, Mijaíl (Pavel N. Medvedev) (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Segunda Edición. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beylot, Pierre (2005). *Le Récit audiovisuel*. París: Armand Colin.
- Calabrese, Omar (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

- Châteauevert, Jean (1996). *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Paris/Québec: Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur.
- Ceballos, Héctor (2000). *El saber artístico*. México: Ediciones Coyoacán.
- Cubillo, Ruth (2013). "La intermedialidad en el siglo XXI". *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, núm. 2, 169-179. <https://doi.org/10.15517/dre.v14i2.8444>
- De Cervantes, Miguel (2001) *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia. Tomo I y II.
- Even-Zohar, Itamar (2017). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv/Laboratorio de Investigación de la Cultura.
- Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gil, Antonio J. (2012). *Narrativas: intermediaciones novela, cómic y videojuego en al ámbito hispánico*. Salamanca: Universidad Salamanca.
- Kristeva, Julia (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC.
- Lorente, Ignacio *et al.* (2012). "Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas". *Actas. IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. IV CILCS*. Tenerife: Universidad de La Laguna. http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html
- Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Mc Hale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge Taylors & Francis Group.
- Tinianov, Juri (2002). "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Viñas Piquer, David (2007). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Aproximaciones teóricas a
la virtualización del cine y
a las transformaciones
de la e-literatura

Análisis del filme *El cosmonauta*
y la novela hipermedia *Tatuaje*,
seguido de una reflexión
historiográfica

Yelenia Cuervo Moreno
Instituto Politécnico Nacional

Norma Sánchez Acosta
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Puede decirse que la tecnología atraviesa toda creación humana, por lo que el cine y la literatura encuentran otras formas de expresión cuando surge el ciberespacio. En el caso del cine, resulta interesante la indagación sobre las nuevas prácticas de distribución y financiamiento a través del internet, mientras que en la e-literatura se dan nuevos espacios de experimentación en los procesos de creación y de lectura de la obra literaria.

En este trabajo se analiza el filme español *El cosmonauta* (2013) de Nicolás Alcalá, a partir del concepto filosófico de inteligencia colectiva y virtualización (Lévy), así como los estudios de comunicación en relación a la narrativa transmedia (Scolari). Por otro lado, se analizan los modos de operación del universo hipermediático de la novela mexicana *Tatuaje* (2012) del escritor Rodolfo JM.

Palabras clave: inteligencia colectiva, narrativa transmedia, literatura hipermedia, cine, productos culturales.

Abstract

It can be said that technology goes through all human creation, so that cinema and literature find another forms of expression when cyberspace arises. In the case of cinema, it is interesting to inquire about the new practices of distribution and financing through the Internet, while in the E-literature there are new spaces for experimentation in the processes of creation and reading of the literary work.

This paper analyzes the Spanish film *El cosmonauta* (2013) by Nicolás Alcalá, based on the philosophical concept of collective intelligence and virtualization (Lévy), as well as communication studies in relation to the transmedia narrative (Scolari). On the other hand, the modes of operation of the hyper-mediatic universe of the Mexican novel *Tatuaje* (2012) by the writer Rodolfo JM are analyzed.

Keywords: collective intelligence, transmedia narrative, hypermedia literature, cinema, cultural products.

Introducción

Desde la antigüedad hasta la época contemporánea, la tecnología ha permeado todos los ámbitos de la cultura humana, y el arte nunca ha sido la excepción. Para el filósofo francés Pierre Lévy (2004), una cultura no puede entenderse sin los agentes y las prácticas específicas que se generan en un contexto de entornos socio-técnico-culturales; la cibercultura, por ende, es el resultado de los sistemas culturales que han surgido a través de las transformaciones tecnológicas digitales y cuyas implicaciones pueden observarse en la actualidad en diversos ámbitos, no sólo en el manejo de la comunicación y de la información, sino en la relación con el cuerpo, la creación de nuevas subjetividades, la vida económica, la política, la educación, los marcos colectivos de la sensibilidad, el arte y el ejercicio de la inteligencia creativa.

Así bien, a partir del surgimiento del ciberespacio, la manera en que se vive el espacio y la duración se aproxima más a una cultura

nómada que transita hacia diversos territorios desde la instantaneidad. Paul Virilio explica, en *El ciber mundo, política de lo peor* (1997), el cambio de la velocidad desde los primeros transportes en las sociedades antiguas, pasando por la revolución industrial como la manera inaugural de la revolución del transporte, hasta la transmutación de la velocidad por medio del origen de la fotografía y su aplicación en el cine, pues nos permite siempre situarnos en lo que es posible ver, ya que, en última instancia la velocidad implica una peculiar forma de percibir el mundo.

Desde dicha perspectiva, Virilio afirma el tránsito hacia una revolución en la espacialidad y la temporalidad a partir del internet, donde la idea de trayecto se transmuta por medio de la instantaneidad y la omnipresencia. En términos de Lévy (2004) nos convertimos en nómadas que saltamos de un sistema de proximidad a otro en procesos de virtualización: movilización que deberá implicar necesariamente un proceso creativo si asumimos una inteligencia colectiva.

Es a partir de dichos territorios en donde el cine, en tanto arte o industria, puede ser visto desde la historicidad de sus transformaciones tecnológicas, mismas que han permitido nuevas exploraciones en tanto discurso, estilo, lenguaje cinematográfico o incluso, contradiscurso, y es por eso que en la actualidad existen nuevas maneras de hacer, producir, distribuir y consumir el cine bajo los paradigmas de las tecnologías de la información y la comunicación.

Por otro lado, la literatura encuentra nuevas posibilidades de expresión a través de plataformas digitales que implican la generación de espacios de experimentación tanto en la creación como en los procesos de lectura, pues se cuestionan las formas tradicionales creativas y lectoras e, inclusive, la propia autoría de la obra.

Por ejemplo, las narrativas de tipo transmedia conllevan a que se fragmente la narración a partir de hipertextos e hipervínculos y permiten contar una historia a través de múltiples plataformas: cine, televisión, *web* o celular, y en diversos formatos: libro, videojuego, *blogs* de personajes, *chats*, documentos, foros o realidad aumentada, capitales para generar nuevas narrativas con la finalidad de conseguir un espectador-actor-lector-jugador-fan que se integre en el mundo narrativo e, incluso, lo transmute (Scolari, 2014). Por otro lado, la literatura hipermedia permite una lectura en una plataforma digital

específica con características hipertextuales logrando que se sustituya un hilo narrativo secuencial por uno multinodal, lo que posibilita procesos de interactividad mayores con el lector.

La virtualización y la inteligencia colectiva

A pesar de que el término virtual ha sido asociado a conceptos como lo falso, lo ilusorio o incluso lo imaginado, lo virtual no se opone a lo real. Dicha suposición surge al asociar la realidad únicamente con lo tangible. Sin embargo, lo virtual posee existencia sin estar en un territorio definido y produce efectos específicos.

Aristóteles define, en el libro IV de la *Metafísica* (libro IX parte I, s/f), la noción de movimiento a partir de las categorías de acto y potencia. Así, un ente puede devenir algo en potencia, pero en acto “está siendo ya”; una semilla puede llegar a ser un árbol en potencia, mientras que en acto se mantiene en su estado de semilla. En este sentido, la filosofía escolástica entiende lo virtual (*virtualis*, *virtus*: fuerza) como aquello que existe en potencia pero no en acto: “Con todo rigor filosófico [...] lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad son solamente dos modos diferentes de la realidad. Si en la esencia del grano está el producir un árbol, la virtualidad del árbol es real (sin ser aún actual)” (Lévy, 2007: 27). Por el contrario, lo real se opone a lo posible: todo aquello que permanece en un estado latente sin existencia, y desde esta conceptualización, Lévy (2007) comprende el proceso de virtualización no como una *desrealización* –la transformación de una realidad a un conjunto de posibles–, sino como una mutación hacia un proceso creativo que reclama una actualización.

Para Lévy (1999) existen tres principios que se encuentran en el ciberespacio: la interconexión, la creación de comunidades virtuales y la inteligencia colectiva. No obstante, Lévy nos previene acerca de estas dos últimas, ya que de manera automática la inteligencia colectiva no se genera en el ciberespacio; reconoce que puede darse el aislamiento y la sobrecarga de trabajo a partir de la pantalla, la dependencia a la navegación y a los mundos virtuales, así como ciertos modos de explotación a través del teletrabajo y lo que él denomina “tontería colectiva”, donde

lo que se presenta son sólo rumores, conformismos de las comunidades virtuales o múltiples datos vacíos. Situaciones que autores de la posmodernidad como Zygmunt Bauman (2012) y Byung-Chul Han (2013) se han encargado de estudiar en sus disertaciones.

Lévy (2004) afirma que la inteligencia colectiva sólo puede darse cuando diversas subjetividades generan una riqueza social y cognitiva. Se trata, en suma, de una desterritorialización hacia un flujo de información y de comunicación que se encuentra en continua producción y conectividad, y que implica procesos de pensamientos dialógicos, pues nuestra inteligencia nunca se ejerce en soledad, sino en una puesta en escena que involucra interlocutores reales o imaginados. La inteligencia colectiva se exterioriza entonces como una especie de “megapsiquismo” fractal, una inteligencia en todos lados y en tiempo real con sujetos heterogéneos, cooperativos y con diferentes competencias que se comprometen a fundar una organización específica y creativa.

La narrativa transmedia

Con la proliferación de los medios, los dispositivos, los artefactos y las aplicaciones, se han transformado las posibilidades de consumo de la información y la capacidad para interactuar. De esta manera, la interconectividad resulta primordial, puesto que un usuario activo puede decidir participar en foros, *chats*, *webblogs*, valorar contenido, realizar votaciones y utilizar mensajes instantáneos.

Desde los estudios de Carlos Scolari (2014), el término *narrativa transmedia* implica una fragmentación de la narración que genera hipertextos e hipervínculos. En la actualidad, los modelos de la lógica transmedia atraviesan la industria cultural, ejemplos canónicos de textos transmediáticos son: *Star wars*, *Matrix* y *Walking dead*, cuyas historias han sido presentadas en formato de cómic, serie, videojuego o película.

En un sentido amplio, *transmedia* remite a la técnica de contar una historia a través de múltiples plataformas: cine, televisión, *web*, *smartphone*, y en diversos formatos: libro, videojuego, *blogs* de personajes, *chats*, documentos, foros, realidad aumentada, juegos de realidad

alternativa, etc., para incentivar la interactividad con el mundo narrativo. Aunque en determinadas ocasiones se confunde con el término *crossmedia*, no son lo mismo. Este último remite a productos que son susceptibles de distribución y promoción cruzada en todas las plataformas. En última instancia, existe una referencia explícita a la rentabilidad de la obra, puesto que esta misma busca explotarse en diversos medios: cine, televisión, internet, teléfono celular, y formatos como el cómic, los videojuegos, los videos, los libros, entre otros. Por lo tanto, no existen variadas narrativas, sino una exclusiva que se traslada a otros formatos (Scolari, 2014).

Lo relevante en la lógica transmedia radica en que el usuario se convierte en alguien capaz de dirigir el curso de la narrativa a partir de sus propias creaciones. En este sentido, se da un cambio de paradigma, ya que el usuario se siente mayormente religado a los procesos de la historia. Además, el grado de interactividad crece en la medida en que puede interactuar con los personajes en páginas *web*, intervenir en juegos, seguir una cuenta de Twitter o Facebook. El tránsito de una narrativa “lineal” a una estructura que genera múltiples historias o extensiones de la misma permite nuevas experiencias en las audiencias, ya que, desde la producción, se genera una filosofía del diseño centrada en el usuario, en pos de la generación de una experiencia altamente seductora. Joseph Pine ha definido a lo anterior como la capacidad de crear multiversos (Vilariño, 2006).

Gracias a las diversas plataformas es posible construir elementos que expanden la narrativa inicial; así, por ejemplo, en internet se pueden desarrollar *webisodios*: episodios con una duración de 4 a 15 minutos que pueden ser usados para promoción, vista previa o como una colección de cortometrajes. Por otro lado, los *flogs*, *fake blogs* o *faux blogs* son una especie de bitácora o *blogs* ficcionados que permiten contar una parte de la historia donde un personaje de la ficción realiza determinadas entradas.

El *teaser* es una presentación audiovisual breve para llamar la atención de la audiencia, mientras que el *tráiler* es un avance de la obra con fines comerciales y es un poco más largo que el primero. En este sentido, fungen como estrategias para lograr una mayor participación en la audiencia ante diversos contenidos, creando comunidades de

fans que colaboran de forma activa tuiteando, proponiendo finales a las historias, e interactuando con otros fans.

Finalmente, se crean productos derivados de la narrativa principal que se comercializan, tales como un muñeco, un cómic o una camiseta, pero, a diferencia de una venta común del producto –el *merchandising*, como técnica de mercado–, pretende crear piezas que se integren a la narrativa principal, aportando nuevos contenidos y nueva información.

El cosmonauta como paradigma de la inteligencia colectiva y lógica transmedia

El cosmonauta es un filme español de ciencia ficción realizado en 2013 bajo la dirección de Nicolás Alcalá. Narra la historia de Stas, un astronauta soviético que es enviado a la luna en los años setenta, hacia una misión secreta que no termina en el mejor de los puertos. En la trama se cuenta el romance entre los tres personajes principales de la película: Stas, su amigo Andrei y Yulia.

La estética del filme exhibe algunos planos generales que connotan la soledad de Stas, a la par de una construcción narrativa donde diversos *flashbacks* nos trasladan como espectadores a la diégesis del amor entre Stas y Yulia, momentos que son maximizados a través de la música didáctica que enfatiza la experiencia sensible del espectador y que se conjugan con la voz en *off* de Stas, recreando poéticamente sus recuerdos con Yulia.

A pesar de que el filme posee un valor estético por sus elementos del lenguaje cinematográfico como la fotografía y la música, nuestro interés por el mismo radica en los procesos de virtualización que ofrece, ya que despliega nuevos modelos de financiamiento, producción y distribución por medio del internet, las redes sociales y la generación de comunidades virtuales.

La película está estructurada a partir de una narrativa transmedia: es contada a través de distintas plataformas alrededor de la historia central, permitiendo que los receptores se conviertan en creadores y productores del universo narrativo, a la par que van estableciendo nuevos accesos al texto. Fue diseñada a través de un montaje unitario al cual se

le sumaron 37 micronarrativas entre los 2 y los 15 minutos que ampliaron la obra inicial, los *webisodios* explican partes de la narrativa del largometraje que no son tan claras y muestran temáticas adyacentes.

Así mismo, se generaron comunidades virtuales de fans que colaboraron en la difusión y la distribución de la película a través de las redes sociales. Con una nueva forma de organización, se implantaron diversos modelos de acercamiento al filme: uno que brinda contenidos transmedia gratuitos a través de la web (incluso se puede ver el filme en línea por Youtube) y otro programa que incluye contenidos inéditos por los cuales se tiene que pagar una suscripción, además de los *creative commons* en donde los usuarios hicieron sus propias creaciones como el *teaser* y el *tráiler*.

Resulta importante señalar, a la luz de este contexto, la noción del *copyleft* que se hace patente a través de las licencias de los *creative commons* que se insertan en la cultura: obras de arte, música, filmes y libros; y es a partir de dichas licencias que la obra puede ser protegida, pero bajo el principio de circulación libre.

Además, se introdujeron 13 perfiles de Facebook de los personajes principales, donde los fans pudieron interactuar con el hilo narrativo de la ficción, un falso documental que narra cómo un grupo de realizadores visitan los países de la Unión Soviética donde se rodó la cinta, y un diario titulado “El viaje del cosmonauta” que se asemeja a un álbum de recuerdos, ya que está integrado por fotografías y recortes del pasado en conjunto con una serie de notas y pensamientos de Stas, Andrei y Yulia, intercalados con los pensamientos de los propios realizadores del filme.



Figura 1. Perfil de Facebook del personaje de Yulia.

Gracias a la era digital, es posible transmitir mayor información en distintos canales, lo que permite que la audiencia se fragmente de acuerdo a la elección de los contenidos de sus preferencias y exista un cambio en el espectador/usuario que se vuelve más activo en su capacidad de elección. Nombrado como “prosumidor” por algunos teóricos, los nuevos consumidores invierten su tiempo no sólo en la expectación, sino que devienen en productores de contenidos.

Por último, para el financiamiento del filme se utilizó el método *crowdfunding* durante tres años, donde cualquiera podía convertirse en productor aportando una cantidad desde los 2 euros. En los créditos aparecen las 4 000 personas que participaron y contribuyeron al financiamiento, también se realizaron algunos eventos que buscaron crear experiencias de valor agregado para los fans como conciertos o fiestas, y la venta de productos de colección vinculados a la película.

Conforme a la distribución, también se creó la posibilidad de que las comunidades de seguidores pudieran exhibir la película en su localidad, proporcionándoles una copia, donde los mismos costearían los gastos de la promoción y se otorgaría el 50 % de las ganancias como distribuidores.

El cosmonauta puede ser comprendido como un paradigma de la inteligencia colectiva, cuando la virtualización acontece a partir de actos de creación, procesos de pensamiento que aportan un valor adicional al texto cinematográfico y que incluso pueden llegar a ser remunerados. Nuevas cartografías acontecen en el ciberespacio a partir del filme, hipertextos que nos conducen a actualizaciones donde diversas personas transmutan el contenido creando nuevos vínculos; incluso, logran virtualizar el mercado cuando se producen maneras alternas de financiamiento y distribución a través de la red de redes.

La narración transmedia facilita la constante creación a partir de una historia que conlleva a una sinergia con otros medios, posibilitando nuevas experiencias en el espectador cuando accede a variadas plataformas: cine, televisión, videojuegos y cómics. El *tráiler* y el *teaser* se convierten en paratextos atractivos para los usuarios, y los hipertextos como las historias secundarias y los contenidos adicionales se van conectando para profundizar la narrativa de acuerdo al interés del consumidor.

En última instancia, aunque en el cine siempre han participado muchas personas para su elaboración, los procesos que convergen en el ciberespacio recrean y permiten sucesos imposibles sin las tecnologías de la información y la comunicación con las que se cuentan hoy en día.

Transformaciones en la e-literatura

Como se ha venido mencionando, el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación han logrado impactar toda nuestra cultura. Así, mientras la literatura del siglo XIX se mantenía en un formato impreso, en el XXI se abren las posibilidades a una literatura de carácter digital, misma que no debe ser entendida como la digitalización de una obra impresa, ni como el montaje de los libros en plataformas digitales. Se trata de un principio de estructura digital en donde la literatura es pensada y concebida para ser leída de manera digital. En este sentido, son universos en los cuales la percepción entreabre una experiencia hacia horizontes con hipervínculos, imágenes estáticas o en movimiento y sonido que poseen un orden aleatorio u opcional (Gainza, 2018: 39).

Ahora bien, cuando nos enfrentamos a un texto literario, sabemos de antemano que su lectura es polisémica –como lo es el propio lenguaje–. Pensando en la terminología utilizada por Umberto Eco en *La obra abierta* (1967), la literatura implica una experiencia lectora que necesariamente es múltiple y que permite varias intervenciones personales, pues justamente lo que se pone en juego es la construcción del universo ficcional y la subjetividad del lector.

Desde esta perspectiva, la e-literatura, las ficciones interactivas o las hipernarraciones,¹ nos hacen pensar en la capacidad que tenemos como lectores en una plataforma digital, lo que implica la posibilidad de navegar a través de los hipervínculos.

Carolina Gainza define la literatura electrónica, en *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*, como un objeto digital que ha sido diseñado para leerse en una computadora. “En ella interactúan y se entrecruzan

1 En el presente trabajo, tomamos los tres conceptos por igual, aunque en definitiva cabría hacer precisiones desde una orientación teórica.

diferentes textualidades intermediales, reticularmente dispuestas: códigos informáticos, oralidad, escritura alfabética e imágenes, así como también música, video, narrativas, artes visuales, programación, diseño, fotografía, entre otras artes” (Gainza, 2018: 14).

A la luz de las definiciones anteriores, es interesante preguntarse ¿hasta qué punto la literatura electrónica permite una mayor interactividad del lector con la obra?, ¿existe una transformación en las competencias creativas del lector como generador de contenidos tal y como ocurre en las narrativas transmedia?, ¿qué tipo de estética o procesos de sensibilidad se transforman en el lector a partir de las narrativas hipermedia? Existen teóricos que afirman –a partir de la revolución digital en la literatura– que la capacidad de inmersión y la transformación en los entornos digitales es mayor, e incluso para algunos, infinita –como aquella biblioteca que imaginaba Borges en su cuento sobre Babel–. Esto implicaría que, gracias a la potencialización de la virtualidad, los hipervínculos podrían ser infinitos, priorizando un “cibervagabundeo” más que una lectura lineal y una libertad del lector frente a la autoridad jerárquica del autor.

De igual manera, si pensamos en el *docuverso* imaginado por Ted Nelson, que en suma representa las posibilidades rizomáticas de internet: “un sistema global de información en el cual todos los textos del mundo estarían disponibles prácticamente de manera instantánea, y en el cual los usuarios podrían publicar su propio material, enlazando sus documentos con cualquier documento de la red o fuera de ella” (en Vilariño, 2006: 98), dicho *docuverso* parecería ser por excelencia el imaginario de una narrativa hipertextual.

Otros acercamientos teóricos en relación a las problemáticas planteadas se muestran con mayor precaución. Para Jean Clement es imposible establecer una teoría de la literatura hipertextual sin analizar cuidadosamente uno a uno los casos literarios, puesto que la estructura narrativa resulta fundamental para comprender cómo opera la ficción misma. En su artículo “El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género?” (en Vilariño, 2006), presenta distintos ejemplos que conllevan a la reflexión estructural de la obra; así, señala que pensar en el *Yi King* o el *Libro del cambio* como una obra literaria que está conformada por medio de aforismos o sentencias de carácter adivinatorio, implica una experiencia de lectura que se

encuentra orientada no en una linealidad, sino a las instrucciones que resultan de lanzar unos palillos. Ahora bien, dicha práctica no puede ser equiparada con la manera de leer la novela electrónica *Afternoon* del estadounidense Michael Joyce.

Afternoon representa la novela por excelencia de la literatura posmoderna y de la narrativa hipertextual y fue escrita usando el sistema Storyspace que permite al lector tomar decisiones para avanzar en la narrativa, cuya estructura presenta diversos fragmentos con variadas extensiones y en donde cada palabra es un hipervínculo.

Por lo tanto, para Clement habrá que distinguir entre las lecturas que denomina arborescentes: por ejemplo, el caso de la serie de libros infantiles, *Elige tu propia aventura*, en donde el lector tiene la capacidad de seleccionar el rumbo de la narrativa, pero que se encuentra limitado en sus posibilidades por un carácter lineal; por otro lado, las narrativas conformadas por hipertextos que implican una fragmentación de textos que se encuentran semiorganizados de acuerdo a la autoría y a la programación; y en última instancia, los textos y los hipertextos que conllevarían a una lectura aleatoria y desfragmentada (en Vilariño, 2006).

En este sentido, el estudio de la e-literatura conlleva necesariamente a una categorización sobre las formas de operación literaria en cada uno de los textos, pues, en definitiva, habrá algunos donde los niveles de participación del lector sean menores, e incluso se enfrenten a una obra cerrada sin intervención creativa por su parte. En otros casos, se dará una significación distinta de la obra cuando el lector se concibe como un jugador que explora trayectos elaborados desde la programación y la narrativa, y como última instancia, textos rizomáticos con lecturas fragmentadas.

Tatuaje como paradigma de la literatura mexicana hipermedia

Tatuaje surge en 2012 como un escrito muy breve que fue ampliándose hasta llegar a un formato de *novela hipermedia*. Inicialmente, el proyecto estaba pensado para llevarse a cabo en seis meses; sin embargo, este se alargó debido a que el texto se fue complejizando narrativamente. El

proyecto estuvo a cargo de Mónica Nepote² y en su elaboración participaron más de veinte personas, entre las que destacan: Rodolfo JM³ en la escritura del guion, César Moheno en la dirección de arte, Leonardo Aranda en la dirección tecnológica, Gabriela Gordillo en el diseño de interfaz, Carlos Gamboa en las ilustraciones y en el audio, Salvador Jiménez y Adriana Morales en la realización de las voces, y, finalmente, Esteban Azuela y Carlos Gamboa en la animación.



Figura 2. Participantes del proyecto hipermediático *Tatuaje*.

Puede apreciarse que ya no se trata de una obra individual, sino de un grupo de personas que atraviesan el proceso creativo donde las habilidades de cada uno se adaptan al desarrollo de la narración. Rodolfo JM señala que a pesar de que la literatura hipermedia implica la participación de un equipo de trabajo, no hay más de un autor: “La literatura hipermedia es un poco como el cine y los videojuegos, en tanto que son trabajos colectivos, pero no me atrevería a decir que todos los participantes del proyecto son ‘autores’”⁴

Para Mónica Nepote,⁵ fue interesante pensar a la programación como estructura narrativa, el proceso de generación de la interfaz con una narratividad implícita y el trabajo de animación ligado a la

- 2 Coordinadora del proyecto de e-literatura en el Centro de Cultura Digital (CCD), enfocado en el desarrollo de piezas de literatura digital y en la reflexión en torno a los usos de la tecnología en la vida contemporánea. Poeta, editora y autora de los libros: *Trazos de noche herida*, *Islario* y *Hechos diversos*.
- 3 Escritor, editor y consultor de SEO/SEM en *marketing* digital.
- 4 Entrevista realizada en febrero de 2019 (inédita).
- 5 Entrevista realizada en mayo de 2017 <https://www.horizontum.mx/tatuaje-nove-la-mexicana-hipermedia-una-entrevista-con-monica-nepote-y-rodolfo-jm/>

composición de una narrativa visual que hiciera referencia al campo semántico de internet.

En sus palabras, *Tatuaje* nace como una iniciativa del proyecto e-literatura en el Centro de Cultura Digital (CCD) al tratar de responder por qué se ha hecho poca literatura digital en México, mientras que es posible hallar una proliferación de artes electrónicas y digitales. Frente a lo anterior, se buscó la creación de un laboratorio con una finalidad dialógica, en donde fueran posibles las disertaciones y reflexiones con escritores, programadores, diseñadores *web*, animadores, ilustradores y, de esta manera, crear un proyecto literario hipermediático. Nepote señala: “Había trabajado previamente con Rodolfo JM y sabía de su formación profesional como ingeniero, por otra parte, Leonardo Aranda es programador y filósofo, así que teníamos aquí un binomio interesante. Poco después con el trabajo de César como director de arte propuso gente cuyo trabajo visual fue clave para el desarrollo”.⁶ Por su parte, JM había tenido un acercamiento con la narrativa hipermedia a través de los videojuegos y posteriormente con los *blogs*, lo que le permitió la posibilidad de insertar *hyperlinks*, imágenes, audio y video en un texto, y lo que le mostró un camino nuevo para contar historias.⁷

La novela de género policiaco cuenta la historia de Rolo Díaz, “un fisgón” que por razones de su oficio se ve involucrado en una situación incomprensible y misteriosa después de haber sido sedado por una especie de “comunidad secreta” que le hace un tatuaje en el pecho. A partir de dicha situación, el personaje principal tratará de desvelar qué le ocurrió y quiénes están inmiscuidos, entorno que lo conducirá a otros enigmas.

La obra requiere entrar a una plataforma digital en donde el lector-usuario inicia una sesión con un nombre y una contraseña (figura 3).

Durante el proceso de lectura, van apareciendo hipervínculos que conducen a correos electrónicos, llamadas telefónicas, fotografías, cartografías y artículos informativos vinculados con alguna temática de la narración. Mientras, el lector se va adentrando a la experiencia lectora, esta se convierte en una experiencia expandida que va más

6 *Ibid.*

7 Entrevista realizada en febrero de 2019.

allá de la textualidad clásica de una novela impresa, a la inmersión en los elementos hipermedia que generan mayor interactividad con la pieza. Si bien, aunque no llega a ser una narrativa transmedia, ya que no se sitúa en diversas plataformas ni en diversos formatos, ni se puede acceder a multiversos para extender la idea principal de la trama, no obstante, sí es capaz de otorgar una práctica distinta de lectura y acercamiento a la novela:



Figura 3. Instrucciones al inicio de la novela

La hipermedia posibilita que el discurso literario llegue hasta el lector a través de vías alternativas a la palabra impresa: un determinado contenido puede ser expresado a través de una imagen y un poema puede ser recitado en lugar de ser escrito. La navegación hipertextual permite además establecer múltiples enlaces de intertextualidad entre diferentes nodos significativos, sustituyendo un hilo discursivo secuencial por otro multilineal capaz de ofrecer diferentes lecturas en función de la selección sucesiva de enlaces realizada por el lector. De modo que la estructura jerárquica propia de la edición impresa, en la publicación electrónica, se diluye para abrirse un acto receptivo en el que el lector no centrará únicamente su atención en la palabra escrita, sino también en otros elementos no textuales relacionados con ella y que en muchas ocasiones desviarán la linealidad de la lectura. (Fernández, 2014: 7)

En las siguientes imágenes se aprecia el tipo de interface que utiliza *Tatuaje* para lograr la inmersión antes descrita.



Figura 4. Cartografías y Figura 5. Fotografías de los personajes de la novela.

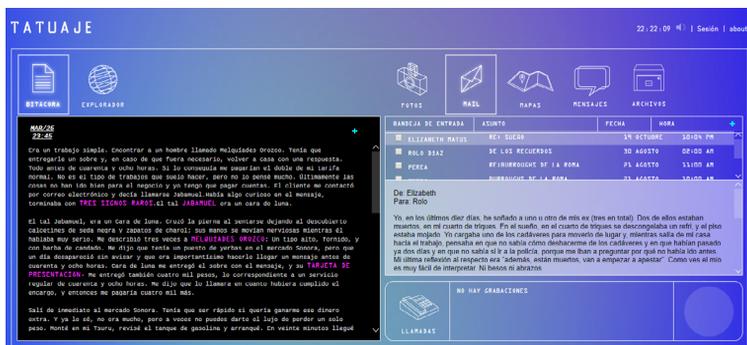


Figura 6. Correos electrónicos.

Así bien, *Tatuaje* permite una lectura que va conjuntando las palabras con la combinación de sonidos, imágenes, videos de animación, lecturas de correos y mensajes sonoros. De esta forma, la experiencia como lectores se asemeja más a las prácticas contemporáneas del *multitasking*: así, mientras se lee, se puede escuchar el *soundtrack* de la novela elaborado en la plataforma de *spotify*, lo mismo que recibir o descargar un PDF al interior del mismo proceso de lectura vinculado con la propia narrativa. Además, al escuchar las llamadas telefónicas, a partir de su dramatización en audio, el seguimiento del texto se vuelve más vívido.

La novela también permite enlaces con hipertextos en entradas específicas a información de carácter apócrifa, así como la visualización de los personajes. Incluso la posibilidad de acudir al perfil en Twitter o Facebook del personaje principal e interactuar discursivamente con el personaje.



Figura 7. Twitter del personaje principal Rolo Díaz.

El proceso de lectura lleva a asumir una especie de papel de detective para resolver, a través de ciertas pistas, lo que le ha ocurrido al personaje principal, como si las mismas fueran dosificadas hasta poder encontrar una respuesta final al planteamiento del argumento. Si se hace el ejercicio de la lectura “lineal” de la novela escrita, puede observarse con claridad la diferencia en el proceso, pues este se concentrará únicamente en la subjetividad, interpretación y mundo cultural del lector ante el texto. Si bien, a pesar de que ambos textos están dotados de un alto grado de misterio, la expectativa frente al mismo es disímil. En la primera experiencia (“lineal”) avanzamos en función de encontrar una respuesta con el progreso dramático de la acción, mientras que en la lectura hipermedia nos sentimos mayormente involucrados en la resolución del enigma. JM expresa que: “la literatura hipermedia invita al lector a tener un papel más activo durante la lectura, a participar activamente de la narración, si no es así entonces no es ‘literatura interactiva’ sino literatura publicada en medios electrónicos”⁸

Para Nepote, *Tatuaje* agrega la experiencia no sólo de una navegación que atiende a la estructura misma de la novela, sino que en última instancia permite al lector jugar con la metáfora de la interfaz, ya que el lector se convierte en un espía del fisgón, a través de indagar en sus archivos y en su rastro digital, por lo que se convierte en un lector que se aventura, toma decisiones y sigue una especie de laberinto, aunque posiblemente no complete el recorrido. En última instancia, el lector es un apostador.⁹

Para Rodolfo JM: “*Tatuaje* exige a sus lectores dos cosas: una lectura atenta y curiosidad. Es lo único que hace falta para detonar los

8 *Ibid.*

9 Entrevista realizada en mayo de 2017.

mecanismos ocultos de la pieza. Se cuenta con la simulación de un OS ficticio, pero quien sea que haya utilizado un sistema operativo como Windows lo entenderá fácilmente^{9,10}.

Finalmente, habría que señalar que la estética del micrositio inventado dentro de la narrativa *alguienlohavisto.com*, busca emular las interfaces del internet en los noventa; desde la perspectiva de Nepote, esto es en cierta medida hacer una historiografía de los registros del internet mismo.

Sin duda alguna, *Tatuaje* es una muestra de la literatura hipermediática mexicana que nos da qué pensar en torno a las nuevas tecnologías que van permeando al arte, a la luz de la posibilidad de interactuar con diversos recursos multimediales. Y nos invitan a tomar una postura como lectores hacia la búsqueda de pistas, a través de una programación narrativa dirigida, pero que, en última instancia, hace que el proceso de lectura sea mayormente inmersivo.

Pensar las prácticas culturales desde su historicidad

A manera de reflexión final, resulta de capital importancia comprender la forma en que se generan y se consumen los productos culturales en un contexto donde el desarrollo tecnológico tiene cada día un mayor protagonismo en el desarrollo social. De esta manera, el progreso digital reconfigura no sólo el consumo cultural, sino también la forma en que nos relacionamos e incluso definimos nuestro entorno. Es por eso que el cambio en las prácticas culturales posibilita una reflexión sobre nuestra relación con la realidad, mediada por una virtualización que da paso a una reconsideración de conceptos.

Desde dicha perspectiva, es innegable que el concepto de cultura no es homogéneo ni estático; sin embargo, se ha definido en un sentido amplio a la actividad de los hombres. Así, el antropólogo norteamericano Clifford Geertz explica que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, siendo la cultura esa urdimbre (Geertz, 1973: 20). Entonces, la cultura es un sistema de

símbolos, en virtud de los cuales el hombre da significado a su existencia. Desde la visión de este antropólogo, se propone que la cultura es una concepción de lo simbólico que otorga significado a la existencia humana, además de ser una forma de perpetuar, comunicar y desarrollar conocimiento; el contexto del desarrollo tecnológico no puede entenderse sin las técnicas y los entornos materiales.

El referente para esta forma de redefinición de la cultura es el filósofo Pierre Lévy, quien señala que la cultura es concebida como una caja de herramientas a disposición de nuestra potencia mental: la ciencia, la técnica, nuestro conocimiento de los hechos históricos y sociales, el idioma, las palabras, las imágenes disponibles, las ideas, los esquemas de pensamiento, los matices del espíritu y las herramientas intelectuales que aportan una determinada contribución cultural (Lévy, 2004: 148). Así que una cultura no puede entenderse sin los agentes y las prácticas específicas que se generan en un contexto de entornos sociales, técnicos y culturales. Por lo tanto, la cultura, tradicionalmente relacionada a sistemas de representación y sistemas simbólicos, ahora puede ser abordada en función del desarrollo material caracterizado por lo digital, donde el proceso de virtualización tiene un papel central en este panorama.

Ahora bien, la historicidad de la cultura en relación a los cambios que presenta la producción y el consumo, no sólo son transformaciones en su soporte material –lo cual por sí mismo es muy importante–, sino en los cambios de los procesos cognitivos, redefiniciones conceptuales que son una muestra de las formas heterogéneas y cambiantes en que nos apropiamos de espacios y redefinimos constantemente el tiempo.

Desde un enfoque historiográfico, la historicidad en el consumo del cine y de la literatura como productos culturales es evidente; sin embargo, consideramos que es importante resignificar las características que tienen los nuevos sistemas culturales generados en la cibercultura, mismos que encuentran su posibilidad de existencia en el ciberespacio.

Los cambios en las formas de escritura y en las modalidades de transmisión de textos, señalan cambios o rupturas sociohistóricas. De esta manera, la práctica de la lectura, como una de las formas de consumo cultural, experimentó una de las revoluciones más significativas con el surgimiento de la imprenta, pues se trataba de una

multiplicación indefinida y a bajo costo de ejemplares de una misma obra, por lo que la forma de relación entre el lector y la obra tomó otras dimensiones: se hizo más íntima y personal.

En el caso de la producción electrónica, el fenómeno es aún más amplio, Chartier reconoce que, en la simultaneidad de la producción, la transmisión y la lectura del texto, al unir en una misma persona las labores de autor, editor y difusor, la nueva economía de la escritura anula, más que la reproducción mecanizada, las distinciones antiguas que separaban los papeles intelectuales y las funciones sociales (Chartier, 2011: 65). Este desarrollo tecnológico llevó a una redefinición de las categorías que durante mucho tiempo regularon la relación del creador-productor-consumidor. Hoy en día, esos parámetros se han modificado y la figura del autor –que no siempre gozó de reconocimiento– ahora parece borrarse o volverse colectivo para determinadas obras.

La cibercultura amplía la relación con el espacio y crea otras formas de transitar por el mismo; en este espacio, es posible una manifestación creativa, lo mismo que una manifestación afectiva, e incluso –como se cita en una de las entrevistas de *Tatuaje*– es este mismo espacio un lugar para hacer memoria, recuento, registro y una suerte de archivo que contiene referencias de la historia de sitios de internet de épocas pasadas.

El filósofo alemán Hans-George Gadamer afirma que, en el proceso de comprensión de un texto o un fenómeno histórico, está de forma inherente la experiencia del mundo. Por ello es que: “comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo” (Gadamer, 1960: 23).

A partir de la idea de la experiencia humana del mundo, Gadamer afirma que el que quiere comprender algo lo hace relacionado su pasado y desde la tradición en la que fue formado. En el sentido de interpretación de un texto, el lector comprende desde ciertas expectativas que relaciona a su vez con algún sentido determinado, y es justamente en dicho re-proyectar en el cual se presenta el movimiento de la comprensión y la interpretación.

En el proceso de comprensión para explicar los elementos en *El cosmonauta* y *Tatuaje*, subyace lo que hemos encontrado novedoso.

Este proceso de selección de lo que es conveniente analizar, pone de manifiesto lo que es extraño y lo que es familiar, lo que no es tan común, pero se logra comprender. Esto es lo que da sentido al proceso de comprensión de los textos a los que nos acercamos, como parte de una tradición (la del cine y la de la literatura), pero que, al mismo tiempo, la transforma.

Retomando a Gadamer y al ejercicio de la comprensión que propone en su filosofía hermenéutica, así como los elementos de la cibercultura como nuevas formas de organización o de expresión que habilitan la tradición, esta, nos dice Gadamer, es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos. Incluso cuando la vida sufre sus cambios más tumultuosos, como ocurre en los tiempos revolucionarios en medio del aparente cambio de todas las cosas, se conserva mucho más el legado antiguo de lo que nadie creería, integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez (Gadamer, 1960: 23). Es decir, hemos visto cómo el desarrollo tecnológico ha modificado las formas de producción y consumo cultural, e incluso ha dado paso a redefiniciones conceptuales como ocurre con la cibercultura, el ciberespacio, lo virtual, lo real o la realidad, y son precisamente estas transformaciones o redefiniciones lo que manifiesta las alteraciones en los modos de pensar nuestras relaciones con el tiempo y el espacio, con los modos de expresar o de significar nuestra vida, las formas de producir cultura y de concebir lo que es.

Estos cambios señalan modificaciones o rupturas en la tradición. Dice Gadamer que pertenecemos a una línea que nos ha sido heredada y que vamos reproduciendo. Esta puede ser entendida como la conservación del pasado como no pasado; se reactualiza, se integra a lo nuevo y permanece.

Estos momentos de aparentes rupturas, en formas de experimentar el devenir de la sociedad, pueden poner de manifiesto qué tanto rompemos, innovamos, conservamos y reactualizamos lo que nos constituye. Afirma Gadamer que cuando la tradición se rompe entonces se genera extrañeza ante los textos que leemos, es decir, nos son ajenos porque se rompe el vínculo que nos unía y que hacía posible su comprensión, y, por el contrario, si al acercarnos a algún texto nos sentimos familiarizados con él, es porque opera la familiaridad que pone en evidencia que la tradición se conserva y se reproduce.

Por lo tanto, valdría la pena repensar todos estos productos bajo esta idea que nos ayuda a comprender qué tanto esta irrupción tecnológica expuesta en las multiplataformas, en realidades virtuales, con una velocidad de distribución y consumo masivo, están generando nuevos procesos cognitivos, o qué es lo que permanece pese a esta revolución tecnológica. De igual manera, preguntarnos sobre las potencialidades de la creación y la recepción como usuarios-lectores para el caso de la e-literatura.

Ahora bien, si las prácticas actuales llaman la atención por lo novedoso en las interacciones que han posibilitado, podemos entenderlas bajo la idea de ruptura de una tradición, en este caso de consumo y de creación entre los actores involucrados; pero, al mismo tiempo, si existen elementos que se mantienen aún bajo estos nuevos soportes, entonces valdría la pena pensarlos en términos de tradición para poder hacer una reflexión de los rasgos que nos constituyen como sociedad y que, pese a los cambios o revoluciones tecnológicas, se mantienen y logran permear el desarrollo de la cultura manifiesta en cambios espaciotemporales.

El proceso de comprensión que caracteriza a la experiencia filosófica e histórica no corresponde al dominio de una metodología científica, sino en mostrar y rescatar la importancia de la tradición y de los prejuicios que ella conserva en el conocimiento humano.

Esta reflexión permite una propuesta a partir de la noción de inteligencia colectiva para considerar las características que presenta y, sobre todo, para pensarla en función de qué tanto la velocidad y la innovación tecnológica, así como los nuevos soportes tecnológicos, han generado rupturas o continuidades con las formas en las que las personas se vinculan, se apropian y reinterpretan los productos culturales a los que se va teniendo acceso.

Así bien, en cada fase de desarrollo, las formas de comprender el mundo y el lugar que se ocupa dentro de él, se modifican. El análisis de la cultura permite comprender cómo nos situamos en medio de estos desarrollos y de qué forma se expresan estas expectativas frente al constate movimiento que generan los desarrollos tecnológicos.

La existencia de una cultura adaptada y desarrollada dentro del ciberespacio representa una posibilidad de observación de nuevas propuestas estéticas, de adaptación de espacios y relación con el

tiempo, pero sobre todo de comprender que la noción de cultura no es algo estático, sino que va adquiriendo nuevos significados, y es precisamente en esta cultura que hoy podemos hablar de nuevas relaciones entre lector-autor y consumido-productor-prosumidor.

Comentario final

Es innegable que el desarrollo tecnológico transforma nuestras relaciones con el mundo. Como pensaba McLuhan (2020), tanto la tecnología misma como las técnicas y los artefactos tecnológicos extienden la naturaleza de nuestra percepción y nuestras capacidades humanas; por tal razón se forman prácticas culturales distintas.

A lo largo del presente trabajo, hemos visto las potencialidades del desarrollo tecnológico en relación a dos casos particulares: uno centrado en el cine y otro en la literatura. Pensar en la potencia creativa al interior del ciberespacio, más allá de una lógica de consumo capitalista y de enajenación, nos ha permitido analizar los procesos de virtualización y de inteligencia colectiva presentes en el filme *El cosmonauta*, donde la filosofía de Pierre Lévy hace patente que la organización en el ciberespacio puede ir más allá de las prácticas del ocio y el entretenimiento, siempre y cuando exista una vinculación de proyectos creativos a través de personas que aportan siempre conocimientos distintos en la virtualización de los procesos.

El caso de *El cosmonauta* permite hacer visible esos procesos en la producción, la distribución y el consumo de los filmes, además de aportar nuevos procesos de creatividad a partir de contar una historia a la luz de la lógica transmedia, lo que pone de manifiesto la expansión de la historia por medio de los espectadores-usuarios-fans.

En relación con la literatura electrónica, se han esbozado algunos planteamientos teóricos sobre las cualidades de su estructura que conllevan a las indagaciones sobre el nivel de participación del lector con las obras. Si bien, como se ha visto a lo largo del presente trabajo, la literatura impresa también tiene la capacidad para inmiscuir al lector en diversas interpretaciones y grados de inmersión en las mismas, con la posibilidad de los universos digitales, la literatura se transforma. Dichos

cambios obedecen, en primera instancia, a la navegación-lectura con hipervínculos o hipertextos, pensados para ampliar el orbe ficcional.

Como se trata de una literatura que se genera a través de un diseño de programación específico, las formas de inmersión son variables, desde obras cerradas sin posibilidad de ampliar la historia, o textos cuya programación inherente guía la lectura, pero que aportan elementos hipermedia que suman cualidades a la lectura, hasta novelas que recrean una lectura totalmente fragmentada.

En el caso de la novela *Tatuaje*, esta se presenta como un ejemplo de la literatura hipermedia en México, pues nos confiere la capacidad para navegar a través de una interface que ha sido diseñada exclusivamente para una estructura narrativa, a partir de elementos integrados que amplían la experiencia del lector, como el audio, las cartografías, los correos electrónicos, la imagen en movimiento y las propias palabras. Un trabajo colaborativo que si bien permanece en el ámbito de la autoría, cuando reconocemos a Rodolfo JM como el creador de la historia, nos es posible atisbarla como una pieza en conjunto de diversos creadores.

Además, resulta pertinente recalcar que nace de una indagación teórica sobre la e-literatura en nuestro país, pues en Estados Unidos se puede hallar una proliferación de literatura electrónica, mientras que en Latinoamérica y en México es menor. Por lo tanto, consideramos que al generarse en un laboratorio, donde hubo un proceso reflexivo en torno a las prácticas de creación, *Tatuaje* representa un proyecto pensado y al mismo tiempo experimental que posibilita a un lector más activo en la inmersión de la narrativa.

Ambos casos los hemos relacionado no sólo como transformaciones tecnológicas del arte en general, sino en términos de una metamorfosis cultural a la luz de su propia historicidad como productos culturales.

En este sentido, desde la filosofía hermenéutica de Gadamer, se instauran como obras o textos que se comprenden desde la tradición en la que fueron creados –en el contexto de la aparición de las tecnologías de la información y la comunicación–, pero también desde nuestro propio horizonte vital de comprensión e interpretación. Así bien, observamos cómo la cibercultura y sus transformaciones resignifican

la manera en que podemos religarnos con el cine y la literatura en la época contemporánea.

En otro sentido, también admiten la ruptura de una tradición de la literatura impresa, y de los procesos de elaboración del cine antes del surgimiento del internet. Sin embargo, no es una ruptura que conlleve a una innovación absoluta, por lo que aún podemos tener –en términos del filósofo alemán– un sentimiento de familiaridad ante las obras, pero al mismo tiempo un sentimiento de extrañeza y de novedad ante ellas.

Finalmente, nos pareció importante hacer el análisis a través de casos, porque, desde nuestra perspectiva, la generalización permite la conceptualización, mientras que acceder a la singularidad admite la comprensión de los modos de operación de las obras mimas. En última instancia, tanto el filme de *El cosmonauta* y la novela hipermedia de *Tatuaje* hacen visible los conceptos y las teorías que disertan en torno a la cibercultura y la literatura electrónica.

Referencias

- Acuña, Fernando (2012). *Guía para la producción y distribución de contenidos transmedia para múltiples plataformas*. Santiago de Chile: Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Alcalá, Nicolás (2013). *El cosmonauta*. España: Riot Cinema Collective. 80 min.
- Aristóteles. *Metafísica*. www.philosophia.cl
- Chartier, Roger (2011). *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*. México: Universidad Iberoamericana.
- Eco, Umberto (1967). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Entrevista con Mónica Nepote, sobre el proyecto e-literatura (2015). *Noticias 22*. <https://www.youtube.com/watch?v=nPXF7L7oJIE>
- Gadamer, Hans-George (2007). *Verdad y método*. Madrid: Sígueme.
- Geertz, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- Han, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia*. Madrid: Herder.
- Hernández, Christian (24 de junio de 2007). “La inteligencia colectiva, nuestra más grande riqueza”. Entrevista a Pierre Lévy. *Le Monde*.

- <http://sociologiac.net/2007/07/19/pierre-levy-la-inteligencia-colectiva-nuestra-mas-grande-riqueza>
- JM, Rodolfo (2015). *Tatuaje*. <https://editorial.centroculturaldigital.mx/libro/tatuaje>
- (s/f). Anfibio electrónico. <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/anfibio-electronico/>
- Jodar Marin, Juan Ángel. “La era digital: nuevos medios, nuevos usuarios y nuevos profesionales”. *Razón y palabra*. www.razonypalabra.org.mx.
- Joseph Pine en lo que los consumidores quieren (2004). *TED Ideas worth spreading*. https://www.ted.com/talks/joseph_pine_what_consumers_want?language=es
- Lévy, Pierre (2004). *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Traducción de Felino Martínez Álvarez. Biblioteca Virtual em Saúde.
- Lévy, Pierre (1999). *Qué es lo virtual*. Barcelona: Paidós Multimedia.
- Lévy, Pierre (2007). *Cibercultura. Informe al consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos.
- Lozano Fernández, Sergio Daniel. “Literatura y literatura hipermedia”. *Philologica Urcitana*, vol. 11, 29-37.
- McLuhan, Marshall (2020). *El medio es el mensaje*. Barcelona: Paidós.
- Scolari, Carlos. “Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital”. http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_CScolari.pdf
- #Tutorial Tatuaje (2016). *Centro de Cultura Digital*. <https://www.youtube.com/watch?v=QNOZSPc58w8>
- Virilio, Paul (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Teorema.
- Vilariño, María Teresa et al. (2006). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros.

La conciencia ambiental
en la pantalla
El cambio (Alfredo Joskowicz, 1974)
y la inauguración del
cine verde en México

Rocío González de Arce Arzave
Universidad Autónoma Metropolitana,
Xochimilco

Resumen

Este trabajo hace un recorrido ecocrítico por el cine mexicano, primero, rastreando las ideas, imaginarios y narrativas que en las películas mexicanas permitieron una toma de conciencia ecológica y la configuración del pensamiento ambientalista que cristalizó por primera vez en *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974) y, segundo, identificando aquellas películas que, después de este filme inaugural, fueron conformando el *cine verde* o *cine ambientalista* mexicano. Como parte de esta investigación, se presenta un primer catálogo del cine verde de nuestro país, que enlista casi 1 200 producciones de entre 1971 y 2018. Adicionalmente, se hace una revisión panorámica de los festivales especializados en este género en México y se discute el viraje en las posturas éticas frente al medio ambiente que significó para el cine mexicano la aparición del pensamiento ambientalista en la pantalla.

Palabras clave: cine verde, cine ambientalista, pensamiento ambientalista, cine mexicano, ecocrítica.

Abstract

This work makes an ecocritical journey through Mexican cinema, first, tracing the ideas, imaginaries and narratives that in Mexican films allowed an ecological consciousness and the configuration of the environmental thought that crystallized for the first time in *El Cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974) and, second, identifying those films that, after this foundational film, shaped Mexican *green cinema* or *environmental cinema*. As part of this research, it is presented a first catalog of the green cinema of our country, in which almost 1 200 productions from between 1971 and 2018 are listed. Additionally, a panoramic assessment of the festivals specialized in this genre in Mexico is made and the turnaround in the ethical positions towards the environment that the appearance of environmentalist thought on the screen meant for Mexican cinema is discussed.

Keywords: green cinema, environmentalist cinema, environmentalist thought, mexican cinema, ecocriticism.

Introducción

Los estudios ecofilmicos surgieron como rama disciplinar a inicios del siglo XXI. En México, sin embargo, prácticamente no existen investigaciones sobre el cine de nuestro país desde una perspectiva ecocrítica. Este trabajo busca ofrecer una primera visión panorámica del cine mexicano con este foco y propone que la historia ecocrítica de nuestra filmografía puede dividirse en dos momentos: el primero, anterior a la toma de conciencia ecológica cinematográfica, y el segundo, posterior a esta. El punto de quiebre entre estos dos momentos, corresponde a la película *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974), primera película mexicana ambientalista y filme inaugural del *cine verde* o ambientalista de nuestro país, género que ha crecido de manera exponencial en los últimos años y alrededor del cual han aparecido circuitos de exhibición especializados.

El texto hace un recorrido general por ambos momentos y se organiza en cuatro secciones. En la primera se presenta una breve explicación de la perspectiva ecocrítica que adopta esta investigación

y los criterios con los que aquí se define al *cine verde*; en la segunda se rastrean las ideas, imaginarios y discursos narrativos que antecedieron y posibilitaron la configuración del pensamiento ambientalista en el cine de nuestro país, y se presenta de manera sucinta la manera en que se produjo la toma de conciencia ecológica en la ya mencionada primera película verde mexicana. En la tercera sección se hace una revisión monográfica del devenir del género verde desde su aparición en 1971 hasta 2018. La cuarta, y última parte, discute el viraje ético subtextual que propone el cine verde mexicano. Además, a manera de Anexo, se presenta un primer catálogo del cine verde de nuestro país, conformado por poco menos de 1200 producciones aún pendientes de ser estudiadas.

Ecocrítica y cine verde: algunos antecedentes y conceptos

Cuestiones como los valores éticos que las películas expresan en relación con el medio ambiente; la congruencia o incongruencia entre lo que dice la cultura respecto a la naturaleza y el tratamiento cinematográfico que se hace de ella; la correlación que las películas hacen entre la naturaleza, el género, la clase social y el origen étnico; el estudio de películas con temas explícitamente ambientalistas; los efectos ambientales que tiene la producción de películas sobre el medio; el papel que juega el entorno físico en las producciones cinematográficas y las representaciones de la crisis ambiental en el cine son todas materia de estudio de la eco-cinecrítica (Ivakhiv, 2008) o de los estudios ecofílmicos (Ingram, 2014), campo de estudio que se deriva de la ecocrítica literaria, disciplina que comenzó su desarrollo a finales de la década de los años 70 del siglo XX.

El primero en utilizar el término *ecocrítica* fue William Rueckert en su ensayo de 1978 *Literature and Ecology. An experiment in Ecocriticism*. Si bien Rueckert utilizó el término para referirse a “la aplicación de la ecología y de los conceptos ecológicos al estudio de la literatura” (Glotfelty y Fromm, 1996: XX), la ecocrítica pronto amplió su ámbito de investigación al estudio “de todas las posibles relaciones entre la literatura y el mundo físico” (Glotfelty y Fromm, 1996: XX). Posteriormente,

con el cambio de siglo, la ecocrítica empezó a interesarse por el cine y aparecieron las primeras publicaciones que estudiaban el cine desde esta perspectiva. De acuerdo con Rust y colaboradores (2013), pueden considerarse textos fundacionales de la eco-cinecrítica los trabajos de Johan Hochman (1998), *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*; Gregg Mitman (1999), *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*; de Derek Bousé (2000), *Wildlife Films*; David Ingram (2000), *Green screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*; y de Scott MacDonald (2001), *The Garden in the Machine. A field Guide to Independent Films about Place*.

Aunque la eco-cinecrítica se consolidó como campo disciplinario en Estados Unidos hace años, en México es un terreno de investigación emergente. De hecho, esta investigación constituye el primer intento por hacer una revisión panorámica del cine mexicano desde una perspectiva ecocrítica y, aunque el terreno de la eco-cinecrítica no se limita al estudio de películas de temática ambientalista, sino que abarca al cine en su conjunto, pues, como plantean Culloty y Brereton (2017:141), “cualquier película puede analizarse desde una perspectiva ecofílmica”, en esta investigación nos enfocaremos en identificar el origen y desarrollo del *cine verde* mexicano.

Para autores como Bozak (2011), el *cine verde* es necesariamente aquel que considera el impacto de su propio proceso de producción sobre el medio natural y toma medidas para mitigarlo (por ejemplo, compra de bonos verdes y uso de tecnologías limpias en el rodaje). El concepto de cine verde que adopta esta investigación no gira, sin embargo, alrededor de los procesos de producción del filme, sino de su forma y contenido, de modo que coincide con lo propuesto por White y Duram (2013), quienes consideran que “el cine verde es una forma de ver. Es una lente verde que se enfoca en el subtexto y la subtrama donde los problemas ambientales, ampliamente definidos, son tanto de primer plano como de fondo” (80).

Así pues, se considera aquí que para que una película pertenezca al género del cine verde, también denominado *ecocine* (Fornoff y Heffes, 2021; Rust *et al.*, 2013; Kääpä y Gustafsson, 2013; entre otros), debe cumplir con los siguientes criterios:

- a) referirse explícita e intencionalmente a sistemas naturales y a las amenazas ambientales que se ciernen sobre ellos y/o
- b) incorporar en su narrativa cuestiones ambientales que planteen formas de relación con la naturaleza alternativas (bio o ecocéntricas) a la postura antropocéntrica dominante.

Una vez establecidos los criterios para identificar las películas que pertenecen al cine verde es posible comenzar a responder las preguntas que guían este trabajo: ¿cuál fue la primera película verde mexicana?, ¿cuáles fueron los antecedentes que permitieron que se configurara el pensamiento ambientalista en esta cinta?, y ¿cómo evolucionó el género verde mexicano después de este metraje inaugural?

La primera película verde mexicana y los antecedentes del pensamiento ambientalista en la pantalla

A pesar de que la conciencia ecológica y el pensamiento ambientalista irrumpieron con fuerza en todo el mundo a principios de los años sesenta del siglo XX,¹ en México, no fue sino hasta la década de los setenta que el cine comenzó a mostrar abiertamente preocupación por la crisis ambiental. Una primera aproximación ecocrítica al cine mexicano nos ha permitido identificar a *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974) como el primer largometraje mexicano explícitamente ambientalista.² Esta cinta –producida por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1971, pero estrenada tres años después (Joskowicz, 2007: 2)– inaugura, desde el punto de vista de los estudios ecofilmicos, un nuevo género en el cine de nuestro país: el *cine ambientalista* o *cine verde*.

- 1 La publicación en 1962 del libro *Silent Spring* en el que Rachel Carson advertía sobre los peligros del uso del DDT, la celebración en 1970 del Primer Día de la Tierra y la creación en 1972 del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) son algunos de los eventos que marcaron el surgimiento del pensamiento ambientalista al abrir el debate sobre las causas de la crisis ambiental. Ver Peregrín (2011: 16).
- 2 Este trabajo forma parte de la investigación ecocrítica que realicé como parte de mi tesis de Maestría en Estudios de Arte: “El viaje del cine mexicano de ficción hacia la conciencia ecológica: imaginarios de la naturaleza, ecoutopías y ética ambiental en la pantalla”. Ver González de Arce Arzave (2019).

El cambio narra la historia de dos amigos que hartos del ruido, la contaminación, el hacinamiento, el tráfico y la violencia de la ciudad capital deciden fugarse con sus respectivas novias a una lejana playa para vivir en una pequeña cabaña en sintonía con la naturaleza. El plan fracasa, sin embargo, porque los jóvenes descubren que las aguas de la playa están siendo contaminadas por los desechos de una fábrica y, a manera de protesta, arrojan aguas negras, durante un evento político, al ingeniero responsable de la obra y al secretario municipal con quien este se ha coludido. Esto desencadena que la policía local persiga a los dos jóvenes hasta la playa, donde los asesina y abandona sus cuerpos.

En *El cambio* cristalizan las ideas que, de acuerdo con Estenssoro Saavedra (2014: 38), configuran el imaginario catastrofista que es pre-condicionante del pensamiento ambientalista y que, por tanto, son una constante del *cine verde*: 1) la posibilidad de autodestrucción, 2) la percepción de un planeta finito y frágil, y 3) la sustitución de la idea de progreso por la de incertidumbre. Pero estas ideas ya habían permeado el cine mexicano antes de 1971, como es posible comprobar a partir del análisis del prólogo de *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), en el que una sucesión de imágenes (figura 1) ilustran el siguiente comentario de una voz en *over*:

El mundo ha recorrido la primera mitad del siglo XX. En 50 años la humanidad ha alcanzado metas con las cuales antes no se hubiera atrevido a soñar jamás. El hombre ha suprimido las distancias; ha dominado el aire; ha controlado las fuerzas de la naturaleza. Ha realizado el prodigio más extraordinario, el sueño más antiguo de los sabios de todos los tiempos: ha liberado la energía nuclear. Sólo una cosa no ha logrado el hombre: sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, confiar en el mañana. A causa de esa inseguridad, de esa incertidumbre y de ese miedo, todos buscan una respuesta que les haga confiar en su destino, pero esa respuesta no siempre está al alcance de la razón, ni de los medios comunes.

Las tres ideas están claras en esta secuencia. La finitud del mundo se muestra a partir de la reconstrucción de una vista del planeta desde el espacio en el primer fotograma. La posibilidad de autodestrucción asociada a la energía nuclear se hace visible en los fotogramas que muestran una explosión atómica y en los periódicos que refieren el pánico que causa la bomba entre la población del mundo. La puesta

en duda del progreso ilimitado atraviesa todo el prólogo y se hace más evidente cuando la voz *over* se refiere a la imposibilidad del ser humano de sustraerse a la incertidumbre, a pesar de todos los avances científicos y tecnológicos que se ilustran en pantalla.



Figura 1. Fotogramas de *En la palma de tu mano* (Producciones Mier y Brooks, 1951).

Además de contener subtextualmente estas ideas del imaginario catastrofista, en *El cambio* chocan las dos grandes narrativas ecotópicas de recuperación del Paraíso que hasta entonces habían atravesado el cine mexicano y que Carolyn Merchant (2005) describe en su trabajo *Reinventing Eden. The fate of Nature in Western Culture*. Para esta autora, la mítica caída o expulsión del ser humano del Paraíso dio origen a una historia de recuperación del Edén que se ha convertido en la principal narrativa de la cultura occidental. Esta historia de recuperación sigue, sin embargo, dos tramas distintas: una que busca reinventar el Edén en la Tierra y otra que desea recuperar el Jardín del Edén original.

La primera de estas tramas, a la que Merchant (2005: 11-12) denomina *progresiva*, se asocia con los planteamientos progresistas que consideran que, a través del trabajo y de la transformación de la naturaleza, es posible redimir no sólo a la humanidad sino también a la naturaleza que, de ser un bonancible jardín edénico, tras la caída del hombre, se degradó en selvas y desiertos agrestes. La trama progresiva

tomó fuerza a partir del siglo XVII cuando la narrativa cristiana se conjuntó con los avances científicos y tecnológicos de la Revolución Científica, el capitalismo y la Ilustración Europea (Merchant, 2005). Según Merchant, la narrativa progresiva “ha impulsado incontables esfuerzos del ser humano por recuperar el Edén, convirtiendo la naturaleza salvaje en jardines, la naturaleza ‘femenina’ en una sociedad civilizada y las culturas indígenas en culturas modernas” (2005: 2).

Cintas documentales y de ficción como *Convirtiendo el desierto en campo florido* (Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924), *Gigantes de piedra* (1935), *Irrigación en México* (Ignacio Miranda, 1935), *Del can can al mambo* (Chano Urueta, 1951) y *Viento negro* (Servando González, 1965) son solo algunos metrajes permeados por la utopía progresiva de recuperación del paraíso que, a menudo, identifica el paraíso con las grandes ciudades.

En oposición a esta postura utópica, un gran número de películas mexicanas anteriores a *El cambio* critican la trama progresiva de recuperación del paraíso. Cintas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *Maldita ciudad* (Ismael Rodríguez, 1954) lo hacen a través de la anti-utopía. La secuencia epigráfica de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) es clara en este sentido. Un narrador en *off* explica al espectador: “Las grandes ciudades modernas como Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes”. Y añade un poco más adelante: “México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal”.

La segunda trama, a la que Merchant (2005) llama *declinante*, constituye justamente la contranarrativa de la trama progresiva de la recuperación del Edén. Esta narrativa se configura a partir de los movimientos románticos y conservacionistas del siglo XIX y las narrativas de crisis ambiental de finales del siglo XX. La trama declinante se vincula con las corrientes ambientalistas y ecofeministas que consideran que la humanidad y la naturaleza han sufrido una lenta degradación desde un pasado prehistórico de armonía en que la relación ser humano-naturaleza y la relación entre hombres y mujeres era igualitaria. Esta narrativa plantea que es posible recuperar la condición edénica perdida revirtiendo las relaciones inequitativas entre géneros y entre los seres humanos y el entorno.

Esta trama tiene su expresión, aunque sin las reivindicaciones feministas, en películas mexicanas como *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1953), *Tiburoneros* (Luis Alcoriza, 1963), *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), *La tercera palabra* (Julián Soler, 1956) y *La edad de piedra* (René Cardona, 1964). En todas estas cintas, los protagonistas buscan permanecer en o expresan su deseo de regresar a lugares edénicos asociados a la naturaleza originaria o intoxicada.

Ahora bien, en *El cambio*, las dos narrativas, la progresiva y la declinante, se enfrentan y son cuestionadas. Cuando los personajes huyen de la ciudad lo hacen porque consideran falsa la utopía progresiva que plantea que la modernidad urbana constituye una manera de hacer de la Tierra un nuevo paraíso. Su escape a las playas solitarias de México es una apuesta por la utopía declinante que busca el paraíso perdido en la naturaleza salvaje y virgen alejada de la civilización y la modernidad. La utopía declinante es, sin embargo, irrealizable, porque el Paraíso ya no existe, la utopía progresiva lo ha contaminado. Es en esta imposibilidad de construir el paraíso o regresar a él que se produce un punto muerto que lleva inevitablemente a la toma de conciencia ecológica del cine mexicano. *El cambio* inaugura, así, el género del cine ambientalista o cine “verde” en México.

Resulta sintomático que las preocupaciones medioambientales hayan irrumpido en el panorama cinematográfico de nuestro país a través de una cinta de producción independiente que utiliza el problema ambiental como alegoría de la represión estudiantil de Tlatelolco pues, en todo el mundo, el pensamiento ambientalista irrumpió en el imaginario colectivo desde la contracultura y de la mano de movimientos sociales antisistémicos (Wallerstein, 1989). Pero, después de *El cambio*, ¿qué ocurrió con el cine mexicano? ¿Cómo se fue conformando el género verde en nuestro país?

El cine verde mexicano: una visión panorámica del género

Un primer intento por rastrear todos los filmes verdes o afines a preocupaciones medioambientalistas, producidos o coproducidos por México entre 1971 y 2018, dio como resultado el enlistado que puede consultarse en el Anexo al final de este texto. Se trata de lo que puede considerarse el primer catálogo de cine verde mexicano, para lo que

se registraron un total de 1 194 producciones verdes.³ La tabla 1, que muestra la manera en que estas producciones se distribuyen anualmente y por década, evidencia que el grueso del cine verde mexicano (90 %) se ha producido en la última década.

<i>Década de 1970</i>		<i>Década de 1980</i>		<i>Década de 1990</i>	
<i>Año</i>	<i>Núm. de películas verdes</i>	<i>Año</i>	<i>Núm. de películas verdes</i>	<i>Año</i>	<i>Núm. de películas verdes</i>
1970	0	1980	1	1990	2
1971	0	1981	1	1991	1
1972	0	1982	0	1992	2
1973	0	1983	1	1993	2
1974	1	1984	0	1994	3
1975	0	1985	0	1995	2
1976	2	1986	1	1996	0
1977	0	1987	1	1997	0
1978	1	1988	2	1998	3
1979	1	1989	0	1999	6
<i>Subtotal</i>	<i>5</i>	<i>Subtotal</i>	<i>7</i>	<i>Subtotal</i>	<i>21</i>

<i>Década de 2000</i>		<i>Década de 2010</i>		1970-2018	
<i>Año</i>	<i>Núm. de películas verdes</i>	<i>Año</i>	<i>Núm. de películas verdes</i>	<i>Década</i>	<i>Núm. de películas verdes</i>
2000	10	2010	46		
2001	7	2011	466	1970	5
2001	3	2012	59		
2003	2	2013	62	1980	7
2004	3	2014	44		
2005	2	2015	110	1990	21

3 Aunque para la elaboración de este registro se consultaron el *Índice general del cine mexicano* (Viñas, 2005), *El cine Súper 8 en México. 1970-1989* (Vázquez Mantecón, 2012), la *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989* (Amador, Ayala Blanco *et al.*, 2011), la base de datos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (<https://www.imcine.gob.mx/peliculas>) y los programas y catálogos de *Cinema Planeta*, *FICMA MX* (<https://cinemaplaneta.org>); de *EcoFilm Festival* (<https://ecofilmfestival.org>); del *Festival Internacional Cine en el Campo* (<http://www.cinecampo.org>) y; de los *Encuentros hispanoamericanos de cine y video documental independiente*. *Contra el Silencio Todas las Voces* (<http://www.contraelsilencio.org/>), es posible que la revisión de otras bases de datos permita sumar otras producciones a este recuento, en especial, en el periodo anterior a la aparición de circuitos de exhibición especializados en cine verde.

Década de 2000		Década de 2010		1970-2018	
Año	Núm. de películas verdes	Año	Núm. de películas verdes	Década	Núm. de películas verdes
2006	5	2016	137	2000	68
2007	7	2017	126		
2008	11	2018	43	2010	1093
2009	18	2019	-		
Subtotal	68	Subtotal	1093	Total	1194

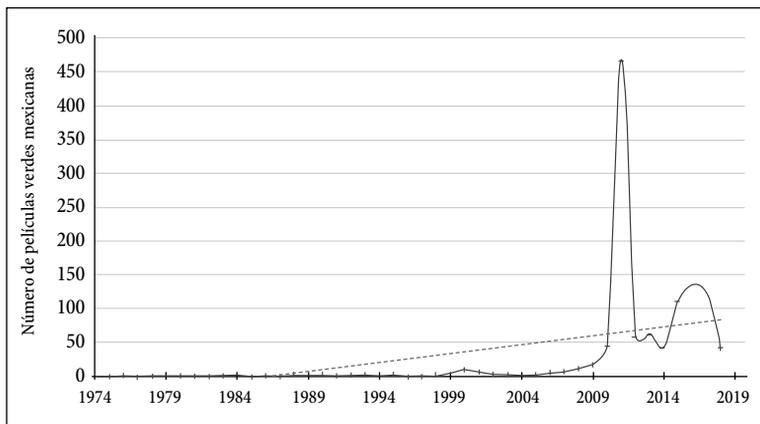
Tabla 1. Producciones verdes mexicanas por año y década (1970-2018).

En la representación gráfica de la información contenida en la tabla 1 (gráfica 1), se observa un pequeño primer pico de producción de diez obras alrededor del año 2000, y un segundo gran pico que, coincidiendo con la aparición de los festivales especializados en cine verde, comienza en 2008 con once cintas y alcanza su máximo en el año 2011 con 466 trabajos.⁴ Después del auge que significó esta segunda cresta, el cine mexicano verde disminuyó su producción que desde entonces oscila alrededor de un promedio de 83 películas por año. En la gráfica es también posible observar, representada por la línea azul punteada, la tendencia general ascendente que han seguido las producciones mexicanas verdes desde su aparición como género.

Tras la producción y el estreno de *El cambio*, primer filme verde mexicano, hicieron su aparición documentales independientes que abordaban problemas medioambientales específicos. Por ejemplo, el cortometraje *Valle de México* (Rubén Gámez, 1976) examina diversas problemáticas de la Ciudad de México y sus alrededores, incluyendo el asunto de la contaminación; mientras que el cortometraje *Erosión*

4 Se requiere un estudio a mayor profundidad de estas producciones, de otros catálogos y festivales, así como del contexto histórico, político, social, económico y tecnológico, para intentar explicar las razones de este pico en el número de producciones verdes. Por una parte, podría reflejar la gran convocatoria e impacto que tuvieron los festivales especializados en la producción verde, pero también podría deberse a que en las primeras ediciones de algunos de estos festivales no hubo una selección oficial de materiales, sino que se registraron todas las obras recibidas. Cosa que no ocurrió en ediciones posteriores. Además, es posible que exista un subregistro de películas en el periodo anterior a 2009, pues es más difícil identificar una película como verde entre toda la filmografía de nuestro país antes de la aparición de circuitos de exhibición especializados en el género. Este subregistro podría hacer parecer el aumento en la producción verde del año 2011 mucho más marcado de lo que realmente es.

(Alfredo Joskowicz, 1976) se centra en la tala desmedida de árboles que lleva a la degradación de los suelos.



Gráfica 1. Películas verdes mexicanas (1974-2018).

En 1978, se estrenó internacionalmente el largometraje de ficción *Las abejas* (*The bees / Abejas asesinas*) (Alfredo Zacarías, 1978), una coproducción entre México y Estados Unidos, en que enjambres de abejas asesinas atacan Nueva York y lanzan un ultimátum a la Organización de la Naciones Unidas (ONU): si los seres humanos no dejan de destruir el planeta, las abejas se verán forzadas eliminarlos de la faz de la Tierra (figura 2). Muy posiblemente, *Las abejas* sea la primera producción comercial con participación mexicana que incursionó en temas medioambientalistas. En 1979, Carlos Mendoza realizó *Chapopote* (*Historia de petróleo, derroche y mugre*), mediometraje documental que no tuvo estreno comercial, y que versa sobre la corrupción gremial, la mala administración y los daños ecológicos provocados por el auge petrolero lopezportillista (figura 3).

A inicios de la década de los ochenta, se estrenó *En el país de los pies ligeros* (*Niño rarámuri*) (Marcela Fernández Violante, 1980), película que, teniendo como protagonista a un niño, aborda el problema de la tala ilegal de los bosques. Ese mismo año, México coprodujo con España e Italia *La invasión de zombies atómicos* (Umberto Lenzi, 1980) que presenta una ciudad en la que, como consecuencia de la contaminación producida por una fuga de gas radioactivo, hay una invasión de hordas de zombies. Al siguiente año, apareció *Patricio* (José Luis

García Agraz, 1981), cinta independiente rodada en 16 mm en que un pato sufre las consecuencias de la contaminación ambiental, y que recibió en 1983 el premio Ariel al Mejor Cortometraje de Ficción. Por esas fechas, se realizó también el documental independiente *Laguna de dos tiempos* (Eduardo Maldonado, 1983), que muestra la relación entre la industrialización explotadora de los trabajadores, la pobreza, la destrucción ecológica y la contaminación de la Laguna de Ostión en Veracruz (figura 4).



Figura 2. Las abejas invaden la ciudad y buscan destruir a los seres humanos para evitar que estos acaben con el planeta en *Las abejas* (*The bees / Abejas asesinas*. New World Pictures, 1978).

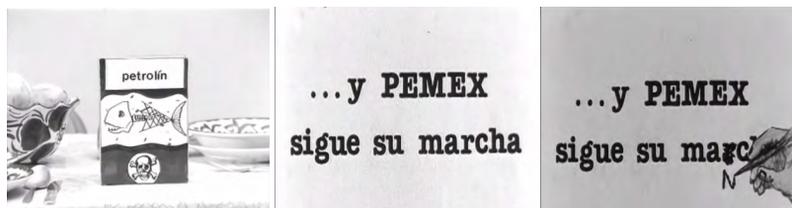


Figura 3. Fotogramas de *Chapopote* (*Historia de petróleo, derroche y mugre*) (Carlos Mendoza, CUEC-UNAM, 1979), documental que utiliza la ironía como recurso didáctico para mover a la conciencia ecológica. En las imágenes se ve como el rótulo “... y PEMEX sigue su marcha” es cambiado por un “... y PEMEX sigue su mancha”.



Figura 4. Dos fotogramas mostrando dos perspectivas de la *Laguna de dos tiempos*. (INI, Saúl Serrano, Coca Gaxiola y Saúl Guerrero, 1983).

Durante la segunda mitad de la década de los años ochenta, son ejemplos de películas con preocupaciones ambientales: *El ataque de los pájaros* (*Birds of Prey / Beaks: The Movie*) (René Cardona, 1986) (figura 5), versión a la mexicana de la hitchcockiana *Los pájaros* (1963), en la que las aves atacan a los seres humanos pero como consecuencia de la contaminación ambiental; *Tejiendo mar y viento. La vida de una familia Ikood* (Teófila Palafox y Luis Lupone, 1987), mediometraje en superocho que inaugura el cine mexicano comunitario y que es representativo de las posturas ambientalistas que defienden el rescate y regreso a las prácticas de las comunidades tradicionales en lo que se refiere a su manera de relacionarse con el medio; y *Días difíciles* (Alejandro Pelayo, 1988), en la que se muestran fábricas químicas contaminantes, cuyas emanaciones provocan problemas de salud a los niños de una región. Ya en la década de los años noventa, sobresalen por su referencia explícita a problemáticas ambientales películas como: *Keiko en peligro* (René Cardona, 1990), en la que unos extraterrestres depositan una orca en los mares de la Tierra mientras limpian la contaminación de su planeta y *Marea suave* (Juan Manuel Domínguez González, 1991), sobre el asesinato de un oceanógrafo que descubre que una fábrica de fertilizantes está contaminando una bahía. Además, en 16 mm se realizó el cortometraje *A propósito del humo, la contaminación y esas cosas* (Ángeles Sánchez y Claudio Valdez Kuri, 1992). El año siguiente se estrenó *Hoy no circula* (Víctor Ugalde y Rafael Montero, 1993), largometraje de ficción que retrata las consecuencias en la vida cotidiana de los capitalinos tras la implementación del Programa Hoy No Circula que buscaba reducir las emisiones vehiculares contaminantes en el Distrito Federal (figura 6). Ese mismo año se exhibió en el Festival Internacional de Artes Europalia la cápsula *Ecología y grupos étnicos* (Eduardo Barrón y Óscar Pastor Ojeda, 1993) sobre las repercusiones de la destrucción ecosistémica en las comunidades indígenas.

Ejemplos de películas mexicanas pro-ambientalistas de mediados de los años noventa son: *Una maestra con ángel* (Juan Antonio de la Riva, 1994) (figura 7), filme en el que los protagonistas se enfrentan a los talamontes ilegales de los bosques que sirven como refugio invernal a la mariposa monarca; *Huicholes y plaguicidas* (Patricia Díaz Romo, 1994), documental sobre la lucha huichola contra el uso

agrícola de dichas sustancias (figura 8); y *Las aguas del mal* (Eduardo González Ibarra, 1994) sobre la muerte masiva de aves como consecuencia de la contaminación del agua en la presa de Silva, en San Francisco del Rincón. Mención especial merece la cinta independiente de ciencia ficción *Utopía 7* (Leopoldo Laborde, 1995) que presenta una Ciudad de México devastada por una catástrofe ecológica y que culmina cuando una rebelión de niños triunfa y comienza a resurgir la vida vegetal en el planeta (figura 9). También destaca el mediometraje de Carlos García Aguilar, *El señor de los cuatro costados* (1995), que plantea los principales problemas ambientales que enfrentan los pobladores de Cofre del Perote ante el mal manejo de los bosques, el agua y los suelos.



Figura 5. Cartel de *El ataque de los pájaros* y Figura 6. La caótica Ciudad de México en el cartel de *Hoy no circula*.

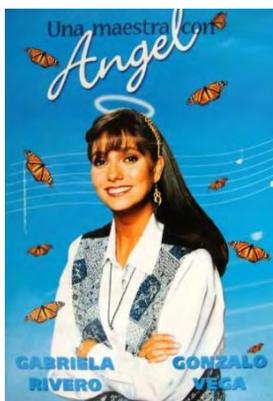


Figura 7. La icónica mariposa monarca en el cartel de *Una maestra con ángel*.



Figura 8. Fotogramas de *Huicholes y plaguicidas* (Patricia Díaz Romo, Asociación Mexicana de Recursos Audiovisuales Científicos, 1994).



Figura 9. Fotogramas de *Utopía 7*: a) La ciudad distópica controlada por la supercomputadora Utopía 7; b) Las nubes negras que cubrían la ciudad se disipan cuando la supercomputadora es destruida; c) Tras la explosión de la supercomputadora brilla nuevamente el sol y la vida vegetal renace (Utopía 7 Films S.A, 1995).

A finales de la década de los años noventa aparecieron obras como: *El retorno del berrendo* (Eduardo Herrera, 1998), sobre la amenaza de extinción a esta especie; *Guia Toó. Montaña poderosa* (Crisanto Manzano, 1998) que muestra la relación entre los campesinos zapotecos y el bosque de niebla; *Los Tuxtlas, riqueza natural* (Pedro Sierra Romero, 1998) sobre dicha reserva de la biosfera; *En un claroscuro de la luna* (Sergio Olhovich, 1999), cinta en la que un ecologista es asesinado por voraces perforadores de pozos petroleros que ven en su labor pro-ambientalista una amenaza a sus actividades extractivas (figura 10); y el documental *Tu basura es mi riqueza* (Rocío Salas, 1999), que reflexiona sobre el impacto del manejo inadecuado de residuos sólidos. Al último año del siglo XX corresponden también los títulos: *Atrévete. Lugar: Benito Juárez Lachatao, Oaxaca* (Verónica Arlet Victoria Velasco, 1999), *Cosecha de agua* (Haidé Jiménez Martínez, Abigail Juárez Rivero, Arturo Vieira Flores y Mónica Villalobos González, 1999), *Maíz transgénico* (Marco A. Díaz León, 1999) y *Museo del Desierto: "Rocas y minerales"* (Judith Alanis Figueroa, 1999).



Figura 10. Fotogramas de *En un claroscuro de la luna*, Sergio Olhovich (Center TV, Televisine S.A. de C.V, 1999) y Figura 11. *Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable*, Marco Antonio Díaz León. (Grupo de Estudios Ambientales A.C., 2001).

Con el cambio de siglo se incrementó el número de producciones con temática ambientalista. Se realizaron documentales como: *Patsecuaru: El lugar de la negrura* (César Ramírez, 2000) sobre los daños ecológicos en el lago de Pátzcuaro; *Los Aires y los aguafiestas de Tejalpa, Morelos* (Gregory Berger, Víctor Hugo Sánchez, Esteban Pinedas, Estela Kempis y Efraín Santa Cruz, 2000), que aborda el problema de la contaminación industrial del aire en el pueblo de Tejalpa; y *Voces del monte. Experiencias comunitarias para el manejo sustentable de los bosques* (Marco Antonio Díaz León y Grupo Estudios Ambientales A.C., 2000). Además, se produjeron, entre otros, los cortometrajes: *Defender los bosques: La lucha de los campesinos ecologistas de Guerrero* (Carlos Efraín Pérez Rojas y Alejandro Halkin, 2000), *Ecología* (María Luisa Virginia Oropeza Sainz, 2000) y *El manglar* (Óscar Jiménez, Aurelio Pámanes y Rubén Silva, 2000).

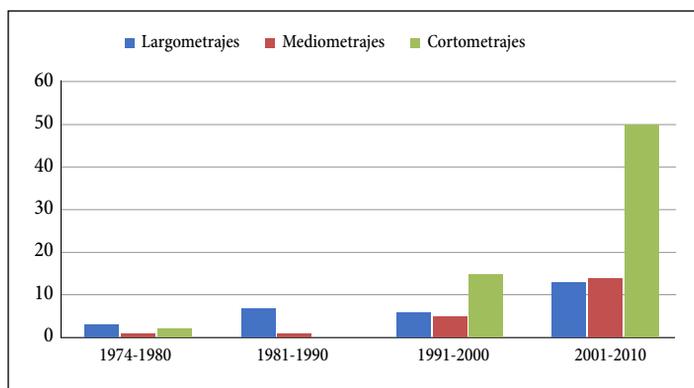
Destacan también en esta primera década del siglo, el cortometraje *Fogón de barro sin humo. ¡Una alternativa para reducir el consumo de leña!* (José Luis Martínez y Roberto Menéndez, 2001); *Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable* (Marco Antonio Díaz León, 2001) (Figura 11); y los documentales *Basurero tóxico en territorio Pápago* (Nicolás Défossé 2006), respecto a la lucha del pueblo Quitova para evitar la instalación de un vertedero de desechos nucleares en su territorio; *Voces de la selva* (Noé Pineda Arredondo, 2006), en el que se presentan las tensiones entre desarrollo y conservación alrededor de la Selva Lacandona; *13 pueblos en defensa del aire, el agua*

y la tierra (Francesco Taboada Tabone, 2008); y *Pueblos unidos* (Felipe Casanova, 2008), estos dos últimos sobre la lucha de distintas comunidades contra la contaminación.

Una revisión de las películas verdes de entre 1974 y 2010 de las cuales contamos con información sobre su duración y género, permite observar un importante incremento en la frecuencia en el número de cortometrajes por encima de los medio y largometrajes en la primera década del siglo XXI (gráfica 2 y tabla 2) y una cada vez mayor frecuencia del documental frente a las cintas de ficción, especialmente a partir de la última década del siglo pasado (tabla 3 y gráfica 3).

Año	No. de largometrajes	No. de mediometrajes	No. de cortometrajes
1974-1980	3	1	2
1981-1990	7	1	0
1991-2000	6	5	15
2001-2010	13	14	50
Total	29 (25%)	21 (18%)	67 (57%)

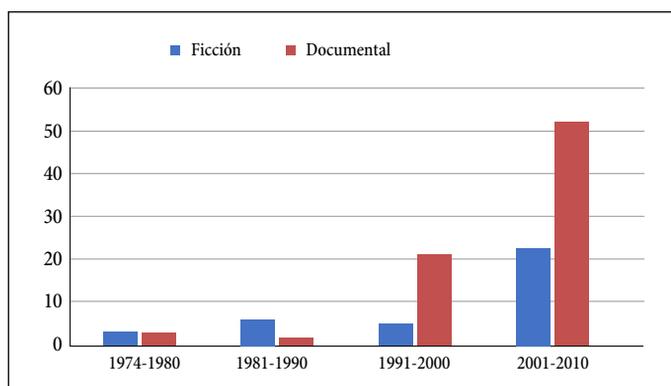
Tabla 2. Largometrajes, mediometrajes y cortometrajes mexicanos verdes por década (1974-2010).



Gráfica 2. Frecuencia, por década, de largometrajes, mediometrajes y cortometrajes mexicanos verdes (1974-2010).

Año	No. de películas verdes de ficción	No. de películas documentales verdes
1974-1980	3	3
1981-1990	6	2
1991-2000	5	21
2001-2010	23	52
<i>Total</i>	37 (32%)	78 (68%)

Tabla 3. Películas verdes mexicanas de ficción y documentales por década (1974-2010).



Gráfica 3. Frecuencia, por décadas, de películas mexicanas verdes documentales y de ficción (1974-2010).

La creciente producción de cine medioambientalista culminó con el surgimiento de festivales especializados en este tema que, a su vez, fomentaron un exponencial incremento en la producción de materiales audiovisuales verdes, en especial de cortometrajes. Así, en el año de 2009, México se convirtió en sede del *Festival Internacional de Cine del Medio Ambiente*, cuya versión en nuestro país recibió el nombre de *Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine del Medio Ambiente de México (FICMA MX)*.⁵ Realizado con apoyo del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), el FICMA MX ha tenido en nuestro país diez ediciones, durante las cuales se han exhibido 61 cortometrajes y siete largometrajes mexicanos con temática medioambiental (tabla 4).

5 El FICMA MX se desprende del Festival Internacional de Cine del Medio Ambiente de Barcelona inaugurado en 1993 y considerado el primer festival internacional de cine medioambiental.

Año	Número de cortometrajes mexicanos exhibidos	Número de largometrajes mexicanos exhibidos
2009	0	2
2010	1	1
2011	2	1
2012	29	1
2013	2	0
2014	0	1
2015	15	0
2016	4	1
2017	8	0
<i>Total</i>	<i>61</i>	<i>7</i>

Tabla 4. Número de cortometrajes y largometrajes mexicanos exhibidos en el FICMA MX de 2009 a 2017.

De 2009 a 2018, han sido premiados por *Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México* (figura 12a) siete documentales mexicanos: *Flores en el desierto* (José Álvarez, 2009), coproducción con Estados Unidos ganadora del Premio Kodak al Mejor Documental Latinoamericano (2011); *No hay lugar lejano* (Michelle Ibaven, 2012) acreedor del Premio al Mejor Documental Internacional y al Premio del Público (2013); *Sunú* (Teresa Camou Guerrero, 2015), ganador del Premio al Mejor Documental Internacional; *Las aventuras de Itzel y Sonia: en busca de los guardianes del agua* (Fernando Rivero, 2015), Premio al Mejor Tratamiento Más Original a un Tema Ambiental (2016); *Artemio* (Sandra Luz López Barroso, 2017), ganador del Premio “Eugenio Polgovsky” al Mejor Documental Mexicano (2018); *Rush Hour* (Luciana Kaplan, 2017), Premio Jurado Juvenil (2018) y *Recuperando el Paraíso* (José Arteaga y Rafael Camacho, 2017), Premio Cuenca (2018).

Un segundo festival especializado en temas ambientales surgió en 2011: el *EcoFilm Festival, Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales* (figura 12b). Desde su primera edición y hasta 2017, el festival ha presentado 870 cortometrajes con preocupaciones medioambientales producidos en México: 217 de animación, 159 campañas audiovisuales, 120 documentales, 314 cortos de ficción y 60 materiales audiovisuales de otro tipo (tabla 5).

Año	Tema	Número de cortometrajes por categoría				
		Animación	Campaña audiovisual	Documental	Ficción	Otro
2011	Agua	87	97	21	222	60
2012	Eficiencia energética y energía renovable	7	3	5	9	-
2013	Biodiversidad terrestre	40	-	-	-	-
2014	Residuos sólidos	13	8	6	5	-
2015	Cambio climático	24	11	23	33	-
2016	Conservación y sustentabilidad	23	20	25	28	-
2017	Alimentación sustentable	23	20	40	17	-
<i>Total</i>		<i>217</i>	<i>159</i>	<i>120</i>	<i>314</i>	<i>60</i>

Tabla 5. Número de cortometrajes por año y por categoría exhibidos por el EcoFilm Festival, Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales.



Figura 12. Festivales especializados en la exhibición de cine con temas medioambientales. a) Cartel de la sexta edición del ECOFILM, Festival Internacional de Cortometrajes Ambientales. b) Cartel de los 10 años de Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México.

Por otra parte, eventos con temáticas más generales han ido poco a poco decantando hacia tópicos medioambientales, como lo muestra la tabla 6 respecto al *Festival Cine en el Campo* (figura 13); o han incluido categorías de competencia en materia de “Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable” como ocurre con los *Encuentros Hispanoamericanos de Cine y Video Documental Independiente Contra el Silencio Todas las Voces*.

Año	Tema(s)
2008	El campo mexicano
2009	Valores humanos
2010	Cuéntamelo filmando
2011	Historias por un mundo mejor: por una migración más justa, por agua para todos, más pacífico, más tolerantes
2012	Historias por un mundo mejor: agua, cambio climático, biodiversidad y derechos humanos
2013	Historias por un mundo mejor: Adaptación y mitigación al cambio climático (desarrollo sustentable, biodiversidad y migración)
2014	Agua y agricultura sustentable. Juntos valoremos el agua
2015	Sembrando vida. Agricultura, conservación del suelo y agua
2016	Todos podemos ser un guardián de la tierra. Biodiversidad, flora y fauna, agua, mares y ríos
2017	Acciones por la naturaleza

Tabla 6. Temas por año del Festival Cine en el Campo.

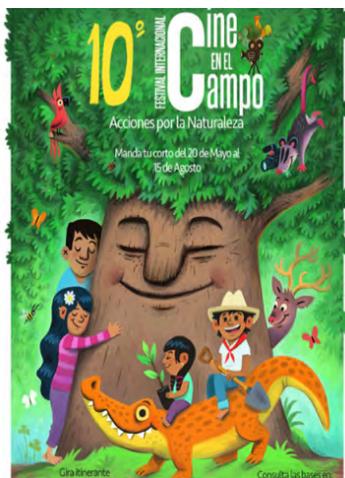


Figura 13. Cartel del décimo Festival Internacional Cine en el Campo.

El cine ambientalista mexicano tiene como sus exponentes sobresalientes más recientes: el documental *Y el río sigue corriendo* (Carlos Pérez Rojas, 2010), en el que se relata la lucha de las comunidades del sur de Acapulco por evitar la inundación de sus tierras para construir la presa La Parota; el largometraje de ficción filmado en Quintana Roo, *Bacalar* (Patricia Arriaga-Jordán, 2011) (figura 14a), en la que un par de niños se enfrenta a una banda de traficantes de

animales; el largometraje *Jardín en el mar* (Thomas Riedelsheimer, 2011) sobre el Parque Nacional Marino Archipiélago Espíritu Santo en Baja California; el cortometraje *Eskimal* (Homero Ramírez Tena, 2011) (figura 14c), que plantea el problema del calentamiento global y la pérdida de la capa de ozono; los documentales *Ciudad rural* (Roberto Canales Sánchez León, 2011) sobre las primeras ciudades rurales sustentables en México; y *El vuelo de las mariposas* (Michael Slee, 2012), que cuenta la historia del científico que ubicó la localidad exacta donde se refugia la mariposa monarca durante el invierno.



Figura 14. a) Cartel del largometraje de ficción *Bacalar* sobre el tráfico ilegal de especies en peligro. b) Cartel del largometraje documental *H2Omx* sobre el problema del agua en la ciudad de México c) Fotograma del cortometraje de animación *Eskimal* sobre la destrucción de la capa de ozono en los polos. d) Fotograma del cortometraje documental *Axolote* sobre los esfuerzos de conservación de dicho anfibio endémico de Xochimilco. (*Bacalar*. Nao Films, Miravista, Fidecine; *H2Omx*. IMCINE, 2013; *Eskimal*. IMCINE, 2011; *Axolote*. ENAC-UNAM, 2013).

También en fechas recientes destacan *Axolote* (Andrés Pulido, Abdel Cauhtli, Olivia Portillo, Tomomi Tamaki y Adriana Chávez, 2013) (figura 14d), cortometraje sobre los esfuerzos de la UNAM por preservar dicha especie endémica en peligro de extinción; *Fosca liebre* (Adriana Ronquillo y Victoria Karmin, 2014), cortometraje de ficción en que una liebre y sus amigos se unen para defender la vida del desierto ante la amenaza que significa la excavación minera; el largometraje

documental *H2Omx* (José Cohen y Lorenzo Hagerman, 2014) (figura 14b) sobre la problemática del agua en la Ciudad de México; los cortometrajes *El último jaguar* (Miguel Anaya, 2015); *Ligeramente tóxico* (Sara Oliveros López, 2015); *Mover un río* (Alba Herrera Rivas, 2015); *REPSA* (José Miguel Lino, 2015) y *REPSA: Rescatemos nuestro hábitat* (Héctor Hachmeister Castro, 2016), estos dos últimos, sobre la Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel.

La ética del cine verde mexicano

El recuento del cine ambientalista mexicano hecho hasta aquí incluye sólo algunas obras cinematográficas representativas. Es preciso comenzar el estudio sistemático de este *corpus* para entender las características genológicas del cine verde de nuestro país, pero con una mirada panorámica es posible adelantar que, en una dimensión subtextual, el género verde mexicano constituye un giro en las posturas éticas del ser humano frente al medio ambiente.

En términos éticos, el género verde mexicano propone un viraje de las posturas éticas medioambientales antropocéntricas que habían dominado el cine de nuestro país a posturas bio o ecocéntricas incluso en películas no explícitamente ambientalistas. Mientras el cine antropocéntrista previo al cine verde coloca al ser humano en el centro de todo, considerándolo amo o administrador de una naturaleza que carece de valor intrínseco y que es únicamente valiosa en la medida que sirve a fines humanos (valor instrumental); el cine bio/ecocéntrista verde pone en el centro a una naturaleza con valor intrínseco y no sólo determinado por los intereses de los seres humanos quienes, a la par de los demás seres vivos, forman parte integral de ella.

Las posturas éticas antropocéntricas anteriores al cine verde, aparecen en la pantalla como esfuerzos por conocer y controlar la naturaleza a través de la ciencia para contrarrestar, por ejemplo, la insalubridad o la enfermedad en películas como: *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948), *Marejada* (Carlos Toussaint, 1952), *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) y *Seis días para morir* (Emilio Gómez Muriel, 1967). La alfabetización e inserción social del buen salvaje a través de la educación constituye también una expresión de un antropocentrismo que se puede describir como tecnocéntrico, pues

aspira a dominar a la naturaleza a través de la razón (ciencia y tecnología). Esto es claro en películas como *La tercera palabra* (Julián Soler, 1956) y *El bello durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952), en las que el buen salvaje transita del estado de naturaleza al estado de civilidad al ser educado por un(a) tutor(a).

Una ética antropocentrista más bien cercana a las posturas marxistas aparece en algunas películas en que se equipara la explotación de la naturaleza con la del ser humano como ocurre con *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, 1936), *La rebelión de los colgados* (Alfredo B. Crevenna y Emilio Fernández, 1954) y *La Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961). Por otra parte, un antropocentrismo de carácter judeocristiano cristaliza en *Y Dios la llamó Tierra* (Carlos Toussaint, 1961), en la cual el ingeniero agrónomo Efrén es comisionado por el presidente Lázaro Cárdenas para que haga el reparto de las tierras de los latifundistas entre los campesinos de Huilapan, y mientras contempla el lugar desde lo alto dice en voz *through*: «Dios, tú la hiciste y la llamaste Tierra, yo la reparto entre los que la trabajan y así cumplo tu soberana voluntad». En principio, este breve monólogo presenta al ser humano como administrador de la creación divina pero, en segunda instancia, plantea dicha facultad administrativa como propia del Estado que, de este modo, adquiere una legitimidad supraterrena. La composición de la imagen cinematográfica durante esta secuencia nos remite a la representación romántica del hombre frente a la magnificencia de la naturaleza.

La postura ética de dominación de la naturaleza, en muchos casos secularizada, atraviesa muchas de las películas mexicanas que giran en torno a la explotación violenta y espectacularizada de alguna especie animal para el mero entretenimiento del ser humano. Ejemplos claros de esto son películas documentales y de ficción como: *Pelea de gallos* (Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard, 1896), las películas taurinas de Otway Latham (1897), *Corrida de toros* (Enoch C. Rector, 1896), *Lazamiento de un caballo salvaje* (Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard, 1896), *Palenque sangriento* (Fernando Gou, 1979), *Toros, amor y gloria* (Raúl de Anda, 1943), *Sol y sombra* (Rafael E. Portas, 1945), *¡Tintorera!* (René Cardona Jr., 1976) y *Cazador de tiburones* (Enzo G. Castellari, 1980).

El giro del cine mexicano hacia las posturas biocéntricas se expresa en todas aquellas películas, explícitamente ambientalistas o no, que se pronuncian por la vida y sobrevivencia de individuos, poblaciones y especies. Entre los filmes de este tipo es posible enlistar como ejemplos a *El niño y el tiburón* (Raúl de Anda Jr., 1978), *El oreja rajada y el potrillo colorado* (*Sangre de campeón/ Oreja rajada*) (Rubén Galindo, 1979), *Tohuí, el pequeño panda de Chapultepec* (Fernando Durán, 1982), *Una maestra con ángel* (Juan Antonio de la Riva, 1994) sobre la preservación de la mariposa monarca y *Bacalar* (Patricia Arriaga-Jordán, 2011) sobre tres cachorros de lobo mexicano robados para su tráfico ilegal, así como los documentales *El jaguar. Señor de las selvas mayas* (Eduardo Herrera Fernández, 2006), *Vox clamantis in deserto* (Concepción Baxin Melgoza y Luis Gerardo Rojas Garibaldi, 2007) sobre el borrego cimarrón, *Maguey* (Francesco Taboada Tabone, 2014) sobre el riesgo de extinción que corre dicha planta y *México pelágico* (Jerónimo Prieto, 2014) sobre la amenaza que significa la caza para la sobrevivencia del tiburón.

Por su parte, ejemplos de cintas tendientes a una postura ecocéntrica, en las que se subraya la recuperación del conocimiento y las tradiciones de pueblos ancestrales, que se considera guardan una estrecha relación con la naturaleza son, por ejemplo, los documentales *Xateros* (Axel Köler y Tim Trench, 2004), *Todos somos agua. Atztatziliztli: Petición de lluvias* (Marco Antonio Díaz León, 2006), *Alamar* (Pedro González Rubio, 2009), *Graniceros* (Gustavo Gamou, 2011), *Azul intangible* (Eréndira Valle Padilla, 2012), *Gente de mar y viento* (Ingrid Eunice y Fabián González, 2016) y *Biósfera 2, 25 años después* (Tiahoga Ruge, 2017). En el terreno de la ficción son ejemplo de esta postura ética películas como *El hombre de los hongos* (Roberto Gavaldón, 1975) y *Chac, dios de la lluvia* (Rolando Klein, 1975).

Hasta aquí dejamos este primer recorrido panorámico por los antecedentes y la historia del cine verde mexicano, no sin antes apuntar algunas conclusiones respecto al estudio ecocrítico aquí presentado y enlistar algunas de las preguntas que, en este campo, abren la posibilidad de futuras investigaciones.

Conclusiones

Este estudio da cuenta de cómo desde antes de 1971, año en que se inauguró el género verde mexicano, se fue configurando en nuestro cine un imaginario catastrofista y aparecieron y se confrontaron dos narrativas de recuperación del paraíso: la narrativa progresiva que busca hacer de la Tierra un paraíso terrenal a partir del trabajo y la dominación de la naturaleza y la narrativa declinante que proponen la vuelta a un estado paradisiaco a través del regreso a la equidad original en las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza. Esta investigación propone que esto posibilitó la toma de conciencia ecológica del cine mexicano y fue configurando la aparición del pensamiento ambientalista en la pantalla, el cual finalmente cristalizó en la primera película mexicana verde: *El cambio*.

Si bien esta investigación identifica a *El cambio* como el primer filme mexicano verde y hace un primer rastreo de las cintas ambientalistas realizadas en México de entonces a la fecha; es preciso realizar un estudio a profundidad de estas obras para caracterizar diacrónicamente este género cinematográfico en términos éticos y estéticos, es decir, bosquejar su evolución genológica para contestar preguntas como: ¿qué elementos visuales, sonoros, de puesta en escena, montaje y narración caracterizan el cine verde y cómo estos elementos cambian en el tiempo?, ¿qué implicaciones éticas tienen estos elementos formales y sus transformaciones, es decir, qué visiones del mundo cristalizan en ellos?, ¿existen subgéneros dentro del cine verde?, ¿cuáles son?, ¿a qué se debe el aparente *boom* del cine verde alrededor del final de la primera década del siglo XX?

En fin, las preguntas se multiplican y abren innumerables posibilidades para el campo de los estudios ecofílmicos, apenas nacientes en México. Consideramos, sin embargo, que este trabajo ha trazado una ruta que puede servir como guía para emprender futuros viajes de exploración del pensamiento ambientalista y la conciencia ecológica a través del cine mexicano verde.

Referencias

- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (2011). *Cartelera cinematográfica digital*. México: CUEC, UNAM.
- Bousé, Derek (2000). *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Bozak, Nadia (2011). *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. Chicago: Rutgers University Press.
- Carson, Rachel (2002). *Silent Spring*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- Culloty, Eileen y Pat Brereton (2017). Eco-film and the Audience: Making Ecological Sense of National Cultural Narratives. *Applied Environmental Education & Communication*, vol. 16, núm. 3, 139-148. <https://doi.org/10.1080/1533015x.2017.1322011>
- Estenssoro Saavedra, Fernando (2014). *Historia del debate ambiental en la política mundial 1945-1992. La perspectiva latinoamericana*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.
- Fornoff, Carolyn y Gisela Heffes (2021). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. Nueva York: State University of New York Press.
- Glotfelty, Cheryl y Harold Fromm (1996). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University Georgia Press.
- González de Arce Arzave, Rocío Betzabee (2019). El viaje del cine mexicano de ficción hacia la conciencia ecológica: imaginarios de la naturaleza, ecoutopías y ética ambiental en la pantalla. Tesis de Maestría. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- Hochman, Jhan. (1998). *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*. Idaho: University of Idaho Press.
- Ingram, David (2000). *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- (2014). Rethinking Eco-Film Studies. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Editado por Greg Garrad. Nueva York: Oxford University Press, 549-474.
- Ivakhiv, Adrian J. (2007). Green Film Criticism and Its Future. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 15, núm. 2, 1-28. <https://doi.org/10.1093/ISLE/15.2.1>
- Joskowicz, Alfredo (2007). *Sobre las películas Crates y El cambio*. México: Filmoteca, UNAM.
- Kääpä, Pietari y Tommy Gustafsson (2013). *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation*. Bristol: Intellect Books Limited.

- MacDonald, Scott (2001). *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*. Oakland: University of California Press.
- Merchant, Carolyn (2005). *Reinventing Eden. The fate of Nature in Western Culture*. Londres: Routledge.
- Mitman, Gregg (1999). *Reel Nature: America's Romance with wildlife on film*. Seattle: University of Washington Press.
- Peregrín, Fernando (2011). El pensamiento ecológico I. Ciencia, ética, estética y mitología. *Tercera Cultura*, 1-22.
- Rust, Stephen, Monani, Salma y Sean Cubitt (eds.) (2013). *Ecocinema Theory and Practice*. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (2012). El súper 8 y la contracultura. En *El cine súper 8 en México 1970-1989*. México: Filmoteca, UNAM.
- Viñas, Moisés (2005). *Índice general del cine mexicano*. México: CONACULTA / IMCINE.
- White, Kim K. y Leslie Duram (2013). *America Goes Green: An Encyclopedia of Eco-friendly Culture in the United States*. Santa Bárbara: ABC-CLIO.

Bases de datos:

- Cinema Planeta, FICMA MX*. Sitio web: <https://cinemaplaneta.org>
- EcoFilm Festival*. Sitio web: <https://ecofilmfestival.org/edicion/>
- Festival Internacional Cine en el Campo*. Sitio web: <https://cinecampo.com/index.php/ediciones-antteriores/>
- Encuentros hispanoamericanos de cine y video documental independiente. Contra el Silencio Todas las Voces*. Sitio web: <http://www.contraelsilencio.org/>

Anexo. Películas verdes mexicanas (1974-2018)

- 1974 (1): *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1974).
- 1976 (2): *Erosión* (Alfredo Joskowicz, 1976) / *Valle de México* (Rubén Gámez, 1976).
- 1978 (1): *Las abejas* (*The bees / Abejas asesinas*) (Alfredo Zacarías, 1978).
- 1979 (1): *Chapopote* (*Historia de petróleo, derroche y mugre*) (Carlos Mendoza, 1979).
- 1980 (1): *En el país de los pies ligeros* (*Niño rarámuri*) (Marcela Fernández Violante, 1980).
- 1981 (1): *Patricio* (José Luis García Agraz, 1981).
- 1983 (1): *Laguna de dos tiempos* (Eduardo Maldonado, 1983).

1986 (1): *El ataque de los pájaros (Birds of Prey / Beaks: The Movie)* (René Cardona H., 1986).

1987 (1): *Tejiendo mar y viento. La vida de una familia Ikood* (Teófila Palafox y Luis Lupone, 1987).

1988 (2): *Días difíciles* (Alejandro Pelayo, 1988) / *Esperanza* (Sergio Olhovich, 1988).

1990 (2): *Keiko en peligro* (René Cardona, 1990) / *Pueblo de madera* (Juan Antonio de la Riva, 1990).

1991 (1): *Marea suave* (Juan Manuel Domínguez González, 1991).

1992 (2): *A propósito del humo, la contaminación y esas cosas* (Ángeles Sánchez y Claudio Valdez Kuri, 1992) / *Pidiendo vida* (Guillermo Monteforte, 1992).

1993 (2): *Ecología y grupos étnicos* (Eduardo Barrón y Óscar Pastor Ojeda, 1993) / *Hoy no circula* (Victor Ugalde y Rafael Montero, 1993).

1994 (3): *Huicholes y plaguicidas* (Patricia Díaz Romo, 1994) / *Las aguas del mal* (Eduardo González Ibarra, 1994-1995) / *Una maestra con ángel* (Juan Antonio de la Riva, 1994).

1995 (2): *Utopía 7* (Leopoldo Laborde, 1995) / *El señor de los cuatro costados* (Carlos García Aguilar, 1995).

1998 (3): *El retorno del berrendo* (Eduardo Herrera, 1998) / *Guía Toó. Montaña poderosa* (Crisanto Manzano, 1998) / *Los Tuxtlas, riqueza natural* (Pedro Sierra Romero, 1998).

1999 (6): *Atrévete. Lugar: Benito Juárez Lachatao, Oaxaca* (Verónica Arlet Victoria Velasco, 1999) / *Cosecha de agua* (Haidé Jiménez Martínez, Abigail Juárez Rivero, Arturo Vieira Flores y Mónica Villalobos González, 1999) / *En un claroscuro de la luna* (Sergio Olhovich, 1999) / *Maíz transgénico* (Marco A. Díaz León, 1999) / *Museo del Desierto: "Rocas y minerales"* (Judith Alanis Figueroa, 1999) / *Tu basura es mi riqueza* (Rocío Salas, 1999).

2000 (10): *...y sólo tengo 5 años* (Andrés Almitán, 2000) / *Defender los bosques: La lucha de los campesinos ecologistas de Guerrero* (Carlos Efraín Pérez Rojas y Alejandro Halkin, 2000) / *Ecología* (María Luisa Virginia Oropeza Sainz, 2000) / *El manglar* (Óscar Jiménez, Aurelio Pámanes y Rubén Silva, 2000) / *Energía solar* (Manuel Martínez Velázquez, 2000) / *La milpa sin quema: el cultivo sin callejón* (José Luis Martínez Ruiz, 2000) / *Los aires y los aguafiestas de Tejalpa, Morelos* (Gregory Berger, Víctor Hugo Sánchez, Esteban Pinedas, Estela Kempis y Efraín Santa Cruz, 2000) / *Patsecuaru: El lugar de la negrura* (César Ramírez, 2000) / *Un mundo sin sol* (Verónica Arlet Victoria Velasco, 2000) / *Voces del monte. Experiencias comunitarias para el manejo sustentable de los bosques* (Marco Antonio Díaz León y Grupo Estudios Ambientales, A.C., 2000).

2001 (7): *Boca Barra* (Bruno Varela Rodríguez, 2001) / *Chapala a secas* (Salvador Peniche Camps, 2001) / *Fogón de barro sin humo. ¿Una alternativa para reducir el consumo de leña!* (José Luis Martínez y Roberto Menéndez, 2001) / *La selva de los Chimalapas, su gente y sus problemas. Conflictos de frontera entre Oaxaca y Chiapas* (Emanuel Gómez Martínez, 2001) / *Trazando senderos, sembrando futuro* (Guadalupe García González y Jorge Ortiz Leroux, 2001) / *Vivir con la selva* (Martín Boege y Eckart Boege, 2001) / *Wakan Tanka. El gran espíritu permanente y estable* (Marco Antonio Díaz León, 2001).

2002 (3): *El huerto de Zapata* (Moisés, 2002) / *Fuga defeña* (Roberto Canales, 2002) / *Ocean Oasis (Oasis Marino)* (Soames Summerhays, 2002).

2003 (2): *Aquí nació la mera mata* (Martín Boege y Eckhart Boege, 2003) / *Bajo Arcediano* (Diego Vox, 2003-2004).

2004 (3): *Dulce convivencia* (Filoteo Gómez, 2004) / *El día menos pensado* (Rodrigo Ordoñez, 2004) / *Tierra de maíz* (Pablo Gleason González, 2004).

2005 (2): *Calakmul, huellas del presente* (Jorge Barbosa Benítez, 2005) / *La casa ecológica* (Aristani Álvarez López, 2005).

2006 (5): *Basurero tóxico en territorio Pápago* (Nicolás Défossé, 2006) / *Cuerpo, Casa, Madre Tierra* (Lily Wolfensberger Scherz, 2006) / *El jaguar. Señor de las selvas mayas* (Eduardo Herrera Fernández, 2006) / *Todos somos agua. Atltzatzilztlí: petición de lluvias* (Marco Antonio Díaz León, 2006) / *Voces de la selva* (Noé Pineda Arredondo, 2006).

2007 (7): *¡Vamos al grano! Cuidado con el maíz transgénico* (Marco Antonio Díaz León, 2007) / *Ciudad de agua* (Karla Ahidé López Salgado, 2007) / *La mutilación de San Pedro, según San Xavier* (Olivia Portillo Rangel, 2007) / *La palabra de la tierra* (Palmiro Mauricio Schroeder Herrera, 2007) / *Oxtoyahualco. Un pueblo recuperando el agua perdida* (Marco Antonio Díaz León, 2007) / *Sontecomapan, la casa del agua* (Emmanuel Solís y Luisa Dorbecker, 2007) / *Viento rojo. El huracán Dean* (Eduardo Herrera Fernández, 2007).

2008 (11): *13 Pueblos en defensa del agua el aire y la tierra* (Francesco Taboada Tabone, 2008) / *40° a la sombra* (Flavio González Mello, 2008) / *Bosque de agua, cuna de vida* (Lilia Soto, 2008) / *Desde adentro* (Rafael Macazaga, 2008) / *El ciruelo* (Emiliano Altuna y Carlos Rossini, 2008) / *El llanto de la tierra* (Lucio Olmos, 2008) / *La Yerbabuena, comunidad en resistencia* (Nicolás Defossé, 2008) / *Manantial* (Gabriel Goveia y Federico Novelo, 2008) / *México, el último país mágico* (Demetrio Bilbatúa, 2008) / *Tierra y pan* (Carlos Armella, 2008) / *Voces en el Lacantún. Ecos de la Lacandona* (Gabriel Herrera, 2008).

2009 (18): *¿Y el agua?* (Dominique Jonard, 2009) / *A vuelo de pájaro* (Patricia Henríquez, 2009) / *Agua de lluvia* (Dominique Jonard, 2009) / *Agua sí, ca\$as no* (Daniella Querol, 2009) / *Alamar* (Pedro González Rubio, 2009) / *Atl* (Alberto Becerril Montekio, 2009) / *Bienvenido a nuestras playas* (Emma de Aquino Reyes, 2009) / *Esto pensamos desde el corazón* (Fernanda Rivero, 2009) / *Flores en el desierto* (José Álvarez, 2009) / *Fumé* (Hugo Gutiérrez, 2009) / *Galápagos, futuro sostenible* (José Roberto Levy Álvarez y Enrique Antonio Martínez López, 2009) / *La sirena y el buzo* (Mercedes Moncada, 2009) / *Oda al bosque* (Lilia Soto, 2009) / *Pueblos unidos* (Felipe Casanova y Miguel Ángel Díaz, 2009) / *Rehje* (Anaís Huerta, 2009) / *Sequía* (Miguel Ángel Sánchez Macías, 2009) / *Sierra de Huautla, orgullo de Morelos* (Lilia Soto, 2009) / *Venado* (Pablo Fulgueira, 2009).

2010 (46): *2042* (Emiliano Castro, 2010) / *28 días sin agua* (Belén Cisneros, 2010) / *Agua para todo* (M. Alberto Román, 2010) / *Agua=vida* (Carlos Vargas, 2010) / *Ahorrando para mi futuro* (Julio César Vega, 2010) / *Algo está sucediendo* (Javier Yazp, 2010) / *Amatlán* (Simon Gerbaud, 2010) / *Baño* (María de los Ángeles Cruz, 2010) / *De adentro hacia afuera* (Mariel Alejandra Buenfil Blánquez, 2010) / *El ABC de la*

agricultura orgánica (Mauricio Novelo, 2010) / *El agua no es tan clara como el mensaje* (Sergio Fera, 2010) / *El agua que gastas* (Mariano Rentería, 2010) / *El botecillo valiente* (Guillermo Peña, 2010) / *El gran viaje del agua* (Octavio Juárez, 2010) / *El viaje del cometa* (Ivonne Fuentes, 2010) / *Felicidades...* (Omar Verdiguél, 2010) / *Hombres que vienen de las nubes* (Julio César Errejón Gómez, 2010) / *Hydros* (Fernanda Morales, 2010) / *Imitaasi* (Samuel Romero y José Ramón Torres, 2010) / *La aventura de Monochoa* (Fernanda Rivero, 2010) / *La fábrica de agua* (Jan Suter, 2010) / *La palabra agua no moja* (Pablo Pazzi, 2010) / *La vida inagotable. Sayabkuxtal* (Erika Araujo, 2010) / *Las buenas hierbas* (María Novaro, 2010) / *Lucha Verde / Súper Verde vs la contaminación* (Cesar Amigó, 2010) / *Luna* (Raúl Cárdenas y Rafael Cárdenas, 2010) / *Maguey* (Francesco Taboada, 2010) / *Máscaras mojadas* (Hiram Guzmán, 2010) / *Me hice pipí en el pie Arath* (Said Saucedo, 2010) / *Naica, viaje a la cueva de los cristales* (Gonzalo Infante, 2010) / *Nayeri su'umuavika. Semana santa cora* (Omar Osiris Ponce Nava y Beatriz Betsabé Bautista, 2010) / *Ni una gota más* (Jonathan Israel y Antonio Garcés, 2010) / *No hay por donde huir* (Eduardo Parra, 2010) / *Noches de Tungsteno* (María Torres, 2010) / *Ópera de regadera* (Pablo León, 2010) / *Pnaacoj Ancoj* (Caminando entre los mangles) (Imelda Morales, Romelia Barnett y Eunice Barnett, 2010) / *Prende tu foco* (Andrea Alcaráz, 2010) / *Redes* (Román Jiménez Hernández y Emmanuel Noriega Hernández, 2010) / *Río Lerma* (Esteban Arrangoiz, 2010) / *Salvador* (Lariza Melo, 2010) / *Sequía* (Nuria Menchaca, 2010) / *Tan sólo una gota* (Javier Quijano, 2010) / *Todos ConAgua* (Marusia Estrada, 2010) / *Tú mamá* (Sara Arath Talamante, 2010) / *Voces del subterráneo* (Boris Goldenblank, 2010) / *Y el río sigue corriendo* (Carlos Pérez Rojas, 2010).

2011 (466) ...*Con agua* (José de Jesús Camacho, 2011) / ...*Me acuerdo mucho de ti* (Rubén Rojas, 2011) / *¡Agua! "elixir de vida"* (Juan C. Flores Umaña, 2011) / *¡Aguas!* (Omar Verdiguél, 2011) / *¡Ciéeeerrale!* (Carolina Rodríguez, 2011) / *¡Comadre, el agua!* (Héctor Pérez, 2011) / *¡Cuidala!* (Roberto A. Padilla, 2011) / *¡Esto se Acabó!* (Jehú Sánchez, 2011) / *¡No te quejes! ¡Actúa!* (Valeria Sumano, 2011) / *¡Una gota, si importa!* (José Gutiérrez, 2011) / *¡Va! Por el agua* (Eduardo Umaña, 2011) / *¡Viva el Agua!* (Patricia Gómez, 2011) / *¡Ya no la reguemos!* (Carlos Leybón, 2011) / *¡A dónde va Juventina?* (José Serda, 2011) / *¿A qué sabe?* (Yain Rodríguez, 2011) / *¿Apostamos?* (Juan Manuel Rivera, 2011) / *¿Cómo sueñas tú sin agua?* (José J. Martínez "Toto Mtz", 2011) / *¿Crees que es simple?* (Carlos Reyes, 2011) / *¿Cuánto tiempo más?* (David Zamora, 2011) / *¿Desechable!?* (Oscar Amezcua, 2011) / *¿Eres de piedra?* (Mariana Gómez, 2011) / *¿Realidad o pesadilla?* (Helena Luna, 2011) / *¿Te hizo falta?* (Alan Casillas, 2011) / *¿Tú también quieres jugar?* (Claudia Muñoz, 2011) / *¿Verdad que si la necesitamos?* (Alfonso Coronel, 2011) / *¿Y tú que le dirías?* (Marcos Vargas, 2011) / *1, 2, 3 por el agua que está...* (Martha Morales, 2011) / *1000 mil* (José Trinidad Arias, 2011) / *2013 ¿Queda tiempo?* (José J. Martínez "Toto Mtz", 2011) / *2020* (Juan Pacheco, 2011) / *3ra guerra mundial* (Daniel Barrientos, 2011) / *A nosotros nos va a faltar* (Bruno Mora Becerra, 2011) / *A quien corresponda:* (Daniel Méndez, 2011) / *A secas* (Andreas "La Mandrágora" Papacostas, 2011) / *A Tlaloc* (Enrique Ramírez Bernal, 2011) / *Ache2no* (Eduardo Villaseñor, 2011) / *Actúa* (Manolo Guízar, 2011) / *Actúa hoy para que los niños disfruten el agua* (Alejandra Ortiz, 2011) /

Adictos (Alberto Zeni, 2011) / *Advertencia esta podría ser tu historia* (Irving Dublin Andrade, 2011) / *Afterefecto* (Antonio Hamet, 2011) / *Agente 00-Tiradero: Aguadrilo no la riegues* (Antonio Kosturakis Moreno, 2011) / *Agua* (Uliyanov Salcido, 2011) / *Agua ¿Estás ahí?* (Karen Martínez Hinojosa, 2011) / *Agua de sandía* (Lorena Cervantes, 2011) / *Agua en México* (Alejandra Ortiz, 2011) / *Agua en peligro* (Enrique Heredia, 2011) / *Agua pa' refresco* (Esteban Salazar, 2011) / *Agua para viajeros* (Pepe Valle, 2011) / *Agua pasa por mi casa* (Rogelio G. Carballido, 2011) / *Agua pasa por mi casa, cate de mi corazón* (Fernanda Rivero, 2011) / *Agua pasaba por mi casa* (Norma G. Ramírez, 2011) / *Agua por favor* (Ivett Martínez, 2011) / *Agua que aquí has de beber* (Rudgar Palomino, 2011) / *Agua somos* (Roberto Israel Tirado, 2011) / *Agua, ya no pasa por mi casa* (Josué Briseño, 2011) / *Agua: Dadora de vida* (Jorge Zerecero, 2011) / *Aguamex* (Andrea Maciel, 2011) / *Aguantar* (Ángel Garduño, 2011) / *Aguas con el agua* (Mariana González, 2011) / *Aguas con el Chan* (Misael Barbosa, 2011) / *Aguas con el payaso* (Alonso Oliveros, 2011)* / *Aguas con el payaso* (José Eleazar Muñoz Ocampo, 2011)* / *Aguas con las ranas* (Dafne Macías, 2011) / *Agüita* (Luis López, 2011) / *Ahora* (Martín Aldana, 2011) / *Al azar* (Gustavo Hernández, 2011) / *Amor líquido* (Miguel Ángel Maya, 2011) / *Anima mundi* (Rodrigo Pérez-Grovas, 2011) / *Antes había un pez* (Moisés Navarro, 2011) / *Aqua* (Joshua Huitrón, 2011) / *Aqua espiral* (Martín Hernández, 2011) / *Aquazombie* (Alejandra Mozo, 2011) / *Aquos* (Davso Mitre, 2011) / *Arrójale agua a los patos* (Daniela Navarro, 2011) / *Atl (agua)* (Oscar Romero, 2011)* / *Atl* (Einar Reyes, 2011)* / *Atlán* (Ricardo Ostos, 2011) / *Atomizamor* (Mariano Rentería, 2011) / *Aurora* (Alejandra Escalante, 2011) / *Autopreservación* (Alejandro Márquez, 2011) / *Ave, Madre Tierra* (Osarahi Ramírez, 2011) / *Ay veces que nada el pato* (Celedonio Núñez, 2011) / *Azul* (Hugo Arismeni, 2011) / *Azul violeta* (Epigmenio Saldaña, 2011) / *Bacalar* (Patricia Arriaga-Jordán, 2011) / *Bitácora* (Juan Paulín, 2011) / *Bluetongue* (David Becerra, 2011) / *Breve diccionario de las tribus* (Mario Alberto Román, 2011) / *Breve historia del agua en la Cd. México* (Jorge S. C. Pérez Grovas, 2011) / *Cambiantes* (Gabriela Mayte Aguilar, 2011) / *Canícula* (José Álvarez, 2011) / *Capital en crecimiento* (Fermín Valenzuela, 2011) / *Caso omiso* (Alan Casillas, 2011) / *Causa / Efecto* (César González, 2011)* / *Causa y efecto* (Miguel Ángel Paredes, 2011)* / *Causa y efecto* (Roberto López, 2011)* / *Cero mililitros* (Mario Ventura, 2011) / *Cielito Lindo* (Melissa Michel, 2011) / *Cierra la llave* (Efrén González, 2011)* / *Cierra la llave* (Sergio Téllez, 2011)* / *Ciudad rural* (Roberto Canales Sánchez León, 2011) / *Cleatividad* (Marco Sáenz, 2011) / *Con los días contados* (Alejandro Hunab Molina Vázquez, 2011) / *Contaminación suicida* (Alberto Burgos, 2011) / *Conversaciones en el Paraíso* (Carlos A. Rodríguez, 2011) / *Cosechando agua* (Ximena Urrutia, 2011) / *Crudo* (Gabriel Aldasoro Said, 2011) / *Cuanajillo: la historia sin agua* (Stefan Guzmán Sotelo, 2011) / *Cuando se agota se acaba* (Colberdt Cortés, 2011) / *Cuarto sueño* (Aline Daniela Ordaz, 2011) / *Cuates de Australia* (Everardo González, 2011) / *Cuento de hadas* (Luis Fernando Chávez, 2011) / *Cuestión de tiempo* (Antonio Cárdenas, 2011) / *Cuida el agua* (Fanny Axotla, 2011)* / *Cuida el agua* (Miguel Cisneros, 2011)* / *Cuida el agua hoy* (Felipe Camargo, 2011) / *Cuida el agua, no seas zombie* (Tania H. Luna, 2011) / *Cuidala* (Antonio Cano, 2011) / *Cuidemos el agua* (Fanny

Axotla, 2011)* 7 *Cuidemos el agua* (Juan Carlos Uribe, 2011)* / *Datos curiosos* (Gisela Hernández, 2011) / *De chorro a gota* (María Guadalupe Villa, 2011) / *De sangre azul* (Luis E. García, 2011) / *De vida o muerte* (Omar Linares Coronado, 2011) / *Delirio de gota una última* (Brenda Ramírez Ríos, 2011) / *Derrame del caos* (Xul Cristians, 2011) / *Descansa en Paz* (Julio Cesar Vega Aguilar, 2011) / *Diálogos del agua* (Teódulo Fernández Ríos, 2011) / *Días de gloria* (Josué Mancilla, 2011) / *Dibujando esperanza* (Miguel Atzn Oropeza, 2011) / *Diluvio universal* (Ramón Coelho, 2011) / *Disparo magnético* (Juan Pablo Aguirre, 2011) / *Don Agotón* (Ana Morán, 2011) / *Donde sopla el viento...* (John Dickie, 2011) / *Drenapura* (Diego Monroy, 2011) / *Evolución* (Arantxa Araujo, 2011) / *Eclipse* (? , 2011) / *Eccoss* (Alejandro Romo, 2011) / *Efectivo fresco* (Iván David Mondragón, 2011) / *Efímero* (Angélica Carrillo, 2011) / *El abrazo* (Harry Montiel, 2011) / *El agua* (Francisco Feregrino, 2011) / *El agua caía del cielo* (Julio Geiger, 2011) / *El agua de la tierra* (Pedro Narváez, 2011) / *El agua es parte del mundo, es parte de ti* (Mariana Aranda, 2011) / *El agua es vida y es amor* (David Alarcón, 2011) / *El agua se va* (Rigoberto González, 2011) / *El agua también se acaba* (Ivett Bonilla, 2011) / *El agua tiene ritmo* (Katia Ruelas, 2011) / *El agua y la vida* (Hugo Villegas, 2011) / *El agua y yo!!* (Eliás López, 2011) / *El anuncio!* (Héctor Negrete, 2011) / *El camino es muy largo* (Fernando Gutiérrez, 2011) / *El cofre* (Fabián Pérez Ramírez, 2011) / *El despilfarro* (Armando Plascencia, 2011) / *El día en que ella desapareció* (Braulio Sánchez, 2011) / *El estanque* (Jorge Hernández, 2011) / *El examen* (Miguel Chávez, 2011) / *El fin* (Abel Saavedra, 2011) / *El Golfo de México* (Andrea Bel.Arruti, 2011) / *El guardián* (Sergio Aguilar, 2011) / *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011) / *El mejor regalo* (Miguel Anaya, 2011) / *El mensaje de la lluvia* (Alfredo Estrada, 2011) / *El origen* (Rodrigo Álvarez, 2011) / *El paraguas* (Grace Lugo, 2011) / *El sentido del agua* (Jorge Carlos Sánchez, 2011) / *El sueño del gigante* (Andrés Peralta, 2011) / *El tesoro* (David F. Ballesteros, 2011) / *El tesoro más grande* (Liliana Bravo, 2011) / *El tiempo se agota* (Germán Martínez Alcántara y Josué González Zaldívar, 2011) / *El último jinete del apocalipsis* (Eda Edna Vázquez, 2011) / *El último trago* (James Lucas, 2011) / *El único reflejo* (Montserrat L. Guevara, 2011) / *El valor del agua* (Julio Berthely, 2011) / *Elemental* (Raúl López, 2011) / *Elixir* (María del Mar Herrerías, 2011)* / *Elixir* (Mónica Romero, 2011)* / *eMe* (Héctor Ruiz, 2011) / *En aquél pequeño río* (Jorge Peralta, 2011) / *En busca del tesoro* (Rogelio Rosado, 2011) / *En el principio fue el agua* (Andre Caballero, 2011) / *En la orilla* (Luis Donaldto Cornelio, 2011) / *En un futuro* (Manuel Trinidad, 2011) / *Entelechiam* (Khristian Elizabeth Castellanos, 2011) / *Ernesto* (Miguel Pacheco, 2011) / *Errante* (Augusto E. Martínez, 2011) / *Es de todos* (Rubén Rivera, 2011) / *Es H2Ora* (Carlos R. Hernández, 2011) / *Es importante* (Martha Merino, 2011) / *Es tu compromiso* (Carlos Chablé, 2011) / *Ese día aprendí* (Mayra Huerta, 2011) / *Eskimal* (Homero Ramírez Tena, 2011) / *Espejismo* (Jessica Asunción Macías Ponce, 2011) / *Espejo* (Gustavo Montalvo, 2011) / *Esperanza de vida* (Esteban Flores, 2011) / *Esperanzas contaminadas* (Luis Correa, 2011) / *Está en tus manos* (Gisela Hernández, 2011) / *Estado crítico* (Carlos Aníbal Reyes, 2011) / *Extraño rumor de la tierra cuando se abre un surco* (Juan Manuel Sepúlveda, 2011) / *Felicitas* (Érika Araujo, 2012) / *Feliz cumpleaños* (Zeus López, 2011) / *Flatline* (Lina Anguiano,

2011) / *Gota* (Christopher A. Casillas, 2011) / *Gota a gota* (Alberto Burgos, 2011)* / *Gota a gota* (Hill Díaz, 2011)* / *Gota de vida* (Edwin Escoto, 2011) / *Goteo* (Yupi Segura, 2011) / *Gotita* (Fabio Mendoza, 2011) / *Granicero* (Gustavo Gamou, 2011) / Grupo tortuguero (Romelia Barnett, Eunice Barnett, Samuel Romero y José Ramón Torres, 2011) / *Guardia del agua* (Esteban Flores, 2011) / *Guerreros lobos* (Martín A. Tadeo Gutiérrez, 2011) / *Guerritas de agua* (Ivanov Marmolejo, 2011) / *H2050* (Luis Alberto González, 2011) / *H2NO* (Erika Pérez Gómez, 2011)* / *H2nO* (Guinduri Arroyo, 2011)* / *H2-nO* (Luis Ángel Rodríguez, 2011)* / *H2O* (Antonio Carrillo Bolea, 2011)* / *H2o* (Emiliano Castro, 2011)* / *Había agua...* (Alejandro Aguilera, 2011) / *Hammurabi* (Alonso Hernández, 2011) / *Hasta cuándo* (Gemma Galo, 2011) / *Hasta la última gota* (Edgar Raúl Ramírez Zárate, 2011)* / *Hasta la última gota* (Hiram Cid Parra, 2011)* / *Hasta para lamentarnos la necesitamos* (Jessica Macías, 2011) / *Hay veces que nada el pato* (Celedonio Núñez, 2011) / *Hidrosapiens* (Daniel Melo, 2011) / *Higiene turbia* (Argelia Puga, 2011) / *Hijos de agua, hijos de tierra* (Julio Cesar Zúñiga, 2011) / *Hombres del mar* (Berenice Morales, Imelda Morales, Victoria Valenzuela, Eusebia Flores, Adolfo Fierro y Raymundo Aguirre, 2011) / *Hoy no hay agua* (David Alvarado, 2011) / *Humo, Agua, Cabello* (Ricardo Morales, 2011) / *Idealístico y fantástico* (Héctor Flores, 2011) / *Ilusión* (Raúl Zavala, 2011) / *Impotente* (Alex Soltero, 2011) / *Inevitable* (Josué De la Cruz, 2011) / *Inmente* (Giancarlo Escobar Barba, 2011) / *Insaciable* (Eder Sánchez Medina, 2011) / *Insonora* (Jorge Iván Morales, 2011) / *Interferencia* (Alejandro Moya, 2011) / *Interpretación melancólica de la frase* (Pablo H. Cobián, 2011) / *Inverso, 3 y media vueltas en posición C* (Carlos Lenin Treviño, 2011) / *Involución* (Sairy Romero, 2011) / *Itsí* (Celia M. Rosas, 2011) / *Itz una gota de paseo* (José Regalado, 2011) / *Jardín en el mar* (Thomas Riedelsheimer, 2011) / *Karma tsunami* (Julián Gleizer, 2011) / *La colindancia* (Bruno Varela, 2011) / *La cuenca... Ríos vivos* (Zayd Castañeda, 2011) / *La era del agua* (Carlos A. Ricárdez, 2011) / *La gota* (Jania Alarcón, 2011) / *La historia del hombre* (Sergio Askins, 2011) / *La indiferencia mata* (Eder Padrón, 2011) / *La llave de la vida* (Francisco Javier Cervantes, 2011) / *La niña y el lago* (Juan Christopher Becerra, 2011) / *La oscilación eterna* (Luis Alberto Beltrán, 2011) / *La pesadilla* (Celina Dolecsek, 2011) / *La propiedad del agua* (Ángel Linares, 2011) / *La rata* (Karen Acosta, 2011) / *La salvación* (Alfonso Meléndez, 2011) / *La sequía* (Andrea Leal, 2011) / *La soledad y el olvido* (Coizta Grecko, 2011) / *La sombra del agua* (Héctor Negrete, 2011) / *La tina* (Hizay Carrillo de la Rocha, 2011) / *La tormenta* (Juan Diego Covarrubias, 2011) / *La última* (Miriam Rivera, 2011) / *La última gota* (Fernando Ibarra, 2011)* / *La última gota* (Jesús Adrian Hernández, 2011)* / *La última gota* (Karla Paola Fernández, 2011)* / *La última gota* (Manuel O. Bravo, 2011)* / *La última gota* (Xavier Velasco Du Solier, 2011)* / *La última gota de agua del desierto* (Berenice González, 2011) / *La vas a necesitar* (José Ramírez Arvidez, 2011) / *La verdad irónica del agua* (Alejandro Brito, 2011) / *Las bombas del agua* (Alfonso Suárez, 2011) / *Las futuras generaciones* (Eduardo Castañeda, 2011) / *Las palabras del agua!* (Elias López, 2011) / *Life drop* (Marco A. Molina, 2011) / *Líquidos vitales* (Luis Alberto Callejas, 2011) / *Litro cero* (Francisco E. Martínez, 2011) / *Llamando lluvia* (Fernando Cabello, 2011) / *Lluvia* (Diego Ramos, 2011) / *Lo mismo de siempre* (Edgar Moreno,

2011) / *Lo que dejamos ir* (José Abel Saavedra, 2011) / *Los guardianes del agua* (Erika Beltrán, 2011) / *Los otros californios* (César Talamantes, 2011) / *Lupe el de la vaca* (Blanca X. Aguerre, 2011) / *Mala educación* (Diana Arriola Paniagua, 2011) / *Mamá agua* (Noé Padilla, 2011) / *Mamila* (Vanessa Ranecis, 2011) / *Más allá de la roca* (Gilberto Aviña, 2011) / *Matarile* (Freddy Salas Mejía, 2011) / *Maxtitlán* (Rodrigo Salom Freixas y Alberto Santos González, 2011) / *Me lleva la inconsciencia* (Alejandro Zambrano, 2011) / *Mea culpa* (Vanessa Ranecis, 2011) / *Mejor cuidala, no lo dejes para después* (Juan Rubio Izquierdo, 2011) / *Memoria murmurante* (Gabriela Pech, 2011) / *México Julio 2011* (Juan Carlos Luna, 2011) / *Microlitros* (Marco Rodríguez, 2011) / *Milagro azul* (Vanessa Maytorena, 2011) / *Mlp* (Marissa Lepe, 2011) / *Monarca* (Victor René Ramírez Madrigal y Arturo Tornero Aceves, 2011) / *Mundo de agua* (Juan Carlos Campos, 2011) / *Mundo imperfecto* (Erika Pérez, 2011) / *Mutando* (Bernardo Orduña, 2011) / *Nativo México* (Julio Adams, 2011) / *Necesario o indispensable* (Ivett Bonilla, 2011) / *Necesidad desperdiciada* (Nallely A. Medina, 2011) / *Ni una gota más* (Felipe Camargo, 2011) / *Nikaj niñun'hióö* (*Nuestra tierra sagrada*) (Emilia López y José Arteaga, 2011) / *Niña lista* (Luis Raidón, 2011) / *No agua No vida* (Carlos Reyes, 2011) / *No es demasiado tarde* (Vanessa Maytorena, 2011) / *No es justo* (Jozequiel L. Cobián, 2011) / *No guarde ni tantita* (Ángel Darío Hernández, 2011) / *No hicimos nada* (Pablo Alberti, 2011) / *No la dejes ir* (Miryam Hernández, 2011) / *No me quiero rapar* (Ricardo Morales, 2011) / *No murió, el agua cambió...* (Daniel Rosales, 2011) / *No puedo vivir sin ti* (Héctori Hernández, 2011) / *No te engañes* (Israel Godínez, 2011) / *No te hagas ciérrale* (Oswaldo García, 2011) / *No te vayas* (Melissa Rojas, 2011) / *No vas a llevar el payaso* (Julio Peña, 2011) / *Nómada* (Andrea Alcaraz, 2011) / *Nostalgia húmeda* (Jesús Hernández, 2011) / *Nubes plásticas* (Sergio Nolasco, 2011) / *Nuestra Herencia* (Bryan Ochoa León, 2011) / *Nuestra huella en el mundo* (Bayron Santoveña, 2011) / *Nuestro líquido* (Enrique Sánchez, 2011) / *Nunca pensé* (Braulio Sánchez, 2011) / *Otra forma de cuidar el agua* (Pablo Zavala, 2011) / *Otra oportunidad* (Jesús Adrián Hernández, 2011) / *Papalotes en el cielo* (Jesús Manuel Rivas, 2011) / *Para nada* (Carlos Vallejo, 2011) / *Pasos sobre agua* (Lizzeth Sánchez, 2011)* / *Pasos sobre el agua* (Alfredo Ruiz, 2011)* / *Piedritas secas* (Eva Ortiz, 2011) / *Piensa en azul* (Erika Guerrero, 2011) / *Poemas desde el hogar* (Jorge García, 2011) / *Polvo* (Javier Vázquez, 2011) / *Poniente-Oriente* (Andrés Pulido, 2011) / *Por sentido común* (Juan Carlos Flores, 2011) / *Por un uso racional del agua* (Orestes Ochoa, 2011) / *Porque el agua es de todos* (José Luis Arce Roa, 2011) / *Porque la necesitas, cuidala* (Odra Pérez-Salas, 2011) / *Psychosis* (Roberto I. Tirado, 2011) / *Puzzle* (Carlos Isael, 2011) / *Quiere agua* (Arturo Cho, 2011) / *Quiero soñar* (Erick Iván Morales, 2011) / *Reacciona nos estamos secando* (Ramiro Nava, 2011) / *Realidad paralela* (Guadalupe Mendoza, 2011) / *Realidad que no cambia* (Fernando A. Velázquez, 2011) / *Recuerda* (Juan Ortiz, 2011) / *Recuerdos* (Gabriela Juárez, 2011)* / *Recuerdos* (José Antonio Perdomo, 2011)* / *Recuerdos del pájaro de agua* (Ricardo Castro, 2011) / *Reencuentro* (Nallieli Fortuny, 2011) / *Reflejo* (Jeziel Meléndez, 2011) / *Reflexión* (Hugo Cesar Villegas, 2011) / *Regalo del cielo* (Miguel Espinosa, 2011) / *Relatos de vida y muerte: Relato de la tierra* (Alejandro Cortez, 2011) / *Relatos de vida y muerte: Relato del caos* (Alejandro Cortez, 2011) / *Respeto* (Urzula

Barba, 2011) / *Restos de esperanza* (Domingo A. Álvarez, 2011) / *Retoño* (Karen Acosta, 2011) / *Retroceso* (Gerardo Hernández, 2011) / *Ríete* (Angélica Martínez, 2011) / *Río Lerma* (Esteban Arrangoiz, 2011) / *Ritmo Líquido* (Jorge Aguirre, 2011) / *Rocío a secas* (Erika Pérez, 2011) / *Rosa tu sueño sea* (Javier Ortíz, 2011) / *Ruleta rusa* (Erika Beltrán, 2011) / *S.O.S.* (Salvador Guerrero, 2011) / *Salvar agua* (Ramón Coelho, 2011) / *Salvemos el agua* (Enrique Sánchez, 2011) / *Sandrop* (Irving Méndez, 2011) / *Sangre por agua* (Ángel Caballero, 2011) / *Sauco* (Vladimir Montes, 2011) / *Se acaba, va en serio* (Ubaldo de León, 2011) / *Se puede repetir la canción mas no el agua* (Nalleli Marin, 2011) / *Secos* (Víctor Ramírez, 2011) / *Sed* (Alÿs Kamaki, 2011)* / *Sed* (Diego Dávila, 2011)* / *Sed* (J. Ángel Larrieta, 2011)* / *Sed* (Mauricio Talamantes, 2011)* / *Sed de vida* (Raquel Peralta Flores, 2011) / *Sembrando vida. Cosecha de agua en el Citlatépetl* (Arturo Alejandro Pérez Velasco, 2011) / *Si el mundo fuera un vaso...* (María Fernanda Herrera Morales, 2011) / *Sigue sin llover* (Eric Coy, 2011) / *Síguele* (Jack Zagha y Yossy Zagha, 2011) / *Silvestre Pantaleón* (Roberto Olivares Ruiz y Jonathan D. Amith, 2011) / *Sin agua* (Ana Maribel Rojas, 2011) / *Sin agua, sin vida* (Lizzeth Sánchez Solís, 2011) / *Sin control* (Daniel Cruz, 2011) / *Sin ella* (Thomas Dueñas, 2011) / *Sin pensar en el futuro* (Eduardo Méndez, 2011) / *Sin reserva* (Alex Sánchez, 2011) / *Sin una gota* (Julio Díaz, 2011) / *Sinfonía acuática* (Violeta Pérez Sour, 2011)* / *Sinfonía aquatica* (Fabián Del Valle, 2011)* / *Sociedad incolora, inodora, insípida* Isidro (J. Tapia, 2011) / *Solo en sueños* (Erika Guerrero, 2011) / *Sólo los vaqueros viven en el desierto* (Shareni García, 2011) / *Solo una gota de agua* (Raúl Prado, 2011) / *Somos 75% agua* (Martín E. Gutiérrez, 2011) / *Sotap / Patos* (Ángel Linares, 2011) / *Soy yo* (Fernando López, 2011) / *Sudor* (Sajid Fonseca, 2011) / *Suelo roto* (Carolina González, 2011) / *SueñAgua* (Pablo Gómez, 2011) / *Sueños húmedos* (José Eleazar Muñoz, 2011) / *Supervivencia* (Alfonso Meléndez, 2011) / *Suspiro hídrico* (Paulina García, 2011) / *Tan solo una hora* (Arturo Contreras, 2011) / *Tarde* (Regine Clemenceau, 2011) / *Tarde o temprano* (Jonnathan Sanabria, 2011) / *Te la estas acabando* (José Ramírez Arvidez, 2011) / *Te quiero y quiero conservarte* (Raúl Eduardo Muñoz, 2011) / *Tecnoflu* (Mariana Lino Cortés, 2011) / *Tierra brillante* (José Luis Figueroa, 2011) / *Tijuana y la cultura del agua* (Roy Calderón, 2011) / *Timy vs el desperdicio del agua en el siglo XXI* (Daniel Silva, 2011) / *Tirlarla no es un juego* (Nelly Carrillo, 2011) / *Tlaloc* (Edgardo Betancourt, 2011) / *Tlamanaly* (La Ofrenda) (Aarón Ibaraky Ruíz, 2011) / *Todo es mejor* (Pablo León, 2011) / *Todos somos agua* (Marco Rodríguez, 2011) / *TÓMATelo en serio* (Isaías Rivera, 2011) / *Travesía* (Andrea Oliva, 2011) / *Trazos de imaginación* (Jonathan Zamora, 2011) / *Tres días* (Jorge Alejandro García, 2011)* / *Tres días* (Nayely Barrera, 2011)* / *Triste historia de una novia ambientalista* (Luis Eduardo Luna, 2011) / *Tú* (Miguel Ángel Rivera, 2011) / *Tú agua* (Oscar López, 2011) / *Tu legado* (Manuel Hernández, 2011) / *Tu sudor... Tu agua* (Luis Rolando Callejas, 2011) / *Tv Guater* (Arnulfo Cruz, 2011) / *Última estación* (Mikel García, 2011) / *Un arma más efectiva* (Zeus López, 2011) / *Un buen vino* (Pablo Castañeda, 2011) / *Un día cualquiera* (Esteban Salazar, 2011) / *Un día de pesca* (Sandra Chávez Donato, 2011) / *Un día sin ella* (Alejandro González, 2011) / *Un fin del mundo* (Ricardo Sánchez, 2011) / *Un futuro desierto* (Miguel Atzn Oropeza, 2011) / *Un mundo infeliz* (Miguel Salinas, 2011) / *Una*

cubetita...por favor (Elizabeth de la Cruz, 2011) / *Una pieza cambia al mundo* (Marisol Montiel, 2011) / *Uso racional del agua* (Orestes Ochoa, 2011) / *Valeria* (Oscar Zavala, 2011) / *Vamos a cuidar nuestro líquido vital Francisco* (Arturo Martínez, 2011) / *Venecia, Sinaloa* (Betzabé García Galindo, 2011) / *Vida* (Eduardo Yael González, 2011)* / *Vida* (Tonatzin Domínguez, 2011)* / *Virus* (José Silva, 2011) / *Vital* (Sofía Pimentel, 2011) / *Vivo en ti y tu de mí* (Jorge Domínguez, 2011) / *Y...* (José Santiago Sosa, 2011) / *Ya es hora...* (Gerardo L. Cenicerros, 2011) / *Ya no hay tiempo... cuidemos el agua* (Ivett Bonilla, 2011) / *Yo* (Humberto Sánchez, 2011) / *Yo amo el agua* (Horacio Cuevas, 2011).

2012 (59): *¡Out al derroche!* (Joan Cordovés, 2012) / *Adaptación* (Sofía Carrillo, 2012) / *Aquí y allá (Here and There)* (Antonio Méndez Esparza, 2012) / *Azul intangible* (Eréndira Valle Padilla, 2012) / *Bienvenido a la tierra* (José Alberto Saborit, 2012)* / *Bienvenido a la tierra* (Sebastián Albachten Bernal, 2012)* / *Buenos días* (Marco Antonio Sáenz García, 2012) / *Calli totonki* (Gabriel Villegas, 2012) / *Circular* (Aranzazu Zamora y Alexandra Castellanos, 2012) / *Colapsos. Retos y alternativas a la crisis económica y ecológica* (Víctor Manuel Méndez Villanueva, 2012) / *Con toda la energía del mundo* (Bárbara Balsategui Tovar, 2012) / *Cotidiano de un trabajador petrolero* (Pablo Ramírez Durón, 2012) / *Corazón del cielo. Corazón de la tierra* (Eric Black y Frauke Sandigm 2012) / *Cupatiztio, el río que canta* (Antonio Zirión y Rodrigo Martínez, 2012) / *Dale cuerda* (Aureo Manuel Mondragón Loza, 2012) / *Donde sopla el viento* (John Dickie, 2012) / *Donde vive Jobito* (Luis Gabriel González (Gedovius), 2012) / *Don't Blow It* (Adielenah Pérez, 2012) / *El árbol* (Darinel del Carmen Domínguez y Daniel García, 2012) / *El árbol* (Gastón Andrade, 2012) / *El disfraz del cielo* (Javier Marco, 2012) / *El niño y el viento* (Luis Téllez, 2012) / *El pez de los deseos* (Gorka Vázquez e Iván Oneka, 2012) / *El vuelo de las mariposas* (Michael Slee, 2012) / *El sueño de San Juan (Dream of San Juan)* (Joaquín del Paso y Jan Pawel Trzaska, 2012) / *En camino. Taan u xiimbal. Una video excavación* (Christiane Burkhard, 2012) / *Energía humana* (Carlos Pérez Osorio, 2012) / *En Laguna Nenúfares* (Yair Ponce, 2012) / *Equilátero* (Juan Pablo R. Valadez, 2012) / *Espantapájaros* (Ricardo del Conde, 2012) / *Fe de ciegos* (Fabiola parra, 2012) / *GHL* (Lotte Shreiber, 2012) / *Ginger Ninjas, rodando México* (Sergio Morkin, 2012) / *Gira: la tierra por un bosque más* (Manfred Meiners y Claudio Orozco, 2012) / *Jalmá* (Fernando de la Rosa, 2012) / *Laja, la vida en el valle* (Mariela Martínez, 2012) / *Luciano* (Rodrigo Álvarez Flores, 2012) / *Luminance* (Fabiola Parra, 2012) / *Luminancia* (Israel Rojas Martínez, 2012) / *Mëët Naax (Con la tierra)* (Yovegami Ascona, 2012) / *Micro ondas* (Juan Francisco Arias Flores, 2012) / *Never Give Up (Compassión en acción)* (James Gritz y Fernando Rivero, 2012) / *No hay lugar lejano* (Michelle Ibaven, 2012) / *No te manches* (Daniel Galileo Álvarez Beltrán y Arturo López Padierna, 2012)* / *Off* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2012) / *Ometepe* (Carlos Gerardo García, 2012) / *Paal* (Christoph Müller y Víctor Vargas, 2012) / *Paradero norte* (Daniel Ulocia, 2012) / *Pequeños grandes cambios* (Eder Arturo Palomino Domínguez, 2012)* / *Pequeños grandes cambios* (Pablo Antonio Tonatiuh Álvarez Reyes, 2012)* / *Renovar* (Emma Guadalupe López Hechem, 2012) / *Shui* (Bárbara Balsategui, 2012) / *Si lo pierdo en el camino* (Michelle Ibaven, 2012) / *Táú* (Daniel Castro Zimbrón, 2012) / *Terrafeni* (Pablo Chavarria, 2012) / *Un atajo, un camino*

(Mariana Flores Villalba, 2012) / *Un ojo* (Lorenza Manrique, 2012) / *Un salto de vida* (Eugenio Polgovsky, 2012) / *Un suelo* (Ximena Urrutia Partida, 2012).

2013 (62): *A que le tiras...* (Alejandro Macías Díaz, 2013) / *Acciones comunes* (Isaac Ávila, 2013) / *Animal* (Gerardo Cotera y Homero Ramírez, 2013) / *Axolote* (Andrés Pulido, Abdel Cuauhtli, Olivia Portillo, Tomomi Tamaki y Adriana Chávez, 2013) / *Ayuda* (Efrén Del Rosal, 2013) / *Blood, Sea, Film* (Andrés García Franco, 2013) / *Borrando huellas* (Armando Camero Treviño, 2013) / *Calle López* (Gerardo Barroso, 2013) / *Caparazón de tortuga* (Alexanderson Bolaño de la Lanza, 2013) / *Carrera de obstáculos* (Guillermo González García, 2013) / *Chak-moól* (Daniel Oliveras de Ita, 2013) / *Cuatrociénegas* (Diana Ramírez Hernández, 2013) / *Día de reyes* (Luis Hernán Landivar, 2013) / *Dreams from the bin* (Stefano Ricci, 2013) / *Economía solidaria. Túmin* (Melissa Elizondo, 2013) / *El fruto* (Diego Topete, 2013) / *El funeral de don Jején* (Ruy Fernando Estrada Rivera, 2013) / *El gigante* (Daniel Torres Cupa, 2013) / *El ogro* (Luis Téllez, 2013) / *El triunfo bosque de niebla* (Iván Castaneira, 2013) / *El último aullido del lobo mexicano* (Óscar Moctezuma, 2013) / *En un ser vivo* (Ana Cruz, 2013) / *Exploración en las venas de los gigantes* (Oliver Velázquez, 2013) / *Fosca liebre* (Adrián Ronquillo Vázquez, 2013) / *Frack U. México* (Greg “Gringoyo” Berger, 2013) / *Funtom* (Miroslav Jobic, 2013) / *Gigante* (Marco Sáenz, 2013) / *Gira la Tierra* (Manfred Meiners y J. Claudio Orozco, 2013) / *Gotita por favor* (Beatriz Herrera, 2013) / *H₂Omx* (José Cohen y Lorenzo Hagerman, 2013) / *Hombres de madera* (Sergio Pedro Ros y Eric Ramírez, 2013) / *Kauyumari / El venado azul* (Arnold Abadle y Sofía López, 2013) / *La misma bala* (Anthony Martínez, 2013) / *La piedra ausente* (Sandra Rozental y Jesse Lerner, 2013) / *7 La tierra de Lorenzo* (Adriana Canto, 2013) / *Lluvia en los ojos* (Rita Basulto, 2013) / *Lobos* (Rod Ugalde, 2013) / *Ma forêt* (Sébastien Pins, 2013) / *Manos grandes* (Roberto Olivares, 2013) / *Meniscus* (María Elena Doyle, 2013) / *Milpa intercalada con árboles frutales* (Eric Zentmyer, 2013) / *Moskina* (Beatriz Herrera, 2013) / *Motorville* (Patrick Jean, 2013) / *Nuestra tierra sagrada* (José Arteaga y Emilia López, 2011) / *Pantí Káax - Los pantí y la selva* (José Miguel González Ortiz, 2013) / *Patente sobre la vida: el caso del maíz transgénico en México* (Berenice Fernández Mateos, 2013) / *Pieza clave* (Pablo Antonio Tonatihu Álvarez, 2013) / *Play with the Future* (Philippe Chanut, 2013) / *Protejamos nuestros bosques* (Moisés Romeo Guzmán, 2013) / *Retorno* (Jorge Mencos, 2013) / *Río* (Alejandro Velare y Kethedr González, 2013) / *Ruach* (Mauricio Pampin, 2013) / *Solo* (Alfonso Ochoa y Valeria Gallo, 2013) / *Son duros los días sin nada* (Laura Salas y Laura Herrero, 2013) / *Último aullido del lobo mexicano* (Tania Escobar Orihuela, 2013) / *Verde que entra* (Juan Maruri, 2013) / *Vital* (Luis Ángel Uribe, 2013) / *Wiinik xiim* (Mario Braga Miranda, 2013) / *World Killer* (Perla Peralta, 2013) / *Y tú, ¿que ves?* (Fernando Sepúlveda, 2013) / *Yaakun daak (alche)* (Aída Manón Traconis, 2013) / *Zumbido* (Karen Oetling Corvera, 2013).

2014 (44): *¡Oh qué lata, oh qué la canción! Orquesta Basura* (José Fernando López Rodríguez, 2014) / *¿De qué están hechos tus sueños?* (Diego Bolaños, 2014) / *¿Qué pasa con todo el alimento que se desperdicia en México?* (Alejandra Ballina Villaseñor, 2014) / *2148* (Francisco García Guarneros, 2014) / *Carga trasera* (Gabriela Chávez Alatorre,

2014) / *Casita de barro* (Sin director en créditos, 2014) / *Cena para pocos* (Nassos Vakalis, 2014) / *Cicla y recicla* (Jacobo Moreno Flores, 2014) / *Coadyuvar* (Rubén Zurriel Castro Molina, 2014) / *Codex* (Fernando Sepúlveda, 2014) / *Conciencia natural* (Itzel Miranda y Siggí Noé González, 2014) / *Eco constructores Oaxaca* (Uriel López Salazar, 2014) / *El poder está en tus manos* (Arelí Castañeda Morales, 2014) / *El último trapiche* (Gonzalo Juárez, 2014) / *Equilibrio* (Arturo T. Hernández, 2014) / *Era* (Mario Arturo Gordillo Loarca, 2014) / *Fosca liebre* (Adriana Ronquillo y Victoria Karmin, 2014) / *Gotitas* (Daniela Montaña, 2014) / *Historia diaria* (Roberto Martínez Báez, 2014) / *Hokuspokus* (Marco Sáenz, 2014) / *Jerminación* (Paul Gómez López, 2014) / *Juntos pero separados* (Alejandro Brito Balzaretti, 2014) / *La contaminación no es un cuento, es una historia de terror* (Jetze Romero, 2014) / *La máquina* (René David Reyes García, 2014) / *La misma canción* (Ricardo Tostado Arévalo, 2014) / *Las palabras mágicas* (Erick Ramírez Miguel, 2014) / *Lata* (Luis Rodrigo Raudón Sánchez, 2014) / *Los artilugios del Señor Tlacuache* (Tayde Vargas, 2014) / *México pelágico* (Jerónimo Prieto, 2014) / *Máquina de Papel* (Isaac Zuren, 2014) / *Minero fui* (Edgar Omar Alejandro Gutiérrez Neri, 2014) / *Náufrago* (Edson Castro García, 2014) / *No es Basura* (Oscar Enrique Guerrero; 2014) / *Nü* (Daniel Ulacia, 2014) / *Orgánico: El Campo y la Ciudad* (Juan Pablo Rojas, 2014) / *Paredes de Caucho* (Mónica Blumen, 2014) / *PETer Plastik* (Arnold Abadie, 2014) / *Pozo del jaguar* (Gerardo Reyna, 2014) / *Re Si Dúo: Sol y Do* (Raúl Agapito Escutia Alonso, 2014) / *Reconquista* (Juan Walle, 2014) / *Superficial* (Alejandro Brito, 2014) / *Temauki* (Aldo Plouganou, 2014) / *Una gota* (Joss Sánchez, 2014) / *Una historia de cavernícolas* (Daniel Ruiz Vargas, 2014).

2015 (110): *#salvalatierra* (Erick Daniel Virgen Carbajal, 2015) / *¿Cómo se llamó la obra?* (Sergio Mariscal, 2015) / *7 sabios* (Arnold Abadie, 2015) / *A tiempo* (Luis Fernando Cacho Arce, 2015) / *Aceite de cocina: De desecho a energía* (Snejina Latev, 2015) / *Alborada* (Juan Manuel Erazo, 2015) / *Antropogénico* (Jorge Alejandro Bito Balzaretti, 2015) / *Atrapaluz* (Rodrigo Martínez, 2015) / *Bajo el sol* (Edgar Olvera "Gary", 2015) / *Bastó con un sueño* (Mónica Edith Velasco García, 2015) / *B-Glitch* (Marco Antonio Garfias Herrera, 2015) / *Bosques: aliados contra el cambio climático* (Manfred Meiners, 2015) / *C.* (Adrián Regnier Chávez, 2015) / *Canícula* (José Luis Alanís Martínez, 2015) / *Cansado de esperar* (Natalia Pájaro, 2015) / *Cielo abierto* (Iván Rodríguez, 2015) / *Cielo despejado* (Erick Aarón Arguello Ramos, 2015) / *Ciencia absurda* (Guillermo Palafox, 2015) / *Comprando Celsius* (Miguel Ángel Valdés Arenas, 2015) / *Cosechadores de agua* (Roberto Olivares Ruiz, 2015) / *Cuando todos se vayan en su nave espacial* (Ivonne Ramírez, 2015) / *Cuetlaxochitl, historia de una melodía* (Luis Códice, 2015) / *Descompresión* (Victor Rejón Cruz y María Tzuc Dzib, 2015) / *Efecto invernadero* (Diana Angélica Jiménez Dávila, 2015) / *El buzo* (Esteban Arrangoiz, 2015) / *El calor de la tierra* (Roberto Hernández González, 2015) / *El derrumbe; impactos del cambio climático* (Alberto Torres, 2015) / *El efecto invernadero* (Alejandro Brito Balzaretti, 2015) / *El fin* (Eduardo Alejandro González González, 2015) / *El milenario* (Raúl Fernando Colin Roque, 2015) / *El tráiler de tu película* (Iheremayn Téllez, 2015) / *El último jaguar* (Miguel Anaya Borja, 2015) / *El último pájaro* (Azeneth Farah, 2015) / *El viaje* (Christoph Müller, 2015) / *El viraje de*

Jacinto (Nower López, 2015) / *Entre líneas* (Magali H. Espinosa, 2015) / *Entre tule y agua* (Diego Fuentes Juárez, 2015) / *Es una vez mi mundo* (Mayra Rivera y Natalia Plascencia, 2015) / *Esferanza* (Aylin Arroyo Juárez, 2015) / *Gardenia* (Germán Velasco, 2015) / *Gira gira* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2015) / *Homeostasis* (Pamela Velázquez, 2015) / *Humanol plus* (Gabo Gedovius, 2015) / *Indiferencia* (Ere Amor, 2015) / *Isaías 1: 25* (María Conchita Díaz, 2015) / *Isla Planeta* (Tonatiuh Moreno, 2015) / *Islas en el cielo* (Luis Miguel García Jasso Juárez, 2015) / *La casa más grande del mundo* (Ana V. Bojórquez, 2015) / *La casa viva* (María José Arizti Bonilla, 2015) / *La elección del cambio* (Paola Gómez y Gerardo Ramírez, 2015) / *La historia de Santiago* (Roberto Gallegos Pérez, 2015) / *La máquina* (Ren David Reyes Garca, 2015) / *La mentira* (Sergio E. Avilés, 2015) / *La piedra es real* (Alejandro Guzmán Aguado, 2015) / *La raíz* (Juan Manuel Blendl Murguía, 2015) / *La revolución de la cuchara* (Mauricio Bernádez, 2015) / *La última* (Alba Sandoval Andrade, 2015) / *La última señal* (Rubén Zuriel Castro Molina, 2015) / *Las aventuras de Itzel y Sonia: en busca de los guardianes del agua* (Fernando Rivero, 2015) / *Las pequeñas cosas* (Iñigo Eguren, 2015) / *Las semillas de don Cipriano* (Axel Noguez, 2015) / *Ligeramente tóxico* (Sara Oliveros López, 2015) / *Llamada de emergencia* (Iker Acha Rubalcava, 2015) / *Lo extraordinario* (Sofía Auza Sierra, 2015) / *Los charros ya no floran* (Abraham Robert, 2015) / *Los reyes de un pueblo que no existe* (Betzabé García, 2015) / *Los últimos* (Alfonso Méndez Vargas, 2015) / *Lotería* (Adolfo Leyva, 2015) / *Madre Tierra* (Helio Nieto, 2015) / *Mensaje animal* (Manfred Meiners, 2015) / *México biodiverso: selva baja caducifolia* (Canal 49 Morelos, 2015) / *Mi carro es un mosquito* (David Schneider, 2015) / *Mi reflejo* (Daniel Ayala Larracilla, 2015) / *Morelos líquido* (Mauricio Mendoza Flores, 2015) / *Mover un río* (Alba Herrera Rivas, 2015) / *Naturaleza muerta* (Daniel E. Chávez Ontiveros, 2015) / *Nieve de limón* (Sergio Solís, 2015) / *Nuu Andaya, Mitlatongo* (Uriel López Salazar, 2015) / *O2* (Santiago Aguirre, 2015) / *Olas del cielo* (Gildardo Santoyo del Castillo, 2015) / *Paradise* (David Rodríguez Jaramillo, 2015) / *Paraíso* (David Rodríguez Jaramillo, 2015) / *Pensar diferente* (Pablo A. Tonatiuh Álvarez Reyes, 2015) / *Planeta ajeno* (Juan Walle, 2015) / *Plantae* (Rafael Altamira, 2015) / *Pregúntale a Lucho* (Luis Antonio Aguilar Orozco, 2015) / *Renacer* (Nancy Arizpe, 2015) / *REPSA* (José Miguel Lino, 2015)* / *Retroceso* (Alberto Rosas Sierra, 2015) / *Rojo* (Eduardo Antonio Contreras López, 2015) / *San Francisco Oxtotilpan* (Juan Pablo Ortiz Tallavas, 2015) / *Seed* (Javier Halley, 2015) / *Semillas* (Gabriel Herrera, 2015) / *Señor Crudo y el cambio climático* (Javier Ángeles, 2015) / *Serendipia* (Perla Tatiana Peralta Viguera, 2015) / *Si los árboles pudieran...* (Josefina Mata Zetina, 2015) / *Sigamos soñando* (Juan Pablo Guadarrama Orozco, 2015) / *Split* (Luis Alberto Patiño Arellano, 2015) / *Sunú* (Teresa Camou Guerrero, 2015) / *Sureste cambiante* (Mario Braga Miranda, 2015) / *Temperatura* (Romeo Alfredo De Paz Flores, 2015) / *Tierra de nadie* (Ana Sofía Domínguez Zurutuza, 2015) / *Tlalocan: paraíso del agua* (Andrés Pulido Esteva, 2015) / *Todos podemos* (José Daniel Aviña Barrientos, 2015) / *Transitorios* (Mónica Reyes Olvera, 2015) / *Travesía* (Aranzazu Zamora Arceo, 2015) / *Un mundo dividido en dos colores* (Gabriela Martínez Garza y Jon Ferlop, 2015) / V612

(Jhasua Medina Pineda, 2015) / *Versus* (Fredy Sosa, 2015) / *Wirikuta: La lucha por un legado* (Héctor Manuel Álvarez Jiménez, 2015).

2016 (137): *1 en 10* (Celsa Calderoni Reyes y Jorge Hasbun Hasbun, 2016) / *Abejizate* (Victor Luna Lomelí, 2016) / *Almas del Mar Bermejo: En búsqueda de la vaquita marina* (Sean Bogle, 2016) / *Amanecer* (Cesar Montes Figueroa, 2016) / *Amorfus plantae* (Sociedad Fantasma, 2016) / *Anastasia* (Ane Rodríguez y Lore Monteiro, 2016) / *Antes que se tire la sal* (Natalia Armienta Oikawa, 2016) / *Archipiélago* (Diego Antonio Acevedo Aguilar, 2016) / *Atl Tlachinolli* (Alexander Hick, 2016) / *Atoyac, agua que sueña* (Mariana Mastretta, 2016) / *Aún hay tiempo* (Herzen Pereda, 2016) / *Bailey* (Miguel Anaya Borja, 2016) / *Brigadistas* (Carolina Corral Paredes, 2016) / *Bzzz* (Anna Cetti y Güicho Núñez, 2016) / *Cabeza verde* (José Espinosa Acevedo, 2016) / *Cabo Pulmo. Una historia de éxito* (Tania Escobar, 2016) / *Cachorro* (Oscar García Chávez, 2016) / *Camino al andar* (Mario Arturo Gordillo Loarca, 2016) / *Canto de la naturaleza* (Eduardo Benjamín Gutiérrez Múgica, 2016) / *Càsucka* (Dalia Huerta Cano e Iván Puig, 2016) / *Chacahuíta* (Juana Reyes, 2016) / *Chankin* (Brenda Isabel Guillén Ventura, 2016) / *Cirilo* (Mar Guerin, 2016) / *Ciudad grande* (Diego Antonio Acevedo Aguilar, 2016) / *Clara & Justina* (Jorge Mencos Guzmán, 2016) / *Coatlícue* (Luis Hernández, 2016) / *Cobá esperanza, una historia de sustentabilidad* (Fernando Colin Roque, 2016) / *Collage* (Eduardo Altamirano, 2016) / *Conexión sustentable* (Mariana Martínez Pinzón, 2016) / *CONTRAFUEGO. Una mirada al combate y prevención de incendios en Baja California* (Carlos G. Simental Ramírez, 2016) / *Costa Chica* (Nicolás Segovia, 2016) / *De la tierra, la vida* (Andrea Palacio Juárez, 2016) / *Derecho a la playa* (Jorge Díaz Sánchez, 2016) / *Don Isidro - Una vida pastoreando* (Idzin Xaca Avedaño, 2016) / *El artífice de las flores* (Daniel Alejandro Padilla Burr, 2016) / *El dragón de los bosques* (Javier Eduardo Rodríguez Escobar, 2016) / *El jardín de las delicias* (Alejandro García, 2016) / *El juego* (Rafael José Altamira Carbajal, 2016) / *El maíz en tiempos de guerra* (Alberto Cortés, 2016) / *El meyolote* (Francesco Taboada Tabone, 2016) / *El pescador* (Ernesto Arenas, 2016) / *El remolino* (Laura Herrero, 2016) / *El señor de las palomas* (Maly Victoria Díaz Domínguez, 2016) / *El silencio del agua* (María Di Castro y Pedro Güereca Ga, 2016) / *El sueño del Mara'akame* (Federico Cecchetti, 2016) / *Elemento* (Nina Paola Marn Daz, 2016) / *Ella es mía* (Alberto Rosas Sierra, 2016) / *En nuestra boca* (Edson Castro, 2016) / *Equilibrio - Desequilibrio (no hay tiempo)* (Daniel Ayala Larracilla, 2016) / *Erosión* (Carlos Unterwood y Sergio Santiago, 2016) / *Es personal* (Lorenza Manrique Mansour, 2016) / *Escúchame* (Victor Emmanuelle Muñoz Uribe, 2016) / *Esperanza* (Fernando Colin Roque, 2016) / *Esto es la naturaleza* (Pablo Antonio Tonatíuh Álvarez Reyes, 2016) / *Esto podría suceder* (Beto Basilio, 2016) / *Fénix* (Sylvie Castellanos, 2016) / *Fertilidad de la tierra* (Lila Avilés Solís, 2016) / *Gente de mar y viento* (Ingrid Eunice Fabián González, 2016) / *Gigantes de Revillagigedo* (Eréndira Valle Padilla, 2016) / *Guachimontones, los límites del hombre y la naturaleza* (Mayte Aguilar, 2016) / *Guardianes* (Christian Alain Vázquez Carrasco, 2016) / *Hazlo hábito* (María Fernanda Regalado Sánchez, 2016) / *Hecatombe* (Ilse Azlin Pérez Bastida, 2016) / *Helena* (Germán Raúl De Nova Castañeda, 2016) / *Hombre gordo* (Astrid Alquicira Flores, 2016) / *Homo demens* (Emanuel Andrés

Toledo Moguel, 2016) / *Homo faber* (Ana Sofía Domínguez Zurutuza, 2016) / *Ibi* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2016) / *Iniciativa Langer* (Jorge Hernán, 2016) / *Juan Perros* (Rodrigo Imaz, 2016) / *Klave* (Rossina Guigui, 2016) / *Kurucha Urapiti* (Humberto Nevraumont Silva “Robin”, 2016) / *La alacena de la tierra* (Gerardo Ramírez y Paola Gómez, 2016) / *La batalla de las cacerolas* (Itandehuy Castañeda, 2016) / *La casita ecológica* (Mario Orozco Fernández, 2016) / *La esquina del mundo* (Mariano Rentería Garnica, 2016) / *La fertilidad de la tierra* (Lila Avilés Solís, 2016) / *La laguna* (Aaron Schock, 2016) / *La secta de los insectos* (Pablo Calvillo, 2016) / *La tortuga primordial* (Eduardo Quiroz, 2016) / *Lima* (Regis Casillas, 2016) / *Los árboles de Tere* (Efrén Del Rosal, 2016) / *Los árboles no dejan ver el bosque* (Gastón Andrade Juárez, 2016) / *Los colores del Quetzal* (Daniela Torres Grajales, 2016) / *Los hijos del manglar* (Abraham Escobedo Salas, 2016) / *Manglar* (Andrea Shameipsen Quintana Nevarez, 2016) / *Mejor Vida* (Tayde Vargas, 2016) / *Menú* (Carmen Nahayeli López Guerrero, 2016) / *Mercenario* (José Gerardo Reyna Ramos, 2016) / *Metamorfosis* (Adrián Arce, 2016) / *México* (Enrique García Molina, 2016) / *Mi resurgir* (Juan Francisco Aguilar Madariaga, 2016) / *Mixcóatl* (Isaac Montecillo Veloz, 2016) / *Nahui Ollin. Sol de movimiento* (Antonino Isordia, Carlos Armella, Gustavo M. Ballesté, Eleonora Isunza, Michelle Ibaven, Sergio Blanco y Teresa Camou, 2017) / *Natura Art* (Josué Hernández de la Cruz, 2016) / *Naturaleza infantil* (Rodrigo Beltrán Soria, 2016) / *Nisado’ Banni, Mar Profundo* (Uriel López Salazar, 2016) / *No es juego* (José Daniel Aviña Barrientos, 2016) / *Ollin 85* (Carlos Gamboa, 2016) / *Pasos sustentables* (Héctor Silverio Torres Gámez, 2016) / *Pesca* (P. Moco, 2016) / *Pig-lution* (Guillermo Eduardo González Alfaro, 2016) / *Planos* (Daniel Becerril, 2016) / *Pozolli* (David Schneider, 2016) / *Presas del Lirio* (Manfred Meiners, 2016) / *Protocolo de rescate* (Andrea Alejandra Vallarta Barajas, 2016) / *Quetzalli* (Pic-Vid Studios, 2016) / *Radix* (Jacopo Fontana, 2016) / *Reflexión* (Rodolfo Lionel Salinas Roca, 2016) / *REPSA: Rescatemos nuestro hábitat* (Héctor Hachmeister Castro, 2016) / *Restauración de la ensenada* (Alejandro Rivas Sánchez, 2016) / *Resurrección* (Eugenio Polgovsky, 2016) / *Ritmo natural* (Anais Velázquez Sánchez, 2016) / *S.A.I.A.* (Guillermo Herrera y Rodrigo Herrera, 2016) / *Semilla* (Javier Halley Morales Valdés, 2016)* / *Semilla* (Indira Santos, 2016)* / *Semilla verdadera* (Edgar Giovanni Olvera Olvera, 2016) / *Semilleros de vida* (Roberto Clynes Lara, 2016) / *Si corre o vuela... a la cazuela* (Salomón Morales Olvera, 2016) / *Silenciosa* (Sofría Medrano, 2016) / *Somos de la selva* (Eréndira Hernández García, 2016) / *Somos ella* (Eduardo Diego Sánchez Rosales, 2016) / *Sustentabili What?* (Mónica Blumen, 2016) / *Tecuaní, hombre jaguar* (Nelson Aldape, 2016) / *Temporada de bichos* (Franco Pane Naranjo, 2016) / *Temporada de pitayas* (Adriana Vázquez, 2016) / *Temporal* (Andrea Natalia Arriaga Pájaro, 2016) / *Territorio Interior* (Ussiel Madera Ferragut, 2016) / *Through the Wall* (Tim Nackashi, 2016) / *Todos ponen* (Astrid Alquicira Flores, 2016) / *Un mar de esperanza* (Tania Escobar Orihuela, 2016) / *U’Píxam Kax - El corazón de la selva* (Julio Silva Montealegre, 2016) / *Urgente como agua en ebullición* (Lucía Artigas, 2016) / *Usawa* (Adrián García Pascalin, 2016) / *Voces del mar* (Daniela Patricia Paasch Adame, 2016) / *Y si yo* (Jorge Corpi, 2016) / *Yáaxché* (Karla Martínez Castillo, 2016).

2017 (126): #AlimentaciónSustentableHoy (Ricardo Rodríguez Arroyo, 2017) / *¡Buen Provecho!* (Mario Arturo Gordillo Loarca, 2017) / *¿Desperdicias?* (Victor Emmanuelle Muñiz Uribe, 2017) / *¿Qué es la alimentación sustentable?* (Tonatiuh Moreno, 2017) / *Adentro y afuera* (Uri Yael López Ramírez, 2017) / *Adomanía* (Mariana Lizet Sánchez González, 2017) / *Alga de vida* (Manuel Alejandro De la Rosa Arriaga, 2017) / *AlimentAcción* (Alejandro Cons y Adrián Arce, 2017) / *All You Can Eat* (Manuel Pérez y Paulina Galindo, 2017) / *Almas del Mar Bermejo* (Sean Bogle, 2017) / *Alquimistas de la tierra* (Franco Pane Naranjo, 2017) / *Alwua' tlakuali: Path towards sustainable food* (Pablo Melgoza Navarro, 2017) / *Amaranto Huixcazdhá* (Ramiro Ruiz Sánchez, 2017) / *Antes de* (Luis Carlos Delgado Galván, 2017) / *Archipiélago* (Diego Antonio Acevedo Aguilar, 2017) / *Artemio* (Sandra Luz López Barroso, 2017) / *Atl-Chipactli (Agua pura)* (Luis Enrique Cruz Trujillo, 2017) / *Ayúdame a ayudar* (Tanya García Olavarrieta, 2017) / *Basura rápida* (Rodrigo Domínguez López, 2017) / *Bosque de niebla* (Mónica Álvarez Franco, 2017) / *Biósfera 2.25 años después* (Tiahoga Ruge, 2017) / *Buen provecho* (Pablo Pérez Lombardini, 2017) / *Buena moringa abeja feliz* (Talit María José León Mantecón, 2017) / *Cambia de canal* (Luis Borbón, 2017) / *Campo* (Jorge Luis Hernández Rosas, 2017) / *Cañadas* (Alan Morgado, 2017) / *Casa de maíz* (Ana Lilia Hernández Escobar, 2017) / *Chacahuíta* (Juana Reyes Díaz, 2017) / *Chinampa* (Rodolfo Lionel Salinas Roca, 2017) / *Ciento ochenta kilos* (Juan Pablo Rojas, 2017) / *Coamil* (Uri Espinosa Cueto, 2017) / *Comedor rodante* (César Alfredo Merino Gómez, 2017) / *Comiéndonos* (Ana Carolina Orozco López, 2017) / *Con el Tiempo* (Nicole Vanden Broeck, 2017) / *Cultiva ciudad, una historia de urbanismo agrario* (Isabel Cristina Fregoso Centeno, 2017) / *Cultivando a lo chilango* (Benjamín Romero Aragón, 2017) / *Damián* (Alex B. Balzaretto, 2017) / *De familia* (Adrián Pallares, 2017) / *De la tierra* (Jorge Carbajal López, 2017) / *Del huerto a la cocina* (Roberto Acosta, 2017) / *Desafortunadamente* (Idalia López Castañeda, 2017) / *Descubrí* (Jorge Mencos Guzmán, 2017) / *Desechos de unos tesoro de otros* (Enrique Mata, 2017) / *Don't Wasty (No Desperdicias)* (Carlos Bernal Valle y Rodrigo Herrera Niembro, 2017) / *Dr. Desperdicio* (Soulmate, René Olaf Pérez Durán, 2017) / *El corazón de la chinampa* (Yoali Wright, 2017) / *El mundo* (Jorge Enrique Pérez Flores, 2017) / *El mundo que nutre* (Celsa Calderoni Reyes, 2017) / *El origen del sabor* (Marcela Moreno González, 2017) / *El reflejo del mamífero* (Flavia Martínez, 2017) / *El taco Mazahua, entre el oro verde y la monarca* (Juan Pablo Ortiz Tallavas, 2017) / *El tecolote* (Jaime Rogel Román, 2017) / *El viaje* (Jorge Ledezma, 2017) / *El viejo y la isla* (Paul Coronel, 2017) / *En 1 minuto* (Roger Gómez, 2017) / *Epítome de un microcosmos* (Guillermina García Ávila, 2017) / *Esperanza* (Virgilio De Mier Castro, 2017) / *Exceso* (Paola Gómez y Gerardo Ramírez, 2017) / *Felsine* (Francisco Daniel Cabrera Guzmán, 2017) / *Fooder* (Javier Halley, 2017) / *Germán* (Rubén Delgado Roque, 2017) / *Hábitos sustentables* (Daniel Galileo Álvarez, 2017) / *Hairat* (Jessica Beshir, 2017) / *Historias de pescadores: Bahía Magdalena* (Alejandro Rivas Sánchez, 2017) / *Hombre y alimento* (Gerardo Navez, 2017) / *Huitztilin* (Emilio Téllez, 2017) / *Imperfecciones* (Rodrigo Herrera Rojas, 2017) / *Inevitable* (Arnold Abadie, 2017) / *Inopia* (Juan Pablo Arroyo García, 2017) / *Jager* (Manuel Ortiz Hunger, 2017) / *Joaquín, el pequeño tomate* (Elisa Alejandra Real Novo,

2017) / *La ciudad hundida* (Axel Noguez, 2017) / *La comida del pasado: Un mockumental del futuro* (Diego Iván Villafuerte Posadas, 2017) / *La manzana* (Juan Alejandro Méndez González, 2017) / *La Querencia Cooperativa* (Rafael Barragán Horn, 2017) / *La renuncia* (Carlos Soto Tommasi, 2017) / *Las fresas también lloran* (Miriam Masso, 2017) / *Las Hayas* (Fernando Sabaiz, 2017) / *Llámallo por su nombre* (Christ Matamoros, 2017) / *Lo que importa es lo de adentro* (Eduardo Altamirano, 2017) / *Lo que queda* (Daniel Campos, 2017) / *Los hijos del maíz* (Tania Vianey Huereca López, 2017) / *Manos a la huerta* (Federico Pardo López, 2017) / *Manos a la tierra* (Erick Ulises Moncayo Aldana, 2017) / *Máquina* (Juan Daniel González Trujillo, 2017) / *Melocotón* (Germán De Nova Castañeda, 2017) / *Memo* (Alejandro Torres Kennedy, 2017) / *Micorrizas* (Agustín Lira Díaz, 2017) / *Mili* (Juan Carlos Meza Gómez, 2017) / *Moravilla* (Rodrigo Cuadriello Garza, 2017) / *Morelos salvaje* (Mauricio Mendoza Flores, 2017) / *Nahui Ollin, Sol de movimiento* (Carlos Armella, 2017) / *Niños conscientes* (Alejandro Parra, 2017) / *No solo es comida* (Daniel Becerril Rodríguez, 2017) / *No todo es basura* (Alberto Martínez, 2017) / *Nos vamos juntos* (Gustavo Pontón, 2017) / *Octubre otra vez* (Sofía Auza Sierra, 2017) / *Oportunidad* (Sebastián Guigui, 2017) / *Piensa* (Humberto Muñoz, 2017) / *Pizzas Anam* (Daniel Vota Echávarri, 2017) / *Por el futuro* (Hari Sinn, 2017) / *Prejuicios* (Alex B. Balzaretti, 2017) / *Quilitil, la comida que olvidamos* (Jorge Daniel Piña Rupit, 2017) / *Rancho 314: cultivar, compartir y respetar* (Uriel López Salazar, 2017) / *Recolectando un mundo mejor* (Juan Barreda Ruiz y Ana Mary Ramos, 2017) / *Recuperado el Paraíso* (José Arteaga y Rafael Camacho, 2017) / *REPSA* (Xavier Rodríguez Treviño, 2017)* / *Revolución silenciosa* (Cecilia Vargas y Jonjo Harrington, 2017) / *Rompiendo esquemas* (Matt Anderson, 2017) / *Rush Hour* (Luciana Kaplan, 2017) / *Sembrar en casa es posible* (Regís Casillas Martínez, 2017) / *Semilla* (Ernesto Alejandro Villegas Salazar, 2017)* / *Semilla* (José Martín Perruccio, 2017)* / *Servicio a domicilio* (Evelyn Marlene Chávez González, 2017) / *Sigue siendo comida* (Ismael Villaseñor Valencia, 2017) / *Somos lo que comemos* (José Antonio Takano Yamashiro, 2017) / *Sphere of Life* (Rodolfo Juárez Olvera, 2017) / *Sr. Green* (Mario Orozco, 2017) / *Sustentando vida las manos que nos alimentan* (Pedro Damián Arenas Norman, 2017) / *Ticho* (Adriana Ronquillo, 2017) / *Todos somos tierra* (Esteban Meléndez, 2017) / *Toma la decisión... consume productos de la región* (Orlando Alvarado Galván, 2017) / *Tormentero* (Rubén Imaz Castro, 2017) / *Transmisión* (Diego Romero Avilés, 2017) / *Tuligtic* (Geovanny Mota Ruíz, 2017) / *Una pequeña, gran idea* (Alex B. Balzaretti, 2017).

2018 (43): #PedaleaPorTuVIDA (Paola Gómez y Gerardo Ramírez, 2018) / *5 buenas razones para compartir tu coche (#HazPool)* (Sarquiz García Kuthy, 2018) / *9400 Kilómetros* (Jorge Alberto Beltrán Requena, 2018) / *A patín* (Andrea Sánchez, Tamara Cruz, Valeria Anaya, Andrea Esponda / Abril, y la isla del tiburón ballena (Isabel Cárdenas Cortés, 2018) / *Alter-Eco* (Adolfo Díaz, 2018) / *ÁNI* (David Rodríguez Jaramillo y Miryam Igreind Medina Martínez, 2018) / *Café y Avena* (Marcelino Calzada, 2018) / *Cambio de modelo* (Idary Aguilar Alarcón, Gilberto Martínez Aguilar y Francisco Montoya López, 2018) / *Camila* (Héctor Torres, Alejandro Muñoz y Andrés Vogel, 2018) / *Cholula: El pueblo ciclero* (Rodrigo Vive y Pablo Luna, 2018) / *Ciudades Humanas*

(Juan Pablo Rojas, 2018) / *Colectivo Insolente* (Jorge Alejandro Farías López, 2018) / *Conjugándonos* (Diana Angélica Ramírez Hernández, 2018) / *Crónica de una ciudad* (Cristóbal González Camarena, 2018) / *Cuatro Ciénegas* (David Jaramillo, 2018) / *DCBC* (Montserrat Mateos Rodríguez, 2018) / *De camino al futuro con Sujeto X* (Fernanda Muñoz Niembro, 2018) / *El ahora* (Janett Solís, 2018) / *El arca en ruedas* (Juan Barreda Ruiz y Ana Mary Ramos, 2018) / *El hada de la cleta* (Gerardo Merino, 2018) / *Excusas* (Alex B. Balzaretti, 2018) / *Heroes with no cloak* (Tania Huereca, 2018) / *Juntos* (Edson Castro, 2018) / *La bicicleta en la CDMX a 200 años de su existencia* (Tiahoga Ruge, 2018) / *Locomovil* (Adrián Acosta García, 2018) / *Los privilegiados (The privileged)* (Inés Alveano Aguerreberre, 2018) / *Mad Era* (Rodrigo Beltrán Soria, 2018) / *Manos de metate* (Eugenia Varela y Bruno Varela, 2018) / *Manual para educar a papá* (David Sanchez, 2018) / *Mr. Guapérrimo presenta* (Rodolfo Lionel Salinas Roca, 2018) / *Mujeres en tránsito* (Carlos Rodríguez Aristizábal, 2018) / *No te pases de la raya* (Greta Garrett, 2018) / *Oasis* (Carolina Nevarez, Patricia Ortiz y Claudia Becerril, 2018) / *Oxitocity* (Camilla Uboldi, 2018) / *The Bridge* (Rafael Cámara, 2018) / *The Journey of the Oil (El viaje del aceite)* (Marco Eduardo Casillas Jácquez, 2018) / *The Juggler* (Iuri Moreno, 2018) / *Un nuevo camino* (Istán Guzmán, 2018) / *Unguy* (Eduardo Altamirano, 2018) / *Uno de cada cinco* (Juan Antonio Bobadilla Plata y Santiago Peralta Weckmann, 2018) / *Video animado movilidad sustentable* (Wladimir Palacios Haro, 2018) / *What If...? (Y si primero...?)* (José Samuel Oseguera Martínez, 2018).

El mito del retorno al
Paraíso como oposición
al desarrollo modernizador
mexicano de mediados
del siglo XX en *Sombra verde*
(Roberto Gavaldón, 1954)

Rocío González de Arce Arzave
Universidad Autónoma Metropolitana,
Xochimilco

Resumen

El presente estudio propone una lectura ecocrítica de la cinta *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), basada en su análisis narrativo e intertextual y en el microanálisis de algunas de sus secuencias clave. Dicha lectura sostiene que, teniendo como architexto el viaje utópico del héroe y como hipotexto el “Purgatorio” dantesco de la *Divina Comedia*, *Sombra verde* plantea, a partir de la translocación del protagonista de la Ciudad de México a la selva veracruzana, una crítica al modelo de desarrollo modernizador, urbanizador e industrializador, de carácter antropocéntrico, impulsado por el Estado mexicano durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, modelo al que la película contrapropone una ecoutopía edénica no capitalista y pre-industrial. Este estudio plantea que es precisamente a partir de la revisión del mito del retorno al Paraíso, que la película construye su oposición a la modernidad prometida por los gobiernos posrevolucionarios.

Palabras clave: ecocrítica fílmica, ecoutopía edénica, *Sombra verde*, anti-utopía modernizadora, *Divina Comedia*.

Abstract

The present study puts forward an ecocritical reading of the film *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), based on its narrative and intertextual analysis and on the microanalysis of some of its key sequences. Such reading maintains that, having as an architext the utopian journey of the hero and as a hypotext the Dantesque *Purgatory* of the *Divine Comedy*, *Sombra verde* proposes, through the translocation of its protagonist from Mexico City to the jungle in Veracruz, a critique of the modernizing, urbanizing and industrializing development model, of anthropocentric nature, driven by the Mexican state during the forties and fifties of the twentieth century, model to which the film counterproposes a non-capitalist and pre-industrial Edenic ecotopy. This study states that it is precisely through the revision of the return-to-Paradise myth that the film constructs its opposition to the modernity promised by the Mexican post-revolutionary governments.

Keywords: film ecocritics, Edenic ecotopy, *Sombra verde*, modernizing anti-utopy, *Divine Comedy*

Introducción

Este estudio propone una lectura ecocrítica de la película *Sombra verde*, en el marco de los llamados estudios ecofilmicos, ámbito disciplinar apenas emergente en México. El objetivo de este capítulo es el de responder a la pregunta: ¿De qué manera *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954) utiliza el mito del retorno al Paraíso como un recurso que permite configurar un discurso de oposición a las políticas del desarrollo modernizador mexicano de mediados del siglo XX? Para dar respuesta a tal cuestión es necesario recurrir al análisis cinematográfico para establecer cuáles son los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en *Sombra verde* y de qué manera estos imaginarios de la naturaleza expresan distintas visiones utópicas y posturas éticas de la sociedad mexicana frente al entorno.

Siguiendo la propuesta metodológica de la glosemática narrativa de Zavala (2016), se realizó el análisis interpretativo intertextual y subtextual de la película, pero a partir de su análisis textual (microanálisis de secuencias) (Zunzunegui, 1996) y contextual. Se llevó a cabo la (re)interpretación del filme en términos de subtextos (en este caso de imaginarios sociales) mediante un círculo hermenéutico (Thompson, 2002), que va del análisis del contexto de la película al propio texto fílmico, y de ahí a sus relaciones intertextuales con otros textos, para acercarse, así, a sus dimensiones subtextuales en términos de los imaginarios de la naturaleza y las posturas éticas y visiones utópicas sociales frente al entorno que estos imaginarios implican.

De este modo, el texto que se presenta a continuación avanza de lo general a lo particular, estableciendo primero el contexto de producción y recepción de la película; enfocándose después en su análisis narrativo, intertextual y genológico (género cinematográfico); y abordando finalmente el análisis subtextual, en términos de imaginarios de la naturaleza, posturas éticas medioambientales y utopismo, a partir del microanálisis formal de cinco secuencias clave de la película.

Contexto de producción y recepción

A principios de la década de los cincuenta, la industria cinematográfica mexicana comenzó un largo proceso de declive. Muchos son los factores que contribuyeron a dicho declive: desde la pérdida del apoyo norteamericano a la industria de nuestro país cuando, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos decidió recuperar su hegemonía continental en materia de producción cinematográfica (Peredo Castro, 2011), hasta el advenimiento de la televisión, que comenzó transmisiones regulares en 1950 y pronto significó una fuerte competencia para el cine, cuyas ganancias en taquilla rápidamente se vinieron a pique (García Riera, 2002: 184).

Aunque el cine buscó mantenerse competitivo ofreciendo más películas a color, en formatos espectaculares de pantalla ancha y

con desnudos femeninos “estáticos”¹ que eran inconcebibles en las transmisiones televisivas (García Riera, 2002: 190), para 1955 el cine nacional “ya de plano había salido de la época-de-oro, entraba en un mercantilismo puro y perdía todo brillo y frescura” (Agustín, 2007: 136). Comenzó entonces el auge de los llamados “churros”, películas de manufactura rápida, económica y anodina. Y aunque el gobierno mexicano buscó apoyar a través del Banco Nacional Cinematográfico al cine de calidad o *de aliento* dedicado a “temas nobles” de “interés nacional”, el declive de la industria continuó irremediablemente (García Riera, 2002: 190).

A decir de Peredo Castro (2016), la descomposición sociopolítica general corrió paralelamente a la debacle del cine nacional, en la que cada vez más frecuentemente traslucía la idea de la “muerte de la fe en el México moderno, optimista y prometedor, previsto al inicio de los cuarenta, y que al principio de los cincuenta ha iniciado su sostenida e incontenible degradación” (340).

Fue en este contexto que se produjo y llegó a las pantallas cinematográficas de nuestro país *Sombra verde*, vigésimo segundo largometraje del director Roberto Gavaldón, que comenzó a rodarse el 10 de mayo de 1954 en los Estudios Azteca y en locaciones del Centro Histórico del entonces Distrito Federal (Monumento a la Revolución, Edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos en la Glorieta de Colón, Torre Latinoamericana) y en el estado de Veracruz (Papantla, Tajín, Los Tuxtlas, Catemaco y El Salto de Eyipantla) (Peredo Castro *et al.*, 2015: 376-377) (figura 1).

La *première* de la cinta se realizó siete meses después, el 17 de diciembre de 1954, en el Cine Palacio Chino; mientras que su estreno normal tuvo lugar el 23 de diciembre de ese mismo año (Amador *et al.*, 2011). En taquilla, el filme gozó del favor del público, por lo que se mantuvo durante seis semanas en cartelera (Amador *et al.*, 2011), posiblemente, en buena medida por el interés que suscitó que, por segunda vez en la historia del cine mexicano, los pechos de la protagonista (Ariadna Welter) traslucieran a través de su ropa mojada (García Riera, 2002: 190).

1 De acuerdo con García Riera, “se quería compensar el pecado del desnudo con la virtud de la inmovilidad: al moralismo le gustan las mujeres” (García Riera, 2002: 190).

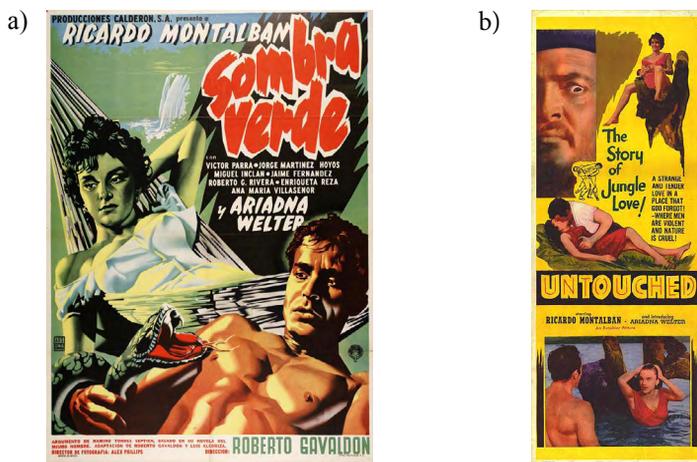


Figura 1. Materiales publicitarios de *Sombra verde*. a) Cartel publicitario para México de *Sombra verde*, ilustración de Josep Renau. b) Publicidad para la película *Sombra verde* en Estados Unidos, donde se le tituló *Untouched* (*Intocado/a*). En esta publicidad, la cinta se promovía como una historia de amor extraño y tierno en un lugar olvidado por Dios, donde los hombres son violentos y la naturaleza, cruel.

Sombra verde fue bien recibida por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas que, para los Premios Ariel de 1955, la nominó en los rubros de mejor película, mejor dirección, mejor fotografía (Alex Phillips) y mejor coactuación masculina (Jorge Martínez de Hoyos). La película obtuvo la estatuilla en las dos últimas categorías (De la Vega Alfaro, 2005: 59).

Roberto Gavaldón, responsable de la dirección de la cinta, se convirtió, según García Riera, en el director más celebrado de los años cincuenta, en relevo de Julio Bracho y Emilio Fernández, quienes alcanzaron sus mayores éxitos en la década precedente (García Riera, 2002: 190). Según Mino Gracia, Gavaldón, a diferencia de Fernández, no buscaba “recuperar las raíces mexicanas, la esencia poética salvadora de la patria”, pues para aquel entonces ya “no hay tradiciones que recuperar, el viejo modo de vivir se está desmantelando” (Mino Gracia, 2001: 57). Peredo Castro agrega que, incluso cuando Gavaldón pareció sumarse al “lirismo nacionalista” del “cine de aliento”, la idea subyacente a sus películas era que la modernidad mexicana constituía,

en realidad, un espejismo (Peredo Castro, 2016: 339). Esta investigación sostiene que *Sombra verde*, adaptación de José Revueltas, Luis Alcoriza y el propio Roberto Gavaldón a una novela homónima de Ramiro Torres Septién, ejemplifica esto a cabalidad.

Es importante recalcar que la cinta constituye la penúltima colaboración de Gavaldón con el escritor marxista José Revueltas (De la Vega Alfaro, 2005: 60), con quien Gavaldón había establecido una prolífica cooperación fílmica que conjuntó, por un lado, “el gusto de Gavaldón por la retórica visual del cine negro y de suspenso y la vuelta de tuerca del melodrama” y “su visión de la pasión amorosa como elemento destructor-revelador de la naturaleza humana” y, por otra parte, el interés de Revueltas por la experimentación con la estructura narrativa y la idea de que el “aprimamiento del deseo cosifica y enajena las relaciones humanas y las sujeta a las instituciones dominantes, ya sea la familia, la iglesia o el poder”, es decir, una “mirada trágica’ de la opresión humana dentro del capitalismo” (Mino Gracia, 2001: 193 y 194).

Cabe aclarar que si bien Revueltas comenzó siendo el guionista de *Sombra verde*, su nombre no aparece en los créditos iniciales de la cinta porque, diferencias con los hermanos Calderón, productores de la cinta, lo hicieron abandonar el proyecto (Ruiz Abreu, 2014), cuyo guion quedó entonces a cargo del propio Gavaldón y de Luis Alcoriza, quien regresaría posteriormente sobre el tema de “la exaltación a la sensualidad tropical y a la vida libre” (De la Vega Alfaro, 2005: 59), pero ya como director, en cintas como *Tiburoneros* (1962).

Mino Gracia (2007 y 2011) plantea que el cine de Gavaldón oscila entre dos polos temáticos opuestos: el urbano y el rural. Sin embargo, en *Sombra verde* parece cristalizar un tercer imaginario de la relación de la sociedad con su medio: el de la naturaleza salvaje. El análisis de la película que se presenta a continuación aporta elementos para profundizar en la configuración cinematográfica de este imaginario de la naturaleza, así como de las posturas éticas y visiones utópicas con que estos imaginarios se relacionan.

Análisis narrativo, intertextual y genológico

El argumento del filme puede resumirse como sigue:² El ingeniero capitalino Federico es enviado por una compañía química a la sierra veracruzana en busca de raíz de barbasco para la obtención de cortisona. El indígena Pedro, a quien Federico conoce en Papantla el día de Corpus Christi, lo guía por la selva pero se pierden. Pedro salva a Federico de ser mordido por una serpiente, pero poco después él mismo es mordido por una nauyaca y muere. Federico carga el cadáver de Pedro en su caballo y lo defiende a tiros de los zopilotes. Al encontrar un puente colgante que conduce hacia un poblado, un tal Santos corta las sogas y Federico cae a un río que desemboca en una cascada. Federico logra nadar a la orilla del río, donde se desmaya. Despierta en la choza de Santos, quien le dice que cuando se cure de una pierna deberá irse. Entonces, Federico se entera de que fue salvado por Yáscara, hija de Santos, quien se enamora de él y le pide que se quede con ella a vivir en Paraíso, nombre que recibe el pequeño poblado. Federico se enamora de Yáscara pero Santos le exige que se vaya. Yáscara intenta impedirlo y se enfrenta a su padre para defender a Federico. Un destacamento militar llega buscando al ingeniero para llevarlo de regreso a Papantla donde lo espera su esposa. Cuando Yáscara, desesperada ante la partida de Federico, está por arrojarle a la cascada, recuerda lo que le ha dicho su padre: “Yáscara, déjalo que se vaya, pero si te quiere de veras volverá. Que regrese a su mundo, que viva otra vez el ambiente que siempre ha vivido. Si descubre que todo aquello es una mentira volverá a tu lado. Tenlo por seguro. Y ese sí será amor de verdad”. Federico y Yáscara se despiden desde lejos, y él se aleja a caballo.

La película presenta su argumento en 85 minutos y 901 planos en la versión censurada en DVD, y en 87 minutos y 914 planos en la versión no censurada que resguarda en 16 mm la Filmoteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México y que se consultó para esta investigación. Un análisis de los marcadores sonoros, la estructura narrativa, la cadencia dramática y las transiciones entre planos permitió

2 La sinopsis se redactó con base en García Riera (1993: 209-211) y Viñas (2005: 478).

definir algunas de las disolvensias cruzadas como marcadores de inicio y fin de secuencias. Esto arrojó una estructura narrativa integrada por 33 secuencias. Por otra parte, se establecieron las disolvensias a negros como marcadores de inicio y fin de acto. Esto posibilitó proponer que la narración de la película se organiza en cuatro actos (ver tabla 2).

a) Análisis narrativo intertextual: el hipotexto

Como se muestra en la tabla 1, en *Sombra verde* la narración se articula alrededor de cuatro lugares: la Ciudad de México, Papantla, la selva veracruzana y Paraíso. Cada uno de estos lugares ocupa progresivamente más tiempo en pantalla que el anterior. Así, el bloque de la Ciudad de México tiene una duración de casi dos minutos, el de Papantla casi nueve, el de la selva menos de 23 minutos y el de Paraíso poco más de 50 minutos. En términos intertextuales, ¿a qué hipotexto³ podría corresponderse la estructura narrativa de *Sombra verde*? Es decir, ¿qué texto previo sigue este patrón narrativo de viaje al Paraíso?

Es preciso regresar a las claves que ofrecen las palabras subrayadas en el argumento de la película. *Corpus Christi*, Fe, Pedro, Santos, serpiente y Paraíso son todos referentes mitológicos judeo-cristianos. La recurrencia de estas referencias permite sugerir como hipótesis explorativa que el patrón narrativo que sigue *Sombra verde* tiene correlación con la *Divina comedia* de Dante Alighieri (1307), más específicamente con la cántica del Purgatorio.

Bajo esta hipótesis, la selva de los créditos y la ciudad de México de la secuencia inicial en *Sombra verde* podrían corresponder a la selva oscura del Canto I del Infierno de la *Divina Comedia*, Papantla al Antepurgatorio de los cantos I al VIII del Purgatorio, la selva al Purgatorio de los cantos IX a XVII de la cántica homónima y el poblado Paraíso al Paraíso Terrenal de los cantos XVIII al XXXIII del Purgatorio (figura 2). Como se observa en la tabla 1, la progresiva duración del tiempo en pantalla de cada locación de *Sombra verde* se corresponde al creciente número de cantos dedicados al lugar correspondiente de la *Divina Comedia*. La figura 2 muestra gráficamente las correlaciones expresadas en la tabla 1.

3 De acuerdo con Zavala (1996: 9), Genette plantea que el hipertexto es el texto cuyo contenido o estructura está relacionado con un texto anterior.

<i>Sombra verde</i> (Roberto Gavaldón, 1954)			<i>Divina Comedia</i> (Dante Alighieri, 1307)		
Locación	Código de tiempo	Duración en pantalla (minutos y segundos)	Lugar	Canto	Núm. de cantos
Selva (créditos)	00:00:00 - 00:1:29	1' 29"	Selva oscura	Canto I del Infierno	1
Ciudad de México	00:1:30 - 00:3:20	1' 50"			
Papantla	00:3:21 - 00:12:00	8' 39"	Antepurgatorio	Cantos I - VIII del Purgatorio	8
Selva veracruzana	00:12:01 - 00:34:47	22' 46"	Purgatorio	Cantos IX - XVII del Purgatorio	9
Paraíso	00:34:48 - 1:25:08	50' 20"	Paraíso Terrenal	Cantos XVIII - XXXIII del Purgatorio	16

Tabla 1. Propuesta de correlación entre las locaciones de *Sombra verde* y algunos lugares de la *Divina Comedia*.

Pero, ¿qué evidencias resultantes del análisis narrativo de la película permiten apoyar esta hipótesis? En primer término, que *Sombra verde* esté compuesta por 33 secuencias, mismo número de cantos que integran la cántica del Purgatorio.⁴ Por otro lado, no resulta casual, por ejemplo, que Federico llegue a Papantla durante las festividades de *Corpus Christi*, celebración católica de la Eucaristía, que representa el sacrificio de Cristo por la salvación de la humanidad y que ocurre en el calendario litúrgico después de la Ascensión de Jesús, momento que marca la apertura de las puertas del Cielo para permitir la entrada al Paraíso de los Santos Padres del Antiguo Testamento que permanecían en el Limbo.

Además, en el sincretismo religioso característico de la tradición católica de nuestro país, la celebración de *Corpus Christi* se vinculó, en la zona de Veracruz, con la Danza del Volador, ritual que el personaje de Federico presencia al llegar a Papantla (figura 3). Simbólicamente, el palo del Volador puede considerarse un *axis mundi* (eje del mundo) (Jáuregui, 2013: 36), que como la montaña del purgatorio en la obra

4 La *Divina Comedia* está compuesta de tres cánticas: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Cada cántica está integrada por 33 cantos, con excepción del Infierno que se compone de 33 cantos más un canto introductorio, aquel en que Dante se encuentra perdido en medio de la selva oscura.

de Dante, constituye el punto de conexión entre el cielo y la tierra en que convergen todos los puntos cardinales.

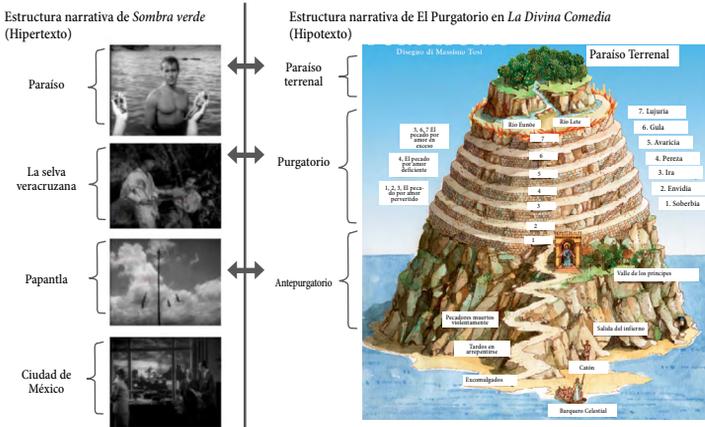


Figura 2. Correlación de la estructura narrativa de *Sombra verde* (hipertexto) con la estructura de *El Purgatorio* de la *Divina comedia* (hipotexto) (*Sombra verde*. Producciones Calderón S.A, 1954).



Figura 3. El ritual del Volador en fotogramas de *Sombra verde* (Producciones Calderón S.A, 1954).

Lo que es más, Jáuregui (2013) apunta que el descenso ritual de los danzantes alrededor de este eje reproduce “el movimiento antihorario⁵ que caracteriza la dinámica del cosmograma aborígen y, de esta manera, [los danzantes] reactualizan la creación del mundo terrestre sobre las aguas originales” (36). Este regreso a las condiciones

5 Consideramos que más que antohorario, el giro es contrahorario.

originarias del mundo se corresponde, pues, con el regreso al Paraíso de la tradición cristiana que estructura narrativamente la película. Además, el que en *Sombra verde* el viaje para llegar al Paraíso implique el paso del protagonista por la selva parece una referencia directa al inicio de la *Divina comedia*, en que Dante se descubre extraviado en medio de “una selva oscura”.

Según la interpretación de Fallani y Zennaro (en los comentarios a Aligheri, 1922: 31), la selva oscura de Dante es la selva del mal, “el mundo decadente de desorden moral y civil” en que el género humano se encontraba extraviado ante la falta de guía certera del poder humano del Imperio y del poder divino de la Iglesia. ¿Será posible entonces que, en el contexto mexicano de los años cincuenta, el viaje por la selva en *Sombra verde* constituya una crítica a la conducción de la sociedad mexicana por parte del Estado y de la Iglesia?, ¿funciona la selva de *Sombra verde* como una alegoría social y política del México de los años cincuenta? El análisis narrativo de la película parece sugerirlo, y con ello nos confiere un marco interpretativo de los imaginarios de la naturaleza que cristalizan en la película, al plantear su sintonía con el pensamiento alegórico medieval. Esto quiere decir que la naturaleza en *Sombra verde* funciona como alegoría, pero ¿alegoría de qué?

Revisando las múltiples conexiones intertextuales entre *Sombra verde* y la *Divina Comedia* encontramos que, por ejemplo, así como el poeta Virgilio guía a Dante por el Purgatorio hasta la entrada del Paraíso Terrestre, Pedro conduce a Federico por la selva veracruzana hasta antes de llegar al poblado de Paraíso. Pero si Virgilio simboliza la “recta razón” (en los comentarios a Aligheri, 1922: 31) en la *Divina Comedia*, el nombre del guía en *Sombra verde*, Pedro, que etimológicamente significa piedra, parece una referencia al apóstol homónimo: la piedra sobre la que Jesús fundó su Iglesia. Resulta por ello irónico que, como alegoría de la Iglesia católica, el personaje de Pedro intente guiar a Federico por la selva oscura del mal, pero termine precisamente por hacer que se extravíe en ella. Es además paradójico que habiendo evitado primero que Federico fuese mordido por una serpiente, símbolo máximo de la tentación en la tradición judeo-cristiana, sea el propio Pedro el que finalmente muera por la mordedura venenosa de una serpiente. ¿A qué tentaciones ha sucumbido la Iglesia?

Cabe aquí recordar que, para los años cincuenta, la Iglesia católica que se había opuesto al “proyecto liberal y capitalista en el siglo XIX”, se había vuelto “defensora de los gobiernos posrevolucionarios y sus políticas económicas a cambio de la hegemonía en el control de las conductas sociales” (Mino Gracia, 2011: 26). De modo que a lo que *Sombra verde* parece apuntar es al fracaso de la Iglesia católica como guía moral y espiritual de la sociedad mexicana de aquel entonces. De hecho, la película cuestiona constantemente, a través de la figura inocente, desinhibida y libre de prejuicios de Yáscara, la moral conservadora apuntalada por el catolicismo e imperante en aquellos años en México. Por otra parte, la crítica al Estado y, en especial al capitalismo modernizador impulsado por este, parece estar también presente en el filme, como se verá más adelante a partir del microanálisis de algunas secuencias.

Muchas otras evidencias intertextuales apoyan la hipótesis de la *Divina Comedia* como hipotexto de *Sombra verde*. Las tres bestias –la pantera, la loba y el león– que le cierran el camino a Dante en el Canto I del Infierno, tienen su equivalente en el puma que acecha a Federico y Pedro la noche en que este último muere (figura 4a). Por otra parte, el ángel que custodia la entrada al Purgatorio blandiendo una espada de fuego tiene una función narrativa similar a la figura de Santos que corta con su machete el puente colgante a través del cual Federico intenta entrar al Paraíso (figura 4b).

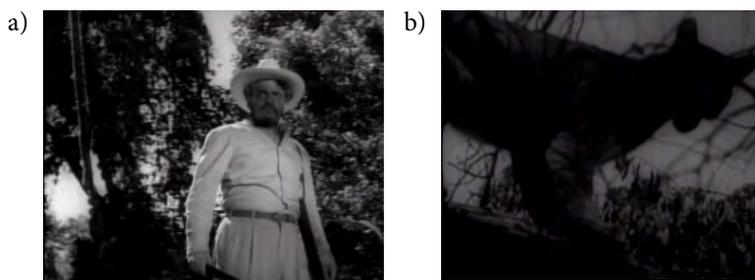


Figura 4. Algunos elementos intertextuales entre *Sombra verde* y la *Divina Comedia*.

a) Fotograma de *Sombra verde* en el que aparece Santos empuñando su machete para cortar el puente colgante e impedirle a Federico llegar al Paraíso, a semejanza del ángel que custodia la entrada al Purgatorio blandiendo una espada de fuego en la *Divina Comedia*. b) El puma que acecha a Pedro y Federico antes de llegar a Paraíso es equivalente a las bestias que cierran el camino a Dante en el Canto I del Infierno de la *Divina Comedia* (*Sombra verde*. Producciones Calderón S.A., 1954).

Además, así como para internarse en el Paraíso Terrenal dantesco es preciso cruzar el río que lo bordea, uno de cuyos brazos recibe el nombre de Eunoe (cuyas aguas hacen recordar las cosas buenas), mientras que el otro se conoce como Leteo (cuyas aguas hacen olvidar los pecados); Federico debe atravesar un río para llegar al pequeño poblado del Paraíso y cruzarlo de nueva cuenta si desea salir de allí.

Así pues, si en términos intertextuales el Purgatorio de la *Divina Comedia* es el hipotexto de *Sombra verde*, ¿cuál es su architexto?⁶ Es decir, ¿a qué género narrativo pertenece la película?

b) Análisis narrativo genológico: el architexto

La narración de *Sombra verde* sigue en lo general la estructura mitológica arquetípica del viaje del héroe propuesta por la teoría del monomito de Joseph Campbell (2006) (tabla 2); es decir, responde al patrón de viaje-aprendizaje-retorno característico del relato utópico, pero con una variante: el retorno se sugiere pero no se presenta en pantalla. Es decir que el círculo estructural de la narración mitológica no se cierra. El final es abierto. Esto resulta fundamental, pues en un final abierto es el espectador el que tiene la posibilidad de completar el filme. Regresaremos al análisis de las implicaciones de este final abierto en el microanálisis de la secuencia de clausura de la película.

En la tabla 2, que resume las diferentes etapas y pasos del viaje del héroe en correspondencia con las secuencias, actos y locaciones de *Sombra verde*, y que también muestra la relación del filme con la estructura narrativa de la *Divina Comedia*. Es posible notar que, en *Sombra verde*, el héroe no concluye el viaje, pues la película no muestra su retorno al mundo ordinario. Ello tiene implicaciones subtextuales que abordaremos más adelante al discutir la secuencia final. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en la *Divina Comedia*, en *Sombra verde* el protagonista no continúa su viaje al Paraíso Celeste, sino que emprende su regreso al mundo terrenal. Ello plantea el viaje

6 De acuerdo con Zavala (1996: 7) Nycz define el architexto como un sistema de referencia como prototipo, esto es, como las normas estilístico-enuncionales o género. "Reglas genológicas. Normas estilístico-enunciacionales. Sistema de referencia como prototipo".

Etapas del viaje del héroe	Architexto (género)	Texto		Hipotexto	
	Pasos del viaje del héroe (Campbell, 2006) / Viaje del escritor (Vogler, 2002)	Secuencias Sombra Verde	Locación	Actos Sombra verde	
	-	1	Selva Veracruzana		
ACTO I: LA PARTIDA / LA SEPARACIÓN	El mundo cotidiano / Mundo ordinario			Selva oscura (Canto I del Infierno)	
	La llamada a la aventura / llamada a la aventura	2 - 3	Distrito Federal		
	La negativa a la llamada / Duda o rechaza la llamada			Acto I	
	La ayuda sobrenatural / Aparece el mentor	4 - 9	Papantla	Antepurgatorio (Cantos I al IX del Purgatorio)	
	El cruce del primer umbral / Entra en el mundo especial	10 - 17	Tajín	Purgatorio (Cantos X al XVIII del Purgatorio)	
	El vientre de la ballena / pruebas, aliados, enemigos		Selva Veracruzana		
ACTO II: LA INICIACIÓN / LA PENETRACIÓN	El camino de las pruebas / Gruta abismal. Cruce del segundo umbral	18 - 25		Acto II	
	El encuentro con la Diosa / Prueba suprema				
	La mujer como tentación	26		Acto III	
	La reconciliación con el padre			El Paraíso Terrenal / El Edén (Cantos XIX al XXXIII del Purgatorio)	
	Apoteosis	27 - 30	Paraíso		
	La recompensa y la bendición final			Acto IV	
EL REGRESO	La negativa al regreso	31			
	La huida mágica	No está presente			
	El rescate del mundo exterior / Resurrección	32			
	El cruce del umbral de regreso / Regreso con el elixir	No está presente	-	No está presente	-
	La posesión de los dos mundos	No está presente	-	No está presente	-
	Libertad para vivir	No está presente	-	No está presente	-

Tabla 2. La estructura narrativa de *Sombra verde* en secuencias y actos.

de Federico no como el recorrido místico de Dante, sino como una búsqueda de carácter secular.

Ahora bien, sostenemos que el viaje mitológico de *Sombra verde* tiene un carácter utópico, pues a través de la translocación del personaje protagónico se contrastan dos modos de organización social: uno urbano asociado al capitalismo modernizador y otro pre-industrial vinculado estrechamente a la naturaleza. *Sombra verde* puede considerarse, pues, una paleoutopía, una utopía genética de retorno al Edén que rechaza la civilización en favor del regreso a una sociedad considerada natural y libre.

Es dentro de este marco interpretativo genológico del viaje utópico de la narración mitológica del retorno del héroe al Paraíso Terrestre que es posible estudiar más a detalle, a partir del microanálisis de secuencias clave, los imaginarios de la naturaleza y las posturas ético-ambientales de un filme como *Sombra verde*.

Microanálisis de secuencias

De las 33 secuencias que constituyen *Sombra verde* se analizarán detalladamente cinco que consideramos metonímicas del sentido de la película: la secuencia uno o de créditos, la secuencia dos o prólogo, la secuencia tres o secuencia inicial, la secuencia 24 o secuencia del lago y la secuencia 33 o final.

a) Secuencia 1: Créditos [00:00:00:00 - 00:01:30:04]

La secuencia introduce al espectador en la diégesis a través de dos disolvencias: una en imagen desde negros y otra de sonido mediante un puente sonoro musical. Un primer gran plano general aéreo ubica al espectador espacio-temporalmente. La toma refuerza su función de establecimiento con un paneo a la izquierda que muestra la *vastedad* de la selva. A través de una línea de horizonte ubicada en el primer tercio del cuadro, se remarca la sensación de *extensión y lejanía*.

Durante el paneo aparecen en sobreimpresión los créditos de la casa productora (Producciones Calderón, S. A.), del protagonista masculino (Ricardo Montalbán) y el título de la película: *Sombra verde*. Todos

estos créditos, y muy especialmente el título, aparecen por debajo de la línea del horizonte, es decir sobre la oscuridad fotográfica del abundante e *inexpugnable* follaje. Esta composición permite, desde este primer plano, asimilar la selva con la metáfora “*sombra verde*” y anclar el título internamente a la película. La fotografía en una clave tonal baja menor presenta como *sombría* la vastedad selvática sobre la que se leen los créditos en una contrastante caligrafía blanca (figura 5).

El paneo de este plano inicial se detiene una vez que ha aparecido a cuadro el título de la película. Hasta aquí, el inicio de *Sombra verde* podría considerarse clásico, pues ubica al espectador en lo general, orientándolo (figura 5a). Sin embargo, en un inicio de este tipo, lo que cabría esperar tras ese primer plano de establecimiento es un plano regresivo de menor tamaño que permitiera la particularización. En cambio, en corte directo reaparece en pantalla el encuadre del primer plano pero en acercamiento, lo que eleva el horizonte por encima del primer tercio del cuadro, dando la impresión de que este se ha apartado y de que la cámara ha descendido (figura 5b).

El plano es además repetitivo en el movimiento de la cámara, que de nueva cuenta hace un paneo a la izquierda. Entonces, aparecen los créditos de los demás miembros del reparto, pero esta vez, cuando el paneo se detiene, es porque ha aparecido en pantalla el crédito de la actriz Ariadna Welter, quien hace el papel de la protagonista femenina. Esta lógica especular entre el primer y segundo plano permite conectar la frase “*sombra verde*”, metáfora de la selva, con el personaje de la joven Yáscara, interpretado por la mencionada actriz. La conexión entre la metáfora, el lugar y la muchacha se reafirmará constantemente en el filme y constituye uno de los ejes que articula este análisis: la figura femenina como alegoría de la naturaleza o, más bien, la naturaleza como alegoría del arquetipo femenino (figura 5)



Figura 5. Fotogramas de la secuencia de créditos de *Sombra verde* (Producciones Calderón S.A., 1954).

Aunque hasta este momento el punto de vista podría considerarse objetivo, los planos sucesivos ponen en duda esta objetividad. Este movimiento repetitivo que recorre el horizonte no sólo anticipa lo que ocurrirá en la película, cuando Pedro suba a una pared rocosa para intentar divisar un camino que les permita salir de la selva (figura 6), sino que coloca al espectador como el propio individuo extraviado que, sin éxito, recorre una y otra vez con la mirada la zona mientras descende poco a poco a la selva.

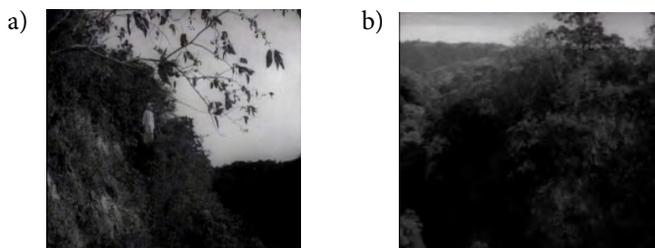


Figura 6. Fotogramas de *Sombra verde*. a) Pedro, en el acantilado, buscando un camino para salir de la selva (punto de vista objetivo) b) Toma subjetiva de lo que mira Pedro desde el acantilado (Producciones Calderón S.A., 1954).

El siguiente plano es el primero en cuestionar el punto de vista objetivo: un plano general a altura normal del piso de la selva inicia con un ángulo contrapicado que, mediante un paneo diagonal hacia la derecha y abajo, se convierte en ángulo normal que con un paneo a la derecha recorre de nuevo la línea del horizonte, que ahora aparece perdida entre la cerrada vegetación (figura 7a). La trayectoria imita el movimiento de una cabeza que baja la mirada desde el cielo y después recorre el lugar. En el plano que sigue, la cámara hace un primer movimiento ya no sobre su eje, sino de traslación hacia el frente (*tracking*). Así, la cámara se adentra en la selva pasando entre los árboles, contra cuyas ramas choca, apartándolas del camino (figura 7b). Este plano reafirma la subjetividad del punto de vista, que se corresponde definitivamente con el del espectador a través del recurso de ruptura de la cuarta pared, acentúa la subjetividad de la toma y concreta la inmersión en la asfixiante selva de un extraviado espectador y, con él, de la sociedad en su conjunto.

Se sucede, entonces, otro plano general en que la cámara no se traslada, sino que panea de nuevo pero ahora a la izquierda (figura 7c).

En el último plano de los créditos, otro plano general, la línea del horizonte, hasta entonces perdida entre el follaje, desaparece por completo. La cámara, con un movimiento compuesto avanza por la selva y panea en un ángulo contrapicado que simula a un espectador desorientado mirando al cielo en busca de un punto de referencia, mientras avanza entre los árboles (figura 7d). En sobrepresión aparece el crédito del director, que como el reparto, el resto del equipo de producción y el espectador, está inmerso en la oscura selva.

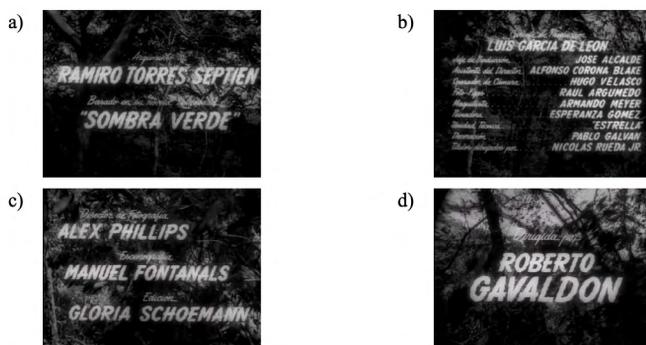


Figura 7. Fotogramas de los créditos de *Sombra verde* (Producciones Calderón S.A., 1954).

El recorrido subjetivo de la cámara parece traducir cinematográficamente los primeros versos del Canto I del Infierno de la *Divina Comedia* (Alighieri, 1922: 3):

En medio del camino de la vida,
errante me encontré por selva oscura,
en que la recta vía era perdida.

¡Ay, qué decir lo que era, es cosa dura,
esta selva salvaje, áspera y fuerte,
que en la mente renueva la pavora!

De hecho, la progresiva pérdida compositiva de la línea del horizonte a lo largo de la secuencia de créditos no sólo contribuye a recalcar la infinitud de la selva y de la desaparición del punto de referencia del espectador; sino que, desde una concepción más bien mítica en la que el horizonte es el punto en que confluyen la tierra y el cielo, desdibuja los límites entre lo humano y lo divino (Levinas *et al.*, 2013: 771).

Este desdibujamiento de los límites anuncia, a manera de intriga de predestinación, lo que ocurrirá al personaje Federico cuando, al internarse en la selva, pase de una esfera a otra.

En conclusión, ya desde la secuencia de créditos, la selva se representa como un lugar sombrío, tenebroso, vasto, de abundante vegetación, infranqueable para la luz, cuyos límites parecen alejarse, y en el que la cámara subjetiva se sumerge y avanza sin rumbo, sin encontrar una salida, colocando al espectador en la situación de estar extraviado en una selva que metafóricamente se imagina como una “sombra verde” vinculada con lo femenino.

b) Secuencia 2. Prólogo [00:01:30:04 - 00:02:02:16]

La segunda secuencia de la película funciona como un prólogo que introduce al espectador a la narración y lo ubica en la situación que detona la acción del filme. Como la secuencia de créditos, este prólogo está compuesto por siete planos. Además, comienza también con una disolvencia desde negros y un puente sonoro que adelanta la música a la imagen. Todos estos paralelismos establecen una lógica especular, y a la vez de contrapunto, entre ambas secuencias.

Por ejemplo, el primer plano del prólogo es también un gran plano general aéreo, pero no de la selva, sino de la ciudad, más específicamente del centro del Distrito Federal en 1954. ¿Es la Ciudad de México equiparable a la selva oscura de la secuencia de créditos? Los paralelismo gráficos y de montaje parecen sugerirlo.

Pero, sigamos. A la imagen en picado de la ciudad del primer plano del prólogo, en que se distinguen edificios y monumentos emblemáticos de la metrópoli, se superponen los planos detalle de las primeras planas de cuatro diarios de circulación nacional, en cuyos encabezados se lee:

LA PRENSA

Descubrimiento de una *fente inagotable* para *extraer* cortisona.
Benplácito entre *hombres de Ciencia* y pacientes del mundo por este *hallazgo mexicano*.

ÚLTIMAS NOTICIAS EXCELSIOR

La raíz de barbasco en apariencia *inútil* se convierte en *materia prima* de *maravillosa* droga. *Abunda* en las zonas tropicales las raíces de donde es posible *extraer* la cortisona. Un ilustre *médico mexicano* dice al respecto que *nuestro país* puede llegar a ser el primer productor de la *mágica* cortisona.

EL UNIVERSAL

Con el *uso* de la cortisona muchos padecimientos de los tejidos y las arterias serán curables. Así lo manifestó el Dr. Jiménez en reciente conferencia en el *Colegio de Médicos*: "Muchos padecimientos de los tejidos y las arterias pasarán a la *historia* con el *uso* de la CORTISONA"; afirma el famoso Dr. Guillermo Jiménez.

PERIÓDICO EXCELSIOR

Nuestras *inhospitalarias* selvas tropicales se convertirán en *fuelle de* alivio para los enfermos. Las raíces de donde es posible *extraer* la *mágica* cortisona son muy *abundantes* en esas regiones.

Las palabras que hemos resaltado en negritas y cursivas ofrecen claves para entender el imaginario de la naturaleza, que desde una perspectiva citadina, letrada y moderna, se configura en esta secuencia. Desde el enclave urbano del filme, la naturaleza se imagina como fuente inagotable de abundantes materias primas, dispuestas para la extracción, y que sólo requieren del conocimiento científico para convertirse en útiles al progreso nacional. Se trata pues de un imaginario utilitarista de la naturaleza, a la que se le concede un valor únicamente instrumental, siempre en función de las necesidades humanas. La postura ética antropocentrista que este imaginario implica es, además, tecnocéntrica y nacionalista, pues considera que a través del saber científico y tecnológico es posible explotar la naturaleza para impulsar el progreso del país.

La trayectoria que sigue la cámara durante el gran plano general sobre el que aparecen las tres primeras portadas periodísticas es significativa en este sentido: el paneo a la derecha de la cámara vincula el Monumento a la Revolución, gran emblema de los gobiernos pos-revolucionarios, con la zona de Reforma a la altura de la Glorieta de Colón, donde, desde finales de los años cuarenta del siglo XX, comienzan a erigirse los primeros rascacielos, símbolos, por su parte, de la modernización urbanizadora impulsada por los gobiernos herederos de la Revolución Mexicana (figura 8).

Al igual que en la secuencia de presentación de la selva, al plano aéreo sigue otro de altura normal que posiciona la cámara ya desde dentro, en este caso, de la urbe. Se muestra, a través de un paneo a la izquierda, el edificio que albergaba en aquellos años a la Secretaría de Recursos Hidráulicos (figura 9). Lo que tampoco resulta casual. El movimiento y el montaje de esta secuencia tienen pues una lectura ética y política que coincide con lo planteado en el análisis contextual

del filme, en el que se identifica el desarrollo modernizador, fundamentado en un imaginario funcional de la naturaleza, con las políticas públicas que el gobierno mexicano sostuvo entre 1940 y 1970.

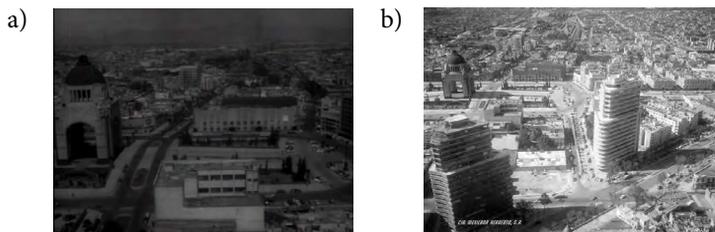


Figura 8. Comparativa de un fotograma del plano inicial del prólogo de *Sombra verde* y fotografía área de la misma zona del Distrito Federal en 1952. a) Fotograma de *Sombra verde*. Vista aérea del Centro del Distrito Federal en 1954 desde la Torre Anáhuac: el Monumento a la Revolución a la izquierda y al fondo al centro el Frontón México. Durante este plano, la cámara panea a la derecha hasta llegar a la antigua Embajada de Estados Unidos, en el cruce con Lafragua. b) Vista aérea del Paseo de la Reforma en 1952: el Monumento a la Revolución al fondo a la izquierda; al frente a la izquierda, la entonces Secretaría de Recursos Hidráulicos; a la derecha, el edificio de la Embajada de Estados Unidos; al centro, entre la secretaría y la embajada, el terreno donde se construyó la Torre Anáhuac, desde donde se filmó el prólogo de *Sombra verde*. Fuente: Compañía Mexicana Aerofoto, S.A. (Producciones Calderón S.A., 1954).

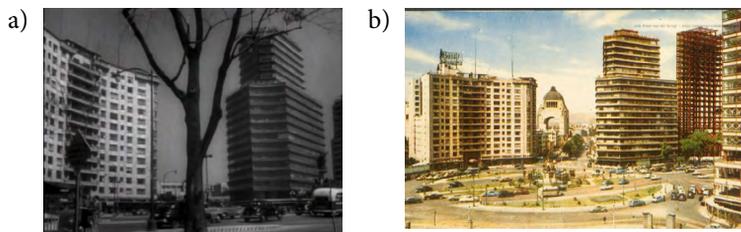


Figura 9. Comparativa del fotograma del prólogo de *Sombra verde* y de una fotografía de la Glorieta de Colón en 1956. a) Fotograma de *Sombra verde*: La Glorieta de Colón: a la derecha la Secretaría de Recurso Hidráulicos en 1954. b) Fotografía de la misma glorieta en 1956: en el centro al fondo el Monumento a la Revolución; a su derecha la Sretaría de Recursos Hidráulicos y en obra negra la Torre Anáhuac. Fuente: Colección Peter van der Krogt, consultada en: <http://columbus.vanderkrogt.net/>, el 3 de abril de 2018 (Producciones Calderón S.A., 1954).

Hay, sin embargo, diferencias entre los recorridos inmersivos a la selva y la ciudad que proponen estas dos secuencias, el primero es sinuoso y se hace desde un punto de vista subjetivo; el segundo es más directo y objetivo. Por otra parte, la música que acompaña extradiegéticamente la entrada a la metrópoli, aunque guarda similitudes formales con aquella que introduce al espectador a la selva, tiene un carácter dramático más acelerado. Esto plantea una marcada separación cartesiana entre naturaleza (selva) y sociedad (civilización), que es característica de la ética antropocéntrica.

c) Secuencia 3. Secuencia inicial [00:02:02:16 - 00:03:20:18]

Esta secuencia, a la que se puede considerar el inicio del relato, presenta, en un laboratorio de la compañía de productos químicos *Hormex*, al personaje protagónico masculino, Federico Gazcón, a quien un ejecutivo le explica las características del barbasco, la planta con la cual puede producirse la hormona esteroide conocida como cortisona.⁷ El ejecutivo le asigna a Federico la misión de internarse en la selva veracruzana para encontrar barbasco y detectar el mejor lugar para establecer una planta moledora. En términos narrativos, es posible reconocer en esta secuencia los tres primeros pasos del periplo del héroe propuestos por Joseph Campbell (2006):

1. La presentación del héroe, Federico, en el mundo ordinario de la urbe en que habita.
2. La recepción del héroe de un llamado a la aventura, a partir de la asignación por parte de un ejecutivo de *Hormex*, de una

7 El planteamiento detonador de la historia está basado en el descubrimiento, a inicios de los años cuarenta, de Russell E. Marker, investigador de la Universidad Estatal de Pennsylvania en Estados Unidos, de un método químico para mejorar el proceso de síntesis orgánica de hormonas esteroides a partir de dos plantas originarias de México: la “cabeza de negro” (*Dioscorea mexicana*) y el “barbasco” (*Dios corea composita*). Marker viajó a Veracruz, lugar de donde ambas plantas son endémicas, y fundó en 1944 la compañía *Syntex* (que guarda similitudes sonoras con el nombre ficticio de la compañía química de *Sombra verde*, *Hormex*, aunque este último tiene un carácter nacionalista a través de la partícula “mex”) que ya para mediados de los cuarenta era la primera compañía productora a nivel mundial en el ramo. Toda esta información y la historia completa de *Syntex* puede consultarse en Olivares (2000: 5-9).

misión: la búsqueda del barbasco, que implica que Federico emprenda un viaje y abandone así su mundo ordinario.

3. El breve momento de duda de Federico ante el llamado a la aventura y finalmente su conformidad con la misión.

En términos de imagen, lo más sobresaliente es la composición de los planos más abiertos del despacho. En estos planos aparece, a través de un ventanal y aprovechando la profundidad de campo, el centro de la ciudad, en el que es posible reconocer, por ejemplo, la cúpula del Palacio de Bellas Artes. La composición, sin embargo, confiere el mayor peso visual del cuadro, a partir del manejo del punto de fuga, a la Torre Latinoamericana, apenas en construcción⁸ (figura 10).

Mientras en los diálogos se plantean el conocimiento científico y la industrialización de los recursos naturales como el motor del proceso modernizador, en el horizonte se distingue, en obra negra, la Torre Latinoamericana, el rascacielos más alto en México jamás planeado hasta entonces y símbolo máximo de la modernidad del país.⁹ La imagen del armazón de acero de la torre funciona en la secuencia como contrapunto a los diálogos, pues cuestiona la autenticidad de la modernidad, al mostrarla al “desnudo”. Además, el que la torre se levante por encima de edificios como el Palacio de Bellas Artes, evidencia las tensiones entre modernidad y tradición que experimentaba la ciudad de los años cincuenta, y que son el eje de reflexión de la cinta. De este modo, *Sombra verde* comienza a configurarse como un planteamiento crítico a la utopía de la razón, la ciencia y la modernidad, es decir como una narración anti-utópica.

8 La Torre Latinoamericana, con 44 pisos y 188 metros de altura, ostentó el título del edificio más alto de Latinoamérica hasta 1972. Su construcción inició en 1948 y finalizó en 1956, dos años después del estreno de *Sombra verde*.

9 Según (Hernández Flores, 2011: 204), con la construcción de la Torre Latinoamericana, México se sumó a la tendencia estadounidense de los rascacielos y su transparencia, que “se presumía símbolo de las sociedades modernas: higiénica, racional, práctica, expresión del liderazgo económico”. Según la autora “para el ambiente del Centro Histórico, cosmopolita pero sobre todo horizontal, la verticalidad de la Torre causó tanta impresión como ansiedad, producto de los trastornos visuales y espaciales inscritos en el tejido urbano provocados por las estructuras modernas que invadieron hasta romper la textura de la ciudad tradicional” (Hernández Flores, 2011: 206).



Figura 10. Comparativa de un fotograma de *Sombra verde* y fotografía de la Torre Latinoamericana en construcción. a) Fotograma de la secuencia inicial de *Sombra verde*. En el ventanal, al fondo, la Torre Latinoamericana en construcción en 1954. b) Fotografía de Juan Guzmán de la estructura de la Torre Latinoamericana en 1952.

Fuente: Fondo Juan Guzmán-Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía del Museo Mirador Torre Latino (Producciones Calderón S.A., 1954).

**c) Secuencia 24. El lago [00;49;33;20 - 00;49;46;01]
(secuencia censurada)**

Toda la secuencia está enmarcada por la presencia del cuerpo de agua que bordea el Paraíso. De hecho, los primeros cuatro planos recrean el natural recorrido del agua que fluye por el río en el primer plano de la secuencia, se convierte en cascada en los siguientes dos planos y desemboca finalmente en el inmenso lago del cuarto plano.

Por otra parte, Yáscara aparece asimilada a este cuerpo de agua de muchas maneras a lo largo de la secuencia (figura 11). En los primeros planos de la secuencia se le ve siempre delante de la cascada, con un vestido cuya caída y tono claro se asemejan a la forma y el tono del salto de agua a sus espaldas. Algunos movimientos de Yáscara son también paralelos a los del cuerpo de agua. En el plano de la figura 11b, por ejemplo, vemos a Yáscara correr hacia la cámara mientras, en profundidad de campo, el agua corre cascada abajo. Una vez en el lago, vemos a la joven descender rápidamente desde lo alto de una formación rocosa (figura 12a) y llegar hasta el lago donde Federico se baña, imitando con este movimiento el descenso del agua por la cascada (figura 12b).



Figura 11. Yáscara asimilada al cuerpo de agua y las diferentes formas que este toma: río, cascada, lago (*Sombra verde*. Producciones Calderón S.A, 1954).

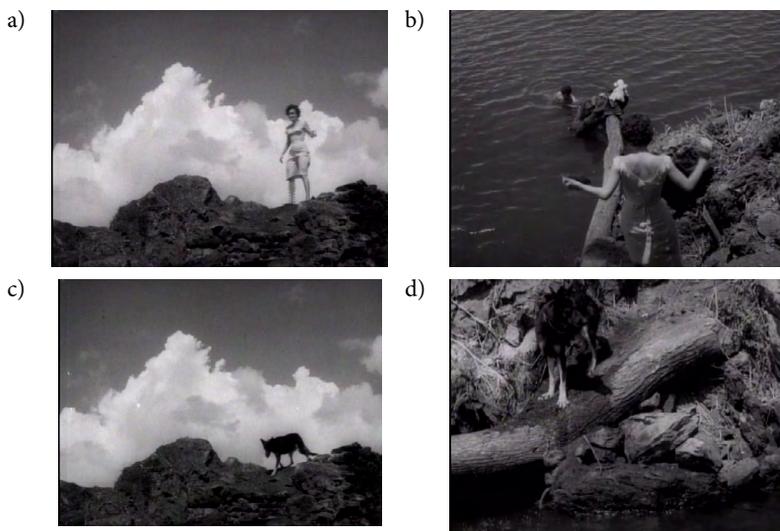


Figura 12. a) Yáscara en contrapicado desciende por las rocas y luego por el tronco hasta llegar al lago. b) Planos anteriores al descenso de Yáscara, que muestran un perro ubicarse y seguir el mismo trayecto que después seguirá la protagonista (Producciones Calderón S.A, 1954).

Pero la secuencia no sólo asimila a Yáscara a la cascada, sino también a la Chacha, su can. Los planos de las figuras 12c y 12d muestran al animal colocarse en el mismo lugar y bajar al lago por el mismo camino por el que lo hará Yáscara en planos subsiguientes. Esta asimilación de Yáscara con el cuerpo de agua y con el perro plantean, no la antropomorfización de la naturaleza característica del antropocentrismo, sino la naturalización del ser humano que es más bien un rasgo de posturas bio/ecocéntricas.

Una vez en el lago, Yáscara toma asiento en el tocón de un árbol que sobresale del agua. Colocada ahí, la cámara la muestra a menudo

en contrapicada, como a la cascada, y en contraposición con los picados con que se muestra a Federico.

En esta secuencia, Yáscara, que se ha enamorado de Federico, le pide que se olvide de su esposa y se quede a vivir con ella en el Paraíso. Después de que Federico le muestra a la joven una foto de su esposa, ella afirma: “No puede ser tu mujer”. Federico le pregunta la razón y Yáscara le explica: “Tú dijiste que ella es débil. ¿No has visto los animales de la selva? El gato montés no quiere a la venada, ni el oso a la coyota. Tú eres fuerte y yo soy fuerte. Somos como lobo y loba. Tú debes ser mi viejo”. El diálogo refuerza así, la similitud ya planteada visualmente entre seres humanos y animales.

Mientras tiene lugar esta conversación, Yáscara toma un poco de arcilla y amasa con ella dos figuras humanas. Cuando Federico termina de rasurarse, Yáscara se zambulle en el lago. Ocurre aquí el primer corte de censura. La recuperación del material censurado permite, sin embargo, reconstruir la acción: Yáscara emerge del agua y a través de su ropa mojada se es posible ver sus pechos (figura 13), razón suficiente para que los censores mutilaran el filme.

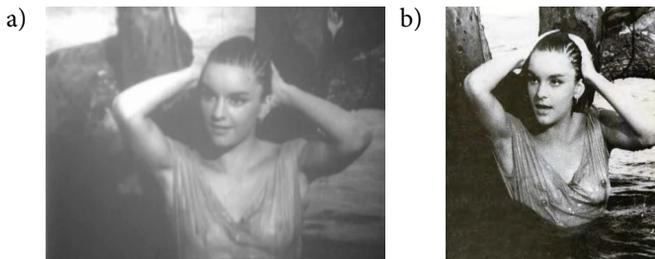


Figura 13. Primer corte de censura en la versión comercial de *Sombra verde*.

a) Fotograma del fragmento censurado, que se obtuvo de la copia en 16 mm no mutilada que resguarda la Filmoteca de la UNAM. b) Foto fija de Raúl Argumedo, tomada durante el rodaje de la secuencia en el lago. En ella se observa con mayor claridad el cuerpo de Yáscara, a través de la ropa mojada (Producciones Calderón S.A., 1954).

Con el corte de censura se pierde, además, el siguiente diálogo entre Yáscara y Federico:

FEDERICO: ¿Qué hiciste con el retrato?

YÁSCARA: Lo dejé en el fondo del agua, debajo de una piedra grande.

FEDERICO: ¿Para qué?

YÁSCARA: Para que sólo me mires a mí. Tú eres mío, como si fueras yo misma.

En seguida, Yáscara toma las figurillas que dejó sobre el tocón. En el siguiente plano, una toma subjetiva de la joven muestra a Federico viéndola sostener las figuras, mientras ella le explica: “Este eres tú y esta soy yo” (figura 13). Lo que sigue es un segundo corte de censura. Es preciso hacer aquí un alto para examinar con mayor detenimiento las diferencias de representación entre las figurillas del hombre y la mujer. Mientras la estatuilla masculina, asociada con Federico, tiende al naturalismo; la femenina, asociada a Yáscara, es más bien una representación simbólica. Como puede observarse, el cuerpo masculino presenta un mayor detalle, por ejemplo, en las extremidades, que están completas y bien definidas. En cambio, el cuerpo femenino presenta partes, como las extremidades, inacabadas o sólo sugeridas; mientras otras, como los pechos y las caderas, se exageran. Finalmente, en tanto la figura masculina no presenta órganos sexuales, la femenina acentúa precisamente los elementos corporales relacionados con la reproducción. En este sentido, la figurilla de mujer que personifica a Yáscara resulta una representación esencialista, es decir, arquetípica de lo femenino. Yáscara comienza a configurarse como alegórica del arquetipo femenino.

De regreso a la secuencia, en la versión sin censura es posible ver a la joven unir eróticamente las figurillas y amasarlas en una sola, sugiriendo el acto sexual (figura 14); en tanto que en la versión censurada todo esto se omite y sólo se muestra el beso posterior entre Yáscara y Federico. La secuencia termina pues, cuando después de que Yáscara y Federico se besan junto al tocón, con el agua cubriéndolos hasta la cintura, ella se aleja, y él queda solo en el lago. Finalmente, la imagen se va a negros.



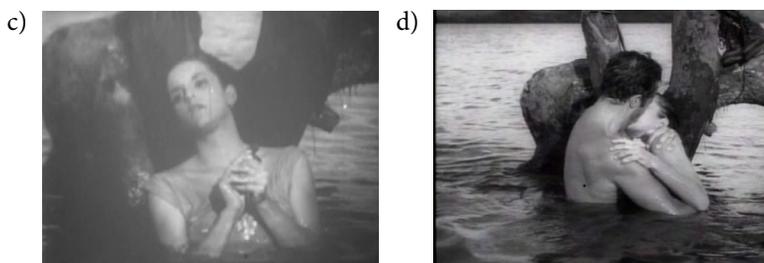


Figura 14. Segundo corte de censura en la versión comercial de *Sombra verde*.
 a) Plano previo al corte. Toma subjetiva de Yáscara mostrándole a Federico las figuras de arcilla que ha creado. b) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara junta las figurillas. c) Fotograma del fragmento censurado. Yáscara amasa juntas las figuras. d) Plano posterior al corte. Federico y Yáscara se besan junto al tocón (Producciones Calderón S.A., 1954).

El cuerpo de agua asimilado a Yáscara adquiere en esta secuencia significaciones simbólicas de “fuente de vida” (Chevalier, 1986: 647). 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 coincide, sin embargo, con la historia de Eva, quien según la tradición cristiana fue creada a partir de una costilla de Adán, sino con 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-lago con Lilith, la figura arquetípica que habita las profundidades de los cuerpos de agua, y que es alegoría del amor pasional, fuera de las normas sociales del matrimonio y la familia, que se asocia simbólicamente con el ímpetu y el caos de la naturaleza. No hay que olvidar que Lilith es considerada “la instigadora de los amores ilegítimos, la perturbadora del lecho conyugal” (Chevalier, 1986: 54) y que, durante la secuencia, Yáscara le pide a Federico que permanezca con ella en Paraíso y se olvide de su esposa,

Patricia. Todo ello junto al tocón de un simbólicamente muerto árbol ¿de la ciencia? e inmersos en las aguas primigenias.

Así, la secuencia es también un bautizo simbólico: una vuelta a la pureza “salvaje” del hombre moderno, ciudadano, de ciencia. La referencia al bautismo constituye, así mismo, un guiño intertextual con la *Divina Comedia*, en que Dante debe sumergirse en las aguas de los ríos Leteo y Eunoe que, como las del cuerpo de agua de Paraíso en *Sombra verde*, actúan sobre la memoria. De este modo, mientras en la *Divina Comedia* el Leteo hace olvidar los males cometidos y el Eunoe hace recordar los bienes realizados, el lago de Paraíso parece borrar de la memoria los deberes morales y sociales. Así pues, en términos del viaje utópico del héroe, la secuencia corresponde al momento que Campbell refiere como el encuentro con la diosa y la aparición de la mujer como tentación.

d) Secuencia 33. Secuencia final [01;22;48;23 - 01;25;16;19]

En los primeros planos de esta secuencia se ve a Yáscara siempre enmarcada al fondo por el agua del río y con un vestido blanco y amplio, correr cascada arriba. Una vez en la parte superior de la cascada, una edición de reencuadramiento por saltos (*jump cuts*) construye la idea de Yáscara como mujer-cascada al mostrar, en un gran plano general, a la chica, casi indistinguible en la parte superior de la cascada, y después, en sucesivos cortes sin cambio de ángulo, su rostro en planos de acercamiento (figura 15). De esta forma, la cascada se presenta como una prolongación del cuerpo del personaje, lo que es reafirmado por el movimiento en paneo descendente que sigue la caída de agua y sobre el cual aparecerá después la palabra FIN. La caligrafía de este título final, idéntica a la de los títulos iniciales, parece cobrar sentido al verse sobreimpuesta al agua que cae. Se trata de letras en un blanco que se confunde con el blanco de la cascada y que tienen un patrón caligráfico que parece simular visualmente agua fluyendo o cayendo (figura 16).



Figura 15. El personaje de Yáscara presentada por la edición por saltos como la cascada. (Producciones Calderón S.A, 1954) y Figura 16. La caligrafía de los créditos asociada a la forma de la caída de agua (Producciones Calderón S.A., 1954).

Pero antes de que los créditos finales aparezcan, un *close up* muestra a Yáscara llorando y apuntó de arrojar a la cascada. Entonces se escucha la voz en *over* de su padre pidiéndole que deje ir a Federico, pues si regresa a su mundo y descubre que todo ahí es una mentira terminará por regresar a Paraíso. Entonces en un campo-contr campo Yáscara y Federico se despiden. Federico sale entonces de campo y la cámara baja siguiendo la cascada.

Este final abierto, vinculado a la cámara subjetiva de la secuencia de créditos, plantea al espectador la pregunta: ¿es el mundo del protagonista, el de las urbes modernas, el de la industrialización y el progreso nacional, tan sólo un espejismo, una mentira?

Análisis subtextual

a) Imaginarios de la naturaleza y arquetipos femeninos

En *Sombra verde* están presentes múltiples imaginarios de la naturaleza. Mientras el análisis de la secuencia de los créditos apunta a un imaginario de la naturaleza salvaje¹⁰ e indomable, el de las secuencias dos y tres le contraponen un imaginario funcional¹¹ de la naturaleza vista desde el ámbito citadino. Ahora bien, Paraíso, aunque inserto en la selva, parece poseer características del imaginario arcádico,¹² pues hay armonía, bienestar y abundancia material. Se trata de un sitio de “eterna primavera” en que aunque los habitantes cultivan la vainilla, no requieren trabajar duramente para redimirse. La tabla 3 muestra la relación entre locaciones de *Sombra Verde* y los imaginarios de la naturaleza con que pueden asociarse.

Locación	Imaginario de la naturaleza
Ciudad, Distrito Federal	Funcional
Selva	Salvaje
Paraíso	Arcádico

Tabla 3. Imaginarios de la naturaleza que cristalizan en *Sombra verde* por locación.

Ahora bien, todos estos imaginarios de la naturaleza parecen vincularse con figuras femeninas. Baste aquí recordar que, después de pasar algunos días perdidos en la selva, Pedro le comenta a Federico que

- 10 En el imaginario romántico, la naturaleza salvaje se alza en oposición a la visión utilitaria y mecanicista del mundo, que se configuró durante el Siglo de las Luces.
- 11 El imaginario funcional de la naturaleza priman los valores utilitarios: la naturaleza es imaginada como un recurso al que es preciso manipular para lograr el desarrollo económico y la satisfacción de las necesidades humanas (Buijs, 2009: 51).
- 12 La Arcadia, espacio mítico imaginario que aparece en poemas de Homero, Hesíodo y Virgilio, es una legendaria tierra de pastores “que goza de eterna primavera” y está “dominad[a] por la armonía y la felicidad” (Santos, 2017: 154-155). El mito arcádico resulta una continuación de la fábula de la Edad de Oro o Dorada, que el poeta Hesíodo presentara en sus obras como “un estado de bonanza permanente, donde impera la justicia y la abundancia material” (Santos, 2017: 152-153). Este imaginario bucólico idealiza la naturaleza productiva, diseñada y domesticada; es decir, las tierras cultivadas o dedicadas al pastoreo, los jardines y los paisajes naturales antropogénicos. Los imaginarios arcádicos y áureos, que se vincularon durante la Edad Media con el mito cristiano del Jardín del Edén y el Paraíso Terrenal (Buijs, 2009: 52).

lo escuchó hablar dormido durante la noche. Entonces se produce el siguiente diálogo:

FEDERICO: ¿Qué? ¿Hablé en sueños? ¿Qué decía?

PEDRO: Hartas cosas. Que patria y que patria. Quesque la quere mucho.

FEDERICO: Debí decir Patricia.

PEDRO: Ah, pus sí. Hasta yo creiba que ya le habían entrado las calenturas.

A partir de este momento, la figura de Patricia, la esposa de Federico, fungirá como alegoría de la patria y como recordatorio de los deberes sociales que la nación impone. En este sentido, Patricia, a la que Federico describe como débil, puede relacionarse con el imaginario funcional de una naturaleza domesticada. Será la figura de Yáscara (Lilith), asociada con la vida libre y silvestre cercana a la naturaleza, la que funcione como contrapunto a la figura de Patricia-patria.

De hecho, una noche, cuando Federico y Pedro comienzan a angustiarse por encontrarse perdidos en la selva, Pedro rompe el silencio abriendo el siguiente diálogo entre ellos:

PEDRO: Nomás no se me ensimisme, jefe. No deje de veriguar conmigo lo que sea. Si se le entumen los pensamientos en una sola cosa, ya diai ni quien lo saque. Se apodera de su mercé la sombra verde que es el ánima de la selva. Sí, patrón. Yo he vido a la sombra verde que es como una hembra bonita, pero malosa. Cuando la sombra verde oye que el hombre extraviado dice: “Aquí me quedo”. Es cuando la selva comienza a vengarse. Y suelta unas como carcajadas de puro gusto, pero eso no es más que el ruido de los troncos y las matas y los animales que se agrandan en la cabeza de uno.

FEDERICO: ¿Qué quieres decir?

PEDRO: Que es bueno hablar, jefe. No vaya a creer la selva que ya está uno dao.

La relación entre la selva y lo femenino gira en el diálogo en torno a la idea del ánima, como se muestra en el diálogo anterior. Según Julia Tuñón, el arquetipo jungiano *anima* “asimila a la mujer a la naturaleza, eterna y ahistórica”, en contraposición con el arquetipo *animus* que asocia al hombre a “la razón y al conocimiento” (Tuñón, 1998: 78). Yáscara es, pues, la selva, pero no sólo la selva, sino también el cuerpo de agua que recorre y riega el Paraíso. Muchos momentos de la película utilizan el montaje y la puesta en escena para establecer una semejanza entre el personaje de la joven Yáscara, el lago, el río o la cascada. En

múltiples ocasiones, se utiliza la profundidad de campo para mostrar a la joven enmarcada al fondo por la caída de agua. 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, el río o el lago. Los planos de la joven Yáscara son a menudo seguidos, en corte directo, por planos del cuerpo de agua, y viceversa. Yáscara es, en fin, la naturaleza salvaje, el *ánima* que es “la vida *per se*, sin sentido y sin norma, que provoca el terror y la cual se opone a la civilización” (Tuñón, 1998: 77).

El mismo nombre de la joven parece asociarla con el agua. Jaskara o Jaskara es el nombre de una cascada en Chile, la poza de Jaskara, también conocida como “Cascada de la Sirena”, figura mitológica vinculada con la tentación que intenta seducir al héroe.

A partir de su llegada a Paraíso, Federico se debatirá entre ambas mujeres y lo que representan. La oposición entre ellas, esto es, entre deber y placer, moral y libertad, sociedad y naturaleza, entre la Patria y lo que Luis González llama la *matria*,¹³ cristalizan en la imagen cinematográfica en el momento en que la disolvencia cruzada entre el plano 506 y el plano 507 sobrepone por un instante las figuras de Yáscara y Patricia (figura 17). La imagen muestra así la disyuntiva ética en la que se encuentra el personaje de Federico. ¿Yáscara o Patricia? ¿Matria o patria?



Figura 17. ¿Yáscara o Patricia? ¿matria o patria? ¿naturaleza o sociedad? a) Yáscara, con el río al fondo, en el plano 506 de la secuencia 21; b) disolvencia cruzada entre la secuencia 21 y la 22 que muestra enfrentadas a Yáscara y Patricia; escrito en la hoja mi vida y la disyuntiva ética representada por el rostro de ambas mujeres y c) La fotografía de Patricia en el plano 507, secuencia 22 (Producciones Calderón S.A., 1954).

13 El autor define *matria* como “el pequeño mundo que nos nutre, nos envuelve y nos cuida de los exabruptos patrióticos, el orbe minúsculo que en alguna forma recuerda el seno de la madre”. En Tuñón (2006: 43).

Tuñón, apoyándose en Jung, plantea que “la nación y la patria emulan el *animus*, en tanto las normas, la autoridad, el orden, la historia, la modernidad y la *matria* al *anima*, el sustrato nutricional asociado a la vida y la cultura” (Tuñón, 2006: 57). El dilema ético de Federico es evidente en el diálogo que sostiene con Yáscara cuando llega un destacamento militar a buscarlo a Paraíso para llevarlo de vuelta a la vida en sociedad.

YÁSCARA: Te vas.

FEDERICO: No tiene otro remedio así tiene que ser, porque por encima de nuestras decisiones está la voluntad de Dios. Es él ahora quien determina que regrese yo a cumplir con mi deber, sacrificando mi amor por ti.

YÁSCARA: Pero nadie te lleva Federico. Tú te vas.

FEDERICO: No, Yáscara, no comprendes. Yo no soy solo, soy parte de una sociedad que no me deja disponer de mí.

YÁSCARA: Sí, te entiendo. Te espera tu vieja, pero ella no supo venir a buscarte. Mandó a otros.

FEDERICO: No es sólo ella lo que me obliga a irme. Son muchas cosas que tú no comprenderías porque tú eres libre y no sabes lo que pesan unas cuantas palabras como deber, matrimonio, religión. Tus nociones de la vida son otras y no te dejan entender las mías. Yáscara, te quiero como a nadie he querido, como a nadie. Sufro tanto o más que tú, créemelo, pero tengo que irme.

Ahora bien, la figura de Yáscara, en su vinculación con el imaginario de la naturaleza salvaje es, a su vez, dual. Tiene, por un lado, una faceta seductora y apacible que se vincula con el cuerpo de agua en reposo, esto es, el lago; pero, por otro, tiene un lado violento e indómito que la vincula con el agua que corre tempestuosamente por el río y se despeña por la cascada (figura 18). Recordemos que, como apunta Tuñón, el *anima*, arquetipo femenino del que Yáscara es alegoría, es a la vez *ctónica* (sombria) y luminosa (Tuñón, 2006: 77). La naturaleza salvaje resulta, pues, fascinante y atemorizante al mismo tiempo, es decir, sublime, lo que corresponde, sin duda, a una visión romántica de la naturaleza “intocada”.

a)



b)



Figura 18. Yáscara dual: apacible e impetuosa / lago o cascada. a) Columna que muestra fotogramas de Yáscara apacible, vinculada al agua en reposo; y b) columna que muestra fotogramas de Yáscara tempestuosa, enmarcada por la cascada o vinculada a ella (Producciones Calderón S.A., 1954).

b) Posturas éticas

La película contrapone, a la postura antropocéntrica tecnocéntrica del desarrollismo nacionalista, una postura más bien ecocéntrica. El imaginario de una naturaleza salvaje que puede ser bonacible pero que es a la vez indomable cuestiona el planteamiento tecnocéntrico de que a través de la ciencia y la técnica es posible dominar a la naturaleza en beneficio del género humano.

A diferencia de la postura ética antropocéntrica que se configura desde los laboratorios y rascacielos de la modernidad urbana, donde

el ser humano es la medida de todas las cosas e impone sus moral sobre la naturaleza, que deja de ser considerada “inútil” cuando se descubre que puede ser explotada para obtener medicamentos; en la postura ética ecocéntrica que se configura desde la selva edénica, la naturaleza es la medida de todo y sus leyes rigen la moral humana.

La idea del ser humano como participe de la naturaleza, y no como su amo, recorre toda la película. En la secuencia 26, por ejemplo, esta idea se presenta a partir de la equiparación entre los seres humanos, la plantas y los animales en un diálogo que ocurre entre Yáscara y Federico, mientras la joven poliniza flores de vainilla:

YÁSCARA: ¿Ves? Cuando se junta el polen de la una con la otra, la vainilla crece grande y fuerte. Como crecerían nuestros hijos. Las flores son como las gentes. Hay machos y hembras y dan crías como los perros y los venados, como Máximo y Victoriana que tuvieron a Bernabé. Mira Juanita está como la flor que pronto dará fruto. ¿Por qué no me dices nada? Hace rato que te estoy hablando sin que me respondas. ¿En qué piensas?

FEDERICO: En ti, Yáscara, en ti, y en el mundo que dejé atrás, que me está esperando.

Esta secuencia es, además, la única de todo el filme en que Yáscara no utiliza un vestido blanco, sino un vestido claro con un estampado de pequeñas flores que la relaciona visualmente con las flores de vainilla que la rodean (figura 19). Las comparaciones son innumerables, pero dejan claro que el ser humano no se encuentra por encima de la naturaleza, sino que participa de esta.

Finalmente, la figura inocente, de sentimientos puros y espíritu libre de Yáscara corresponde al mito rousseauiano del buen salvaje. Un diálogo de la película lo explicita:

FEDERICO: Eres una muchacha muy extraña, Yáscara. ¿Qué siempre dices y haces lo que sientes?

YÁSCARA: Sí, ¿tú no?

FEDERICO: No, en el mundo en que yo vivo no se puede.

YÁSCARA: Ya lo sé. Mi padre dice que las gentes de la ciudad son malas y egoístas, que se odian y mienten y que no pueden ser felices. Pero aquí es distinto. Aquí nos ayudamos y nos queremos.



Figura 19. Fotogramas de Juanita y Yáscara vinculadas visualmente a través del montaje y la puesta en escena con las flores de vainilla. a) Juanita embarazada y rodeada de las flores de vainilla que está fecundando. b) Yáscara con un vestido estampado con pequeñas flores blancas (Producciones Calderón S.A., 1954).

El imaginario del buen salvaje, reelaborado por el Romanticismo a partir del pensamiento ilustrado, se trasminó a los movimientos preservacionistas que defienden la necesidad de mantener intocada la naturaleza aún incontaminada por las actividades humanas civilizatorias. La ética ecocéntrica que permea *Sombra verde* se vincula más cercanamente a lo que posteriormente se considerará ambientalismo profundo, que propone el regreso de los seres humanos a comunidades con modos de vida autosuficientes, que aseguren la preservación de la naturaleza en su estado “virgen”.

c) Utopismo

En términos narrativos, *Sombra verde* es la contraposición de una utopía edénica o de retorno al Paraíso, a la utopía metropolitana modernizadora, a partir de la estructura mitológica del viaje del héroe. Al inicio del viaje, Federico se vincula con la figura de Adán caído que, a través de su agencia transformadora de hombre de ciencia, busca la redención de la tierra caída. Durante su paso por la selva-purgatorio, sin embargo, el personaje expía la soberbia científica y tecnocéntrica que lo empujaba a pretender dominar la naturaleza y a otros hombres, como a Pedro. Por su parte Yáscara se vincula más que con Eva, con Lilith, figura que los movimientos feministas han reivindicado por considerarla ejemplo de la mujer dueña de sí misma que se opone a la dominación. Esto hace que la película sea cercana a los discursos ambientalistas y ecofeministas con los que comparte la trama declinante que sostiene que ha habido una paulatina degradación de

la humanidad y de la naturaleza en razón de la inequidad entre seres humanos, el ser humano y la naturaleza, y los hombres y las mujeres, pero que es posible recuperar la condición edénica perdida revirtiendo tales inequidades.

Por último, el final del viaje utópico de *Sombra verde* es abierto. No se resuelve el enigma en torno a lo que ocurre con Federico al dejar Paraíso: ¿regresa con su esposa?, ¿decide quedarse en la ciudad o regresar al paraíso con Yáscara?, ¿completa el viaje del héroe? Es decir, ¿alcanza la libertad para vivir? Es precisamente este final abierto lo que acentúa el carácter anti-utópico de *Sombra verde* que, a través de la estancia de Federico en Paraíso, hace una crítica a la utopía de la razón pura, la urbanización y la industrialización modernizadoras propuestas por los regímenes priistas de las décadas de los cuarenta y cincuenta, y cuyos resultados comenzaban a mostrar síntomas de resquebrajamiento a mediados de los cincuenta cuando se estrenó la película.

Lo que es más, el final abierto, de carácter moderno, de *Sombra verde* cumple una importante función narrativa. Al dejar el enigma central de la historia sin resolver coloca en el dilema al propio espectador, esto es, a la sociedad mexicana de los años cincuenta del siglo XX a la que le plantea la pregunta: ¿desarrollo capitalista, nacionalista, modernizador, industrial y urbanizador, o la vida libre y cercana a la naturaleza de un modo de subsistencia pre-moderno y pre-industrial, no capitalista?

Referencias

- Agustín, José (2007). *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Colección Divulgación.
- Alighieri, Dante (1922). *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro Cultural Latium.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (2009). *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*. México: CUEC, UNAM.
- Buijs, Arjen (2009). *Public Natures. Social Representations of Nature and Local Practices*. Wageningen: Wageningen University & Research.

- Campbell, Joseph (2006). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, Jean (coord.) (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (2005). “Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos”. *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México: Océano/CONACULTA/Cineteca Nacional.
- García Riera, Emilio (1993). *Historia documental del cine mexicano 1953-1954*. Tomo 7. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/CONACULTA/IMCINE.
- (2002). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- Gavaldón, Roberto (dir.) (1954). *Sombra verde*. México: Producciones Calderón. 85 min.
- Hernández Flores, Fabiola (2011). “Torre Latinoamericana: 50 años. Restauración de un testigo”. *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, vol. 23, núm. 98, 201-234.
- Jáuregui, Jesús (2013). “Una comparación estructural del ritual del volador”. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 95, 17-51.
- Levinas, Leonardo y Aníbal Szapiro (2013). “La noción de «horizonte» como reflejo de las disputas astronómicas en torno a la posición de la Tierra (1440-1624)”. *Scientiæ Studia*, vol. 11, núm. 4, 763-784.
- Mino Gracia, Fernando (2007). *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México: UNAM.
- (2011). *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*. México: CONACULTA/Cineteca Nacional/IMCINE.
- Olivares, León (2000). “El origen de *Syntex*, una enseñanza histórica en la ciencia mexicana”. *ContactoS*, núm. 38, 5-9.
- Peredo Castro, Francisco (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM.
- (2016). “Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)”. *Historia socio-cultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. México: CUEC, UNAM.
- Peredo Castro, Francisco y Carlos Narro (2015). *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: UNAM.
- Ruiz Abreu, Álvaro (2014). “Revueltas, el ángel caído”. *Revista Nexos*. <https://www.nexos.com.mx/?p=22691>

- Santos, Antonio (2017). *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*. Madrid: Cátedra.
- Thompson, John (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM, Unidad Xochimilco.
- Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México/ Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (2006). “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México: apuntes para un debate”. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, núm. 65, 41-60.
- Viñas, Moisés (2005). *Índice general del cine mexicano*. México: CONACULTA / IMCINE.
- Vogler, Christopher (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: MaNonTropo.
- Zavala, Lauro (1996). “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. *La Colmena*, núm. 9, 4-15.
- (2016). “Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica”. Tercer Encuentro Del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC). Puebla: BUAP.

La ficción documentada en el panorama contemporáneo del cine nacional

Yolanda Mercader Martínez
Universidad Autónoma Metropolitana
Xochimilco

Resumen

En la ficción documentada converge el cine de ficción y el documental por medio de un posicionamiento del realizador que incorpora al relato elementos documentales que pueden ser de la más diversa índole: fotografías, videos, audios, noticias periodísticas, entrevistas, reportajes, etcétera. Es decir, el cine busca caminos creativos y alternativos de producción. En la ficción documentada la relación con el espectador es dinámica; por medio de un diálogo constante, las percepciones de los hechos cambian de referente con la misma frecuencia.

La modalidad de la ficción documentada en México ha estado presente desde el cine de los primeros tiempos. En este capítulo estudiamos su estructura narrativa, señalando sus características, funciones y contribuciones dentro de la producción cinematográfica nacional, a través de un estudio comparativo entre el documental y la ficción documentada. Se prestará especial atención a la representación de la mujer indígena en *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, 2008).

Palabras clave: cine mexicano, géneros cinematográficos, ficción documentada, cine zapatista.

Abstract

In documented fiction, the cinema of fiction and documentary converge through the positioning of the filmmaker that incorporates to

the narrative account documentary elements that can be of the most diverse nature: photographs, videos, audios, news, interviews, reports, etcetera. In documented fiction, the relationship with the spectator is dynamic through a constant dialogue, where perceptions of the facts change of reference at the same rate.

The modality of documente fiction has been present since the silent Mexican cinema, In this chapter we study the narrative structure, pointing out its characteristics, functions and contributions within the national cinematographic production through a comparative study between documentary film and documented fiction. Special attention will be paid to the representation of indigenous women in *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, 2008).

Keywords: mexican cinema, film genres, documented fiction, Zapatista films.

La realidad en el cine

El realismo cinematográfico ha generado diversos debates, los cuales se han mantenido abiertos desde los años cuarenta; resulta un tema complejo que exige una postura pluridisciplinar y que ha cobrado un renovado interés a partir de la era digital.

Las teorías cinematográficas tienen determinados puntos de vista en cuanto a la relación entre el cine y la realidad; entre los más frecuentes están los que se adhieren a:

- Ceñirse a la realidad como una necesidad intrínseca; es decir, el cine se orienta hacia lo real por su base fotográfica, que le permite convertirse en testigo y documento por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara, estableciendo una vinculación natural debido a la naturaleza misma del medio.
- El cine se caracteriza por tener una validez estética; es decir, el cine no es un reproductor, no copia la realidad, hay una distancia entre la imagen filmica y la realidad dada en primer lugar por el papel que juega el autor en la reelaboración

del material original. Por lo tanto, la base fotográfica del cine hace desplegar las posibilidades artísticas.

- Son importantes los vínculos que desarrolla el cine entre la realidad situada frente a la cámara y la imagen que representa. Por ello, la representación puede tener un valor eminentemente documental o, al contrario, ser de alguna manera una interpretación. Luego entonces se puede representar la realidad en toda plenitud o darse sólo indicios de ella, pero cualquier expresión de ella prolonga la experiencia que se tiene del mundo, resucitándola en la pantalla.

Cesare Zavattini señala que la realidad ha enseñado a los cineastas, sobre todo, el valor y la riqueza de la realidad “un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino contar la realidad como si fuera una historia” (1979: 103). Pues bien, el cine es un perfecto instrumento de conocimiento, ya que “Ningún otro medio como el cine presenta esta capacidad original y congénita de fotografiar las cosas que, en nuestra opinión, merecen ser mostradas en su cotidianidad, ningún medio expresivo tiene como el cine la posibilidad de ofrecer un conocimiento a un número mayor de personas” (Zavattini, 1979: 98).

El cine funciona como una vía analítico-documental y favorece el reflejo directo de las cosas, la inmediatez, la actualidad, la duración. “El cine debe contar lo que está ocurriendo. La cámara está hecha para mirar ante nosotros” (Zavattini, 1979: 83).

La realidad y el cine es un tema que sigue en discusión a raíz de los nuevos problemas que presenta la contemporaneidad, pero fundamentalmente hay dos posiciones básicas: el cine permite la reconquista de la realidad, rescata el reflejo del mundo, pero a la vez también lo reconstruye. Así, la problemática se ha agrandado por la existencia de nuevos marcos de investigación donde el horizonte de la vocación realista del cine se ha ampliado. Por ello se ha explorado el sentido de la realidad procedente de la imagen o el sentido de la realidad que de ella emana. Por lo tanto, el concepto de realidad en el cine debe relacionarse con la verosimilitud, es decir con la capacidad de reflejar lo existente, al mismo tiempo que con la veracidad, es decir, con la capacidad de construir mediante signos algo que se propone como

existente. En definitiva, se trata de parecerse a la verdad y hacer como si fuese verdad, ya que el cine nos devuelve la realidad gracias a un juego de espejos, como principio constructivo.

El realismo no parece que dependa tanto del medio en sí, sino de los factores del entorno que refuerzan u obstaculizan que entren en acción los procesos perceptivos necesarios. Con la imagen reconocemos con menor o mayor facilidad al mundo, remitiéndonos a esquemas ya consolidados, pero también a expresiones lingüísticas y de comunicación múltiples, que admiten que se afirme que lo expuesto en la pantalla dice la verdad o que es un hecho basado en la realidad.

Las posibilidades son infinitas, así la relación del cine y realidad es un campo abierto a la discusión inter y pluridisciplinar.

Documental y ficción

Podemos señalar que el origen del cine fue de corte documental, para pasar luego a una progresiva inclinación a la ficción. Sin embargo, esta subdivisión genérica del cine reposa sobre un malentendido, pues todo filme documenta su propio relato a través de un acto analógico de la filmación, o cuando menos en lo que se refiere a las bases materiales de la puesta en escena que lo hacen posible, y, a la vez, todo filme ficcionaliza una realidad preexistente por la elección del punto de vista (Zunzunegui, 1984 : 55).

El documental y la ficción pueden distinguirse no en relación a sus referentes, sino en sus estrategias diferenciales de producción de sentido. Así mismo, todo filme puede considerarse como un acto de “hacer parecer verdad”, solicitando al espectador que “crea en la verdad de la filmación” a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre el autor y el espectador sobre una base de verosimilitud, en función de que reconozca en su intención al documental o la ficción. Cada uno de estos géneros despliegan estrategias alternativas específicas con el objetivo de persuadir. “Como acto comunicativo todo filme, toda obra, puede verse como estrategia persuasiva y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso” (Zunzunegui, 1992: 150).

La ficción es un campo de creación con posibilidades infinitas, puesto que su estructura y características admiten un control casi

absoluto sobre la película. Por ejemplo, Godard se refiere a la puesta en escena como la dominación del espacio y al montaje como la dominación del tiempo (Aumont, 2004: 61). El relato de ficción puede estar apegado en mayor o menor medida a la realidad o hasta cierto punto ser totalmente verídico; pero, por el hecho de pasar por una creación metafórica y representativa, es decir, por el filtro de un punto de vista y la creación de un nuevo sentido, se le ubica como ficcional.

El documental recolecta sus imágenes en el espacio donde sucedieron o, mejor dicho, capta la acción al momento y en ello radica su valor. No es necesario el guion, pero su equivalente sería la investigación que dota al relato de una visión consciente y plena del realizador.

El documental busca ser un registro de lo inmediato y, por lo tanto, estar más apegado a la realidad; aun así es inasequible lograr una imagen cien por ciento real, ya que no existe un documental absolutamente objetivo, pues en su creación participan la subjetividad y la creatividad (Rojas, 2015: 290).

El documental tiene también una vocación eminentemente social. Grierson señala que uno de los problemas más difíciles a los que debía enfrentarse la sociedad era su escaso contacto con la información, y el documental posibilita ofrecer múltiples miradas de la realidad (Grierson, 1990: 87).

Una de las últimas consideraciones sobre el cine documental y de ficción es que su distinción radica en la postura del realizador y, en segundo término, la del espectador.

Como observamos, es imposible llegar a un concepto universal de cine documental o de ficción. No obstante, hay sin duda un consenso entre los teóricos sobre la idea de que existe una diferenciación entre estos dos géneros cinematográficos, donde el registro de la realidad converge dentro de las posibilidades de ficción o documento como la base de todo intento de definición. En este sentido, Gómez Tarín señala la importancia de “quebrar la dicotomía entre ficción y documental [...] la necesidad que tenemos desde el campo de la teoría de desprendernos de lastres que dificultan cada vez más nuestras reflexiones, demasiado acomodadas a las etiquetas vigentes por mucho que estas sean cada vez menos satisfactorias” (2009: 320).

La ficción documentada

La *ficción documentada* se propone como una categoría para clasificar las películas que combinan elementos del documental en la ficción, no en su aspecto estructural y estricto, sino a partir de una suerte de posibilidades que configuran una estrategia de sentido particular, con el fin de establecer una relación dialógica y por medio de una percepción donde el espectador se hace partícipe de la historia. Estas producciones poseen, con la misma fuerza, un carácter informativo y narrativo; son concebidas para públicos conscientes de que el producto filmico establece una relación entre la difusión de información socialmente relevante y una espectacularización del discurso.

En el cine mexicano hay ya una importante tradición de filmes en los que se combina el documental con la ficción, en la que se suelen presentar personajes dramáticos en su estructura, pero que admiten o demandan una disyuntiva en la percepción de la historia. Sin intención de crear un subgénero o algo semejante, hemos denominado a estas películas como *ficción documentada*, cuya característica fundamental es que todas las películas que caen bajo esta categoría recurren a la investigación de fuentes primarias, integrando tales documentos como fundamento estructural de la construcción del eje narrativo.

Las ficciones documentadas parten de una trama ficcional y recurren a elementos del documental como la investigación y la recolección de información de las fuentes primarias de lo que desea narrar, así como la realización de filmaciones en directo. Algunas de estas producciones incluso trabajan con actores sociales que se interpretan a ellos mismos.

La ficción documentada en México surge en el cine silente, pero retoma su producción en los años sesenta, incrementándose a finales de los noventa y hasta la actualidad. Cabe señalar que las temáticas han estado encaminadas mayoritariamente hacia la exigencia de mostrar problemas coyunturales de índole social o político, y con el objeto de dar voz a los sectores vulnerables o exponer las preocupaciones sociales.

La ficción documentada puede ser comparada a lo que Jean Rouch (1981) ha señalado como “ficciones de la realidad” o “la puesta en escena de la realidad,” que consiste en producir un filme que se

apega a la estructura de la ficción, pero donde el tratamiento del problema se desarrolla como documental.

La forma en que el filme se percibe es fundamental, en una ficción hay un pacto de verosimilitud; en un documental, uno de veracidad. La ficción documentada no crea un universo nuevo, sino que presenta referentes reales; no se percibe como una ficción cualquiera, pues los problemas tratados tienen un referente real y, por lo tanto, su percepción no es la misma que la ficción ordinaria. La diferencia radica en que la ficción documentada presenta hechos dentro de un contexto diegético-ficcional, pero cuya evaluación ahora se da principalmente dentro del campo de la veracidad, no de la verosimilitud. Es decir, participa de ambos géneros, tomando una gran gama de características de la ficción y a la vez apegos del documental, sin que sea posible visualizar un límite claro entre ambos géneros.

La ficción documentada en México

Las ficciones documentadas son cada vez más numerosas, y el efecto de verdad que persiguen se asimila con mayor frecuencia a las imágenes de baja calidad que nos suministran las cámaras de seguridad, los móviles o los reportajes televisivos. Estas formas se prodigan en las tramas argumentales al punto en que los métodos de obtención de la imagen fílmica se confunden en los aspectos formales visibles en el corte final. El componente ficcional deja abierta la puerta de la reflexión y se espera que el espectador se plante ante el producto con la suficiente capacidad crítica como para sentir que está siendo “informado” sobre un acontecimiento determinado o sobre una visión de mundo. Es así como la ficción documenta:

- 1) sobre el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro);
- 2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente;
- 3) sobre los imaginarios sociales y culturales, que se contrastan entre emisor (ente enunciador) y receptor (espectador);
- 4) sobre sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y
- 5) sobre su condición de ficcionalidad.

Este último parámetro se deriva de la incredulidad por parte del espectador en la veracidad del filme, permitiendo que este mantenga una clara conciencia de que lo que ve es un constructo ficcional y, en consecuencia, el efecto de verdad de las imágenes no conlleva una fe ciega en ellas (todo lo contrario de lo que ocurre en el sistema mal denominado documental) (Gómez, 2008: 6). Como ya se ha dicho, una de las características de las producciones nacionales es que exponen problemáticas del país, ubicando las historias en contextos reales y con ello se les imprime a los relatos una fuerte carga de veracidad, con el objetivo de establecer vínculos de identificación con los espectadores que reconocen en la trama hechos oídos o vistos. Ejemplificaremos esta tendencia señalando algunos filmes que han desarrollado este tipo de producción cinematográfica en México (tabla1).

<i>Año de producción</i>	<i>Título de película</i>	<i>Director</i>
1919	<i>La banda del automóvil gris</i>	Enrique Rosas
1919	<i>La venganza de Pancho Villa</i>	Félix y Edmundo Padilla.
1927	<i>El Puño de hierro</i>	Gabriel García Moreno
1927	<i>El tren fantasma</i>	Gabriel García Moreno
1931	<i>Zitari</i>	Miguel Contreras Torres
1934	<i>Redes</i>	Emilio Gómez Muriel
1953	<i>Raíces</i>	Benito Alazraki
1956	<i>Torero</i>	Carlos Velo
1961	<i>La Rosa blanca</i>	Roberto Gavaldón
1961	<i>El Balcón vacío</i>	Jomi García Ascot
1963	<i>El hombre de papel</i>	Ismael Rodríguez.
1976	<i>Canoa</i>	Felipe Cazals
1976	<i>El Apando</i>	Felipe Cazals
1976	<i>Las poquianchis</i>	Felipe Cazals
1977	<i>Cascabel</i>	Raúl Araiza
1980	<i>Rigo es amor</i>	Felipe Cazals
1981	<i>El mil Usos</i>	Rivera
1982	<i>Bajo la Metralla.</i>	Felipe Cazals
1986	<i>La banda del panchito</i>	Arturo Velasco
1986	<i>¿Cómo Ves)</i>	Paul Leduc
1985	<i>Los Motivos de Luz</i>	Felipe Cazals
2004	<i>Digna hasta el último aliento.</i>	Felipe Cazals

Año de producción	Título de película	Director
2007	<i>Ladrones viejos</i>	Everardo González
2007	<i>El violín</i>	Francisco Vargas
2011	<i>Morir de Pie</i>	Jacaranda Correa
2012	<i>La fantástica vida de Juan Orol</i>	Sebastián del amo
2012	<i>Colosio el asesinato</i>	Carlos Bolado
2012	<i>Tlatelolco, verano del 68</i>	Carlos Bolado.
2013	<i>Quebranto</i>	Federico Fiesco
2014	<i>Mexican gangster</i>	José Manuel Cravioto
2014	<i>Filosofía natural del amor</i>	Sebastián Hiriart
2015	<i>Made in Bangkok</i>	Flavio Florencio
2016	<i>Salir</i>	Luis Villanueva
2016	<i>La cuarta Compañía</i>	Mitzi Vanessa Arreola y Amir Galván Correa.
2016	7.19	Jorge Michel Grau

Tabla 1. Filmes producidos en México que entran en la categoría de ficción documentada (elaboración propia).

Durante el periodo silente se recrearon algunas historias basadas en sucesos históricos; entre ellas podemos mencionar la película *La Banda del automóvil gris* (Rosas, 1919), historia de ficción que incorpora imágenes documentales (sitios y actores) a lo largo del relato para validar la historia. Al final la película afirma la autenticidad de la escena del fusilamiento, filmada por el propio director de la ficción documentada. El filme cuenta además con la participación del inspector Juan Manuel Cabrera interpretándose a sí mismo, quien también ayudó en la construcción del guion. La importancia de esta ficción documentada es que agrega veracidad a la historia incorporando elementos documentales reconocidos popularmente, lo cual provocó en el público de su tiempo un sentimiento de identificación y empatía, pues los espectadores reconocían los sucesos que previamente ya se habían ventilado en la prensa, siendo una película muy popular hasta el cine sonoro.

Otro ejemplo de ficción documentada del periodo silente es *Zitari* (Contreras, 1931), filme en donde la ficción es apuntalada por escenas documentales como elementos esenciales para que la historia tenga efecto. También podemos mencionar el trabajo de Félix y Edmundo

Padilla en el filme *La venganza de Pancho Villa* (1919), historia de ficción construida con fragmentos de películas documentales donde se desarrolla una historia ficcional sobre hechos realizados por el Centauro del Norte. *El puño de hierro* (García Moreno, 1927), por su parte, persigue el efecto de desalentar el uso de las drogas mediante la inclusión de fragmentos documentales, aunque estos no estén apegados a la realidad de los efectos nocivos del uso de los estupefacientes.

El cine sonoro mexicano logra con *Redes* (Gómez Muriel, 1932) una de las primeras ficciones documentales. Los actores de este filme son los pescadores de la región, y las imágenes documentales provienen del contexto real de la propia comunidad donde se desarrolla la historia de ficción.

Otra película que impactó a los públicos precisamente por integrar escenas documentales fue *La rosa blanca* (Gavaldón, 1961), donde el pueblo de México hace entrega de sus bienes en el Palacio de las Bellas Artes para pagar la expropiación petrolera. La película fue censurada en su momento y hasta 1972 precisamente por las imágenes documentales que se incorporaron, a pesar de haber sido financiada por el gobierno, lo cual propició la ruptura de las relaciones entre CLASA filmes y el gobierno.

Raíces (Alazraki, 1953) es una película inspirada en la obra de Francisco Rojas González, y narra problemáticas de cuatro diferentes regiones indígenas de México. El filme incorpora escenarios reales y actores no profesionales, o sea, individuos del propio lugar, todo ello con la idea de generar una visión veraz de la segregación padecida en dichos grupos, pero por medio de historias ficcionadas.

Torero (Velo, 1956) combina la narración autobiográfica de Luis Procuna con una serie de elementos documentales del mundo de la tauromaquia. En este caso el sonido es una parte fundamental de la narración, ya que el uso de la voz en *off* nos permite conocer los pensamientos del torero, como los miedos que sufre antes de entrar a enfrentarse con el toro en el ruedo, reforzándose con escenas documentales de corridas de toros y personajes destacados de la llamada fiesta brava.

El cine independiente nos ofrece en *El balcón vacío* de Jomi García Ascot (1961) un ejemplo de ficción documentada que da a conocer una imagen del exilio español proyectada a través de la mirada de una niña. El filme mezcla escenas reales de la guerra civil española,

entrevistas con diversos personajes, con la historia ficcionada. Es una narración lúdica entre la ficción y el documental, todo lo cual refuerza cada uno de los hechos que despliega la historia.

El cine industrial también produce ficciones documentadas, como es el caso de *El hombre de papel* (Ismael Rodríguez, 1963), que expone la vida real de los basureros y los pepenadores de la Ciudad de México, que es la parte documental, fusionada con una historia ficticia melodramática de los trabajadores dedicados a la pepena.

En la década de los setenta hubo una tendencia a desarrollar filmes con una aguda crítica social, destacándose el director Felipe Cazals, quien filma varias historias bajo este formato, entre las que se encuentran: *Canoa* (1975), *El Apando* (1976), *Las Poquianchis* (1976), *Rigo es amor* (1980), *Bajo la metralla* (1982), *Los motivos de Luz* (1985), *Digna... hasta el último aliento* (2004). En *Canoa* (Cazals, 1976), el cineasta retrata un hecho de agresión de los pobladores de San Miguel Canoa a cinco trabajadores de la Universidad de Puebla. La historia de ficción utiliza para la puesta en escena imágenes de archivo que respaldan la historia. La película pretende ser un documental, pero a medida que avanza la historia nos ofrece una ficción documentada bajo una reflexión particular del problema; es decir, lo que se valora es la mirada del director, cuyo objetivo es señalar algunos argumentos para comprender la razón por la cual los pobladores actuaron de esa manera.

Cascabel (Araiza, 1977) presenta varias intersecciones de la ficción documentada, ya que insiste en señalar al espectador la diferencia entre lo que es una película documental y una de ficción, donde lo importante es el compromiso ético que involucra la realización de cada uno de estos géneros por parte del director. Todo ello se logra a través de una historia de ficción apoyada por múltiples escenas documentales, cuyo resultado es una ficción documentada.

En los años ochenta se produjeron algunas ficciones documentadas urbanas como *El mil usos* (Rivera, 1981), *¿Cómo Ves?* (Leduc, 1986) o *Los panchitos* (Velasco, 1987); historias de pobreza y otras problemáticas de la Ciudad de México, acompañadas con imágenes documentales; la primera antes mencionada, sobre barriadas, la segunda con hoyos funky, y la tercera con miembros reales de la banda de "Los panchitos".

Para el nuevo milenio, la ficción documentada puede verse representada por filmes como *Colosio, el asesinato* (Bolado, 2007), *Mexican gángster* (Cravioto, 2015), *Filosofía natural del amor* (Hiriart, 2014) *Quebranto* (Fiesco, 2013), *Morir de pie* (Correa, 2011), *Muxes* (Isla, 2005), *Salir* (Villanueva, 2016), *La cuarta compañía* (Arreola, 2016), *La maravillosa vida de Juan Orol* (Del Amo, 2016), *El violín* (Vargas, 2017), *Ladrones viejos* (González, 2007), *Tlatelolco, verano del 68* (Bolado, 2012), entre otras.

Toda ficción documentada incorpora imágenes documentales, fuentes periodísticas y hemerográficas, noticieros televisivos, entrevistas y reportajes. Esta convergencia de medios en el relato ofrece al espectador diferentes puntos de vista que buscan dar cierta certeza, confianza o credibilidad sobre lo relatado, ya que el espectador identifica la procedencia de la información dándole un sentido de veracidad a lo visto. Cada imagen se respalda con la fuente documental como registro de un suceso histórico, adjudicándose una connotación y una reflexión sobre la veracidad de los hechos relatados, así que lo importante en la ficción documentada será provocar en el espectador esa reflexión. En este sentido, Francisco Javier Gómez Tarín señala que

desde la perspectiva dialógica, las producciones de carácter informativo y narrativo son concebidas en su origen para públicos conscientes de su relación de fruición con el producto, inscritos en él como un “tú” al que se dirigen o como “espectadores” a través de un medio de difusión o de espectacularización. Origen y destino son conscientes de su mutua relación y la producción del discurso en origen no puede ser ciega a tal hecho. (Gómez, 2009: 321)

Ficciones de la realidad o realidades de ficción: representación de la mujer indígena en la ficción documentada

La ficción documentada despliega una ruptura de fronteras de géneros, estableciendo una estrategia lúdica. Un ejemplo es la imagen contemporánea de la mujer indígena en el cine mexicano.

Uno de los méritos del cine del nuevo milenio es que ha permitido observar, en particular en la ficción documentada, la posibilidad de reconocer la identidad de la mujer indígena, entender su transformación

y la resignificación de los elementos culturales y las prácticas sociales que la rodean. Algunos filmes dentro de esta categoría han registrado, así, múltiples elementos culturales que han descubierto interconexiones entre diversos puntos de vista que permiten entender de un modo profundo y complejo las problemáticas que rodean a las mujeres en una comunidad indígena. Es decir, el cine posibilita la visibilidad de prácticas y espacios sociales desde nuevas perspectivas.

Hablar de la cuestión indígena, y en especial la de la mujer indígena, nos exige echar un vistazo a la historia del pasado y a una larga lista de exclusiones y marginaciones que vivieron y viven los grupos indígenas, pero especialmente ellas. Por ello es importante reflexionar sobre las posibilidades que el cine ofrece para mirar y observar las transformaciones de los espacios femeninos que se les han conferido históricamente, y reconocer los problemas de su particular microcosmos.

A continuación, nos proponemos revisar brevemente las características específicas de la ficción documentada en contraste con el documental tradicional, a partir del análisis de producciones centradas en la representación y autorrepresentación de la mujer indígena chiapaneca en el contexto del movimiento zapatista, pero realizados bajo estos dos formatos, a fin de mostrar las posibilidades que ofrece la ficción documentada.

El Estado de Chiapas se caracteriza por tener una profunda diversidad cultural, social y política, que está integrada por una población donde el 30 % es indígena y habla su propia lengua, y donde el 51 % está integrado por el género femenino.

En esta región se han filmado varias películas en los más de cien años de cine en México, tanto documentales como de ficción. Las primeras abordan temas de viajes, de descubrimientos y encuentros entre foráneos y la gente de los pueblos originarios, mientras que las películas de ficción refieren usualmente a cuestiones históricas y folclóricas de la región.¹ Cabe señalar que todas estas producciones fueron realizadas por directores varones.

Sin embargo se produce un cambio a partir del 1 de enero de 1994, cuando un grupo armado, autodenominado Ejército Zapatista de

1 Algunas películas de ficción son: *Chac, el dios de la lluvia* (Klein, 1974), *No oyes ladrar los perros* (Reichenbach, 1974), *Balún Canán* (Alazraki, 1976); y *J-ok'èl* (Williams, 2005).

Liberación Nacional, y autoadscrito de naturaleza indígena,² ocupó varias cabeceras municipales, como Margaritas, Comitán, Ocosingo, Altamirano, Oxchuc, Chanal, San Cristóbal de las Casas, entre otros, ya que ese día entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Se trata así de un movimiento indígena de resistencia al sistema político mexicano que rechaza categóricamente sus promesas y procesos de modernidad. Su objetivo era el derrocamiento del presidente elegido y el establecimiento de una democracia participativa. Tras la represión militar que recibió el EZLN, se decidió emprender una actividad política, manteniendo un carácter de izquierda radical. Su mando es nombrado Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General (CCRI-CG) del EZLN. Entre sus objetivos está el de documentar audiovisualmente sus actividades, por ello uno de los grandes acontecimientos fue la creación política audiovisual³ que estaba ligado a la consolidación de “los medios libres y autónomos”, lo cual implicaba la formación de sus propios comunicadores y comunicadoras para generar fuentes de información, por medio del internet, la radio, la prensa y los medios audiovisuales. Estos últimos, en especial, no sólo fueron empleados como una herramienta o un medio de comunicación, sino como arma de lucha, de denuncia y de defensa, usada en contextos de insurrección, movilización y guerra (Köhler, 2016: 322).

- 2 El 19 de julio de 2003, las comunidades zapatistas decidieron construir «municipios autónomos» (un objetivo, por cierto, que habían ‘enarbolado’ desde principios de la insurgencia). Las comunidades nombraron a sus autoridades locales y a sus delegados para que cumplieran sus mandatos en los distintos niveles a sabiendas de que si no los cumplían serán revocados. Al mismo tiempo siguieron impulsando medidas prácticas del «mandar obedeciendo». También fortalecieron los vínculos de solidaridad, especialmente entre las comunidades locales de distintas etnias. Además, articularon unidades mayores que comprendían varios municipios y que fueron conocidas como los Aguascalientes, hoy sustituidos por los caracoles.
- 3 Durante el mismo año que irrumpe el EZLN en 1994, en Quito, Ecuador, las naciones del Abya Yala suscribían la declaración del video indígena: “Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales [...] facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación” (Mora, 2012).

Este hecho admitió que el cine se presentara como una herramienta para exponer las diferencias entre las relaciones de género y se confrontaran ideológicamente.⁴ Las películas surgidas en esta coyuntura tienen todas ellas un sesgo documental que se justifica sobre la base de que su producción se encuentra inscrita en una dimensión social con un sentido político de creación y participación de la mujer como creadora-cineasta, ofreciendo historias intimistas desde una visión propia, hasta posiciones muy particulares de la comunidad, de tal manera que se presentan tanto expresiones del cine documental como de la ficción documentada.

Entre los años 1995 y 2018, en Chiapas se filmaron varios documentales dirigidos en su mayoría por mujeres, quienes se interesaron no sólo en el movimiento del EZLN, sino en registrar las problemáticas particulares de las mujeres dentro de sus comunidades, escribiendo la historia de su doble levantamiento. De esta forma hacen posible su reconocimiento y re-significación de ser mujer indígena con voz propia, pero además ofrecen la especificidad de la mirada femenina sobre su percepción de los pueblos originarios.

El cambio fue radical ya que ahora el cine es realizado por las propias protagonistas, (mujeres indígenas) exponiendo sus problemas⁵ en

- 4 Las Juntas de Buen Gobierno (JBG) se forman con representantes de los Municipios Autónomos Zapatistas de las comunidades que forman parte de cada Caracol, sus miembros son rotativos y reemplazables en todo momento. Entre sus tareas está la de coordinar la ayuda y el apoyo entre comunidades y distribuir de manera más adecuada la ayuda exterior. La participación de las mujeres ha sido fundamental en los caracoles, así en el Caracol de La Realidad, por ejemplo, hay una mujer en la JBG; de los 100 promotores de educación, seis son mujeres, y hay siete promotoras de salud. En el Caracol de Oventic, se graduaron alrededor de 10 mujeres del SERAZLN, una de las cuales es coordinadora del mismo, y ellas son quienes coordinan las cooperativas de bordados y artesanías. En el Caracol de Morelia hay una mujer por cada Concejo Autónomo. En el Caracol de Roberto Barríos, 33 mujeres son responsables de la organización de las cooperativas de tejidos y bordados, crianza de cerdos y pollos, panadería, tiendas de abarrotes, artesanías, corte y confección y hortalizas.
- 5 Es importante señalar otros eventos relacionados con las mujeres del EZLN como “Primer encuentro internacional, político, artístico, deportivo y cultural de mujeres que luchan”, que se llevo al cabo en el Caracol de Morelia, zona de Tzotz Choj, Chiapas, México, los días 8, 9 y 10 del mes de marzo del 2018. Fragmento de la convocatoria “A los varones zapatistas los vamos a poner a hacer lo necesario para que podamos jugar, platicar, cantar, bailar, decir poesías, y cualquier forma de arte y cultura que tengamos para compartir sin pena. Ellos se encargarán de la cocina y de limpiar y de lo que se necesite”. Festival de cine “PUY TA CUXLEJALTIC” (Caracol de nuestra Vida”), primer festival de cine en el caracol de

documentales que proyectan su propia visión femenina. Presentamos en la tabla 2 una selección de algunas de las películas documentales de la región de Chiapas, todas ellas dirigidas por mujeres.

<i>Año</i>	<i>Título de película</i>	<i>Realización</i>
2002	Xulum'chon Tejedoras de Los Altos en resistencia	Caracol II y S.C Xulum'chon
2002	Tierra de mujeres	Adriana Estrada
2003	Sueño de una mujer zapatista	Adriana Estrada
2004	Mujeres por la dignidad	Oventic, Caracol II
2005	La vida de la mujer en resistencia	Comunidad Francisco Villa, Caracol III
2006	Mujeres sin tierra y sin derechos ¡Nunca más!	Bárbara Pohlenz y Roberto Chankin
2008	Nuestras Luchas contra la violencia de género	Ana Laura Hernández
2009	Ellas, las otras, las de a de veras, las mujeres zapatistas	Janeth Manrique
2010	Mujer indígena campesina Abeja	S.C. Las Abejas
2011	Marcha de las mujeres de las Abejas	S.C. Las Abejas
2012	Tierra de mujeres	Edith Ramos
2014	Mujeres construyendo culturas De Respeto y Derecho	CDMCH
2015	Historia del área de mujeres de la diócesis de San Cristóbal de Las Casas	Promedios de Comunicación Comunitaria
2017	Todas y todos nos apoyamos	Ana Guadarrama
2018	Mamá	Xun Méndez
2018	Madre Luna	Liliana K'an

Tabla 2. Filmes de ficción documentada realizados por mujeres indígenas (elaboración propia).

Las imágenes de la mujer que ofrecen estos documentales son de una renovación total, ya que se ha permutado de la representación a la autorrepresentación de la mujer indígena, se trata de una imagen formada bajo su propia mirada y no bajo la representación que otros construyen de ella.

Oventik, en la región de los Altos Chipas del 1 al 5 noviembre de 2018, donde las mujeres tienen una participación activa, en cada una de las actividades.

Estos documentales muestran las preocupaciones de las mujeres indígenas desde su propia posición genérica, una perspectiva que revela problemáticas concretas e invisibilizadas por el sistema de representación hegemónico. La violencia es, por supuesto, el gran eje que rodea las vidas de sus protagonistas, donde se exhiben las formas en que su participación política ha sido nula o limitada. Sus relatos las llevan a subvertir las formas clásicas y a ejercer una mirada política que se expresa por medio de un soporte y un lenguaje audiovisual que, por un lado, interpela la violencia que se ejerce contra el género femenino, visibilizando casos concretos de agresión e injusticia por medio de sus propias experiencias; por otro, cómo han enfrentado esta violencia como mujeres zapatistas, por medio de organizaciones que se han dedicado a la defensa de los derechos de la mujer, a interceder por las presas políticas, o denunciando y combatiendo los feminicidios.

Las cineastas indígenas dan a conocer vivencias concretas experimentadas por algún personaje femenino que ha sufrido alguna vejación o agravio, con el objetivo de concientizar a las propias mujeres indígenas sobre su lugar clave en la lucha contra esas injusticias.

En 2008, Alberto Cortés decide filmar una ficción documentada llamada *Corazón del tiempo*, cuyo objetivo era mostrar la vida cotidiana del colectivo zapatista. En ella se incluirían partes documentales del movimiento, pero a través de una historia ficcionada. La historia tiene como personajes centrales a las mujeres de un pueblo de la selva de Chiapas inscritas en la cotidianidad de su propio contexto, donde realizan sus labores agrícolas y domésticas, pero resignificadas por el movimiento revolucionario de lucha política y social.

De este modo, la historia hace énfasis en la integración de la mujer en la comunidad, en el movimiento insurgente y en su vida personal, lo cual repercute en una imagen más justa y verídica del papel activo que cumple la mujer en la relación entre las comunidades autónomas y el EZLN.

Para su realización, se contó con la participación de las diferentes instancias zapatistas, y la filmación fue supervisada por la Comandancia General y La junta del Buen Gobierno de la comunidad "La Esperanza". Todo ello aseguraría que el material filmico fuera un documento más apegado a la realidad. La realización del filme fue financiada con un presupuesto de origen tanto público estatal como

privado, así como de la propia comunidad indígena que pagaría en especie. La realización se llevó a cabo en ocho años.

La historia, que tiene –como ya se ha explicado– un tono documental, muestra las labores domésticas, del campo y la ganadería de las mujeres; también registra la participación de la comunidad en actividades políticas y su relación con el movimiento insurgente; pero fundamentalmente narra el empoderamiento de la mujer, su cambio de identidad y de participación, no sólo en las decisiones políticas o revolucionarias, sino también en las relaciones sociales y sexuales. La música del filme fue compuesta antes de su realización por músicos cubanos que no conocían el guion, integrándose en la postproducción, como apoyo dramático a la historia.

Los personajes son miembros de la propia comunidad que narran una historia con estructura dramática, pero también están presentes personajes que no están actuando, sino que fungen su función cotidiana dentro del grupo social. Como ejemplo podemos señalar a la Comandanta Ramona, así como otros miembros del ejército, que se integran a la historia de ficción. La combinación del elenco permite que funcione la estructura narrativa de la ficción documentada como una confrontación de hechos reales con la historia ficcional que la película nos relata.

La representación de las mujeres en la ficción documentada se hace por medio de tres personajes femeninos. Cada una de ellas representa una generación diferente: la abuela, pionera de la transgresión femenina, al decidir irse acompañada de un hombre a fundar una comunidad en la selva Chiapaneca; Sonia, una joven que no acepta los usos y costumbres de su comunidad relativos al matrimonio, y finalmente Alicia, una niña que representa una nueva generación que recupera la lucha y los espacios conquistados por las mujeres de su comunidad y que será la que en un futuro ganará protagonismo en la representación de la mujer indígena, cuyas decisiones redundarán en una mayor equidad de género.

Corazón del tiempo destaca sobre todo la historia de Sonia, puesto que su personaje describe con mayor madurez la forma en que se autorrepresenta la actual mujer indígena: transgresora porque desafía los usos y costumbres de su pueblo originario, y a la vez subversiva porque está implicada por voluntad propia en una lucha política y

social, y se arriesga a perder todo por el amor de su hombre, y ello implica el manejo de emociones y la libertad de ejercer su sexualidad. Sin embargo, por otro lado, se adhiere por convicción propia a la lucha insurgente, con todos los riesgos que eso conlleva. Esta complejidad emocional y política nos muestra a una mujer indígena empoderada, y su ejemplo de autodeterminación permite a las mujeres de su comunidad exigir una posición de equidad dentro de las decisiones comunitarias. Sonia representa así a la actual mujer indígena, dueña de su propio destino, transgresora, subversiva y empoderada.

La autorrepresentación de Sonia toma sentido en una historia romántica que sirve sólo de pretexto para observar con mayor interés la transformación de los espacios y de las identidades de los pueblos originarios, donde uno de los puntos sobresalientes es el de subrayar la representatividad política y cultural de la mujer indígena dentro de la sociedad dominante, y donde los pueblos indígenas ahora tienen el control de los medios de producción y, con ello, en el control de su representatividad.

La ficción documentada producida en esta línea alza la voz de las comunidades originarias, narrando su historia, y alienta una reflexión sobre los cambios de las relaciones genéricas, en este caso específico de las mujeres, donde ellas deciden su futuro.

Conclusión

La ficción documentada: una ventana abierta a la realidad

La ficción documentada nos lleva a reflexionar sobre la importancia de ofrecer al espectador formas de la realidad invisibilizadas que le conciernen, y que en muchas ocasiones le ofrecen escenarios similares a su propia existencia, obligándolo a confrontar los hechos presentados con su experiencia de vida, mediante un diálogo constante entre él y la forma híbrida de este tipo de cine.

Con estas notas nos propusimos delinear las diferencias fundamentales entre el trabajo fílmico documental tradicional y la ficción documentada, para después centrarnos en aquellas producciones realizadas por mujeres en un contexto muy particular, como lo es el

chiapaneco. El cine documental tradicional se enfoca en la finalidad de registrar hechos históricos con el fin de dar a conocer un problema y tratar de solucionarlo.

En el caso del filme analizado, podemos observar que su motivación más importante apunta a la necesidad de concientizar a otras mujeres sobre las problemáticas femeninas e incorporarlas activamente en sus reivindicaciones o luchas particulares. Sin embargo, aunque las producciones documentales ordinarias sean a menudo realizadas por una mujer, carecen del potencial dramático de la ficción, pues no se proponen tanto contar una historia, sino describir un problema. En la ficción documentada, por el contrario, el propósito rector de poner en escena a mujeres reales como protagonistas es contar sus historias, proyectar con una visión estética las dificultades y motivaciones de su día a día como integrantes de una comunidad donde cada personaje muestra su historia y su participación personal y comunitaria real, pero no existe ningún interés en que el espectador tome una posición con respecto a lo narrado, ni intenta dar a conocer algo en específico, ni solucionar un problema en particular. El filme que analizamos es una autorepresentación de las mujeres de diferentes generaciones y a la vez es la representación de una comunidad indígena chiapaneca en la época actual, ya que incluyen documentos que avalan cada una de las acciones captadas por la cámara.

La ficción documentada no cumple una función de evasión o huida de la realidad, sino que, por el contrario, es una forma de aproximación a ella. El espectador va al cine buscando la experiencia de la vida, porque el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia del ser humano mucho más que cualquier otro arte. La naturaleza del cine como un medio que tiende al realismo destaca la necesidad humana de apropiarse del mundo. La representación y la autorepresentación de sus modelos tiene el poder de reapropiarse y de transformar los espacios e identidades que aparecen frente a la cámara. El rompimiento de las fronteras entre los géneros cinematográficos, la admisión del contexto transmedial y la convergencia cultural que caracterizan a la ficción documentada hacen de ella un campo de cultivo en el panorama cinematográfico contemporáneo.

Referencias

- Aumont, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Grierson, John (1990). *Principios del cine documental*. México, CUEC.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2009). “¿La ficción documental?: discursos híbridos en la frontera de lo real”. *Image et Manipulation, Les cahiers du Grimh, Actes du 6e Congrès International du Grimh*, 319-330.
- Kohler, Axel.(2004). “Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 4.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*. Barcelona: Paidós.
- Odin, Roger (1994). *Problemas del modo documentalizante en Archivos de la Fílmoteca*, núm.17. Valencia: Ediciones de la Fílmoteca.
- Rojas Bez, José. (2015). “El documental, entre definiciones e indefiniciones”. *Aisthesis*, núm. 58, 279-312. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200014>
- Rouch, Jean (1981). *La puesta en escena de la realidad y el punto de vista documental sobre el imaginario*. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Rouch.htm>
- Zavattini, Cesare (1979). *Neorealismo*. Milán: Bompiani.
- Zunzunegui, Santos (1984). Imagen, documental, ficción. *Revista de Ciencias de la información*, núm. 2, 53-62.
- (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- (1989). “Documental o ficción”. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- Alazraki, Benito. (1953). *Raíces*. México. 1.43 min.
- Araiza, Raúl. (1976). *Cascabel*. México. 1.45 min.
- Bolado, Carlos. (2012). *Colosio: el asesinato*. México. 1.40 min.
- Bolado, Carlos. (2013) *Tlatelolco: verano del 68*. México. 1. 45 min.
- Cazals, Felipe. (1976). *Canoa*. México. 1.55 min.
- Cazals, Felipe. (1973). *Donde sopla el viento suave*. México. 1.07 min.
- Cazals, Felipe. (1976). *Las Poquiachis*. México. 1.10 min.
- Cazals, Felipe. (1985). *Motivos de luz*. México. 1.36 min.
- Cazals, Felipe. (1981). *El mil usos*. México. 1.53 min.
- Contreras Torres, Miguel. *Zitari*. México. 53 min.

- Correa, Jacaranda. (2011). *Morir de pie*. México. 1.14 min.
- Cravioto, José Manuel. (2015). *Mexican Gangster*. México. 1.41 min.
- Fiesco, Roberto (2003). *Quebranto*. México. 1.32 min.
- García, Jomi. (1961). *El balcón vacío*. México. 48 min.
- Galván Cervera, Amir y Vanessa Arreola, Mitzi. (2016). *La Cuarta compañía*. 1.41 min.
- Gavaldón, Roberto. (1961) *La Rosa Blanca*. México. 1.45 min.
- García Moreno, Gabriel (1927) *El puño de hierro*. México. 40 min.
- Gómez Muriel, Emilio. *Redes*. (1934). México. 1.05 min.
- Grau, Jorge Michel. *7.19* (2016). México. 1.34 min.
- Florencio, Flavio. (2015) *Made in Bangkok*. México. 1.15 min.
- Hiriart, Sebastián. (2014). *Filosofía natural del amor*. México. 1.21 min.
- Isla, Alejandra. (2005). *Muxes*. México. 1.45 min.
- Issac, Alberto. (1974) *Tivoli*. México. 2.07 min.
- Karporall, Giovanni. (1958). *Brazo fuerte*. México. 1.25 min.
- Lumiere, Auguste. (1886). *La salida de los obreros*. Francia. 1min
- Padilla, Edmundo. (1919). *La venganza de pancho Villa*. 60 min.
- Ripstein, Arturo. (1976). *Lecumberri*. México. 1.50 min.
- Rodríguez, Ismael. (1963) *El hombre de papel*. 1.50 min.
- Rosas, Enrique. (1919). *La banda del automóvil gris*. México. 1.51 min.
- Torero Velo, Carlos. (1956). *Torero*. México. 1.15 min.
- Velasco, Arturo. (1984). *Los panchitos*. México. 1.30 min.
- Villanueva, Luis. (2016). *Salir*. México. 1.05 min.

The Innocents: un acercamiento al valor cognitivo de la música

Laura R. Cortés Montes
Universidad de las Américas Puebla

Resumen

Es bien sabido que la música es un recurso cinematográfico que contribuye a establecer el ambiente donde se desarrollará la historia; sin embargo, es importante destacar que esta no es solamente un elemento decorativo que acompaña a la imagen, sino un medio a través del cual el público integra los hilos narrativos de la historia. A partir de algunos elementos teóricos de las ciencias cognitivas, se pretende establecer que la música en el filme *The Innocents* es un ingrediente que ayuda a generar expectativas en el espectador.

Este filme narra la historia de una joven mujer que decide trabajar como institutriz de dos niños huérfanos en una vieja casa victoriana. Ahí, es testigo de varios sucesos sobrenaturales: escucha voces incorpóreas y percibe la presencia de dos seres fantasmales. La niñera cree saber cuál es el objetivo de estos seres: los niños que están a su cargo. Sin embargo, lo que interesa para esta investigación es observar qué valor tiene la letra *O Willow Waly* que acompaña a varias de las secuencias del filme. Para hacerlo, se retomará la explicación que proporcionan Andreja Bubic y colaboradores (2010) en su artículo "Prediction, cognition and the brain" y David Huron (2007) con *Sweet Anticipation: Music and the Psychology Expectation*.

Palabras clave: O Willow Waly, música, cognición, expectativa en el cine, miedo.

Abstract

It is well known that music is a cinematic resource that contributes to establish the environment where the story will unfold. However, it is important to emphasize that this is not only a decorative element that accompanies the image but a means through which the public integrates the narrative threads of the story. Drawing on cognitive sciences we intend to establish that the music in the film *The Innocents* is an ingredient that helps generate expectations in the viewer.

The film tells the story of a young woman who decides to work as a governess for two orphaned children in an old Victorian house. There, she witnesses several supernatural events: she hears disembodied voices and perceives the presence of two ghostly beings. The governess believes she knows what the goal of these beings is: the children of her charge. However, what is interesting for this investigation is to establish value of the lyrics from *O Willow Waly* that accompany several of the sequences in the film. To do so, we will turn to the explanation that Andreja Bubic and collaborators (2010) provide in their article “Prediction, cognition and the brain” regarding how the generation of expectations is achieved and David Huron (2007) with *Sweet Anticipation: Music and the Psychology Expectation*.

Keywords: O Willow Waly, music, cognition, expectation in cinema, fear.

Introducción

Que el cine de terror se apodera de la atención del espectador con diferentes herramientas cinematográficas como el montaje, el *casting*, el narrador visual, los personajes, la focalización, el sonido, la ambientación, entre otros, es un hecho innegable. Sin embargo, la música es la que ocupará las siguientes páginas. Es bien sabido que, a lo largo de la historia de la producción fílmica, el género de terror se ha caracterizado por componer música, canciones y un sinnúmero de sonidos terroríficos con el fin de crear el ambiente tenebroso, lúgubre o misterioso que caracteriza a este género.

En esta concepción del sonido como el mensajero que anuncia la llegada de lo inesperado o de lo espeluznante es que interesa para este artículo proponer una explicación que permita encontrar el hilo de Ariadna que pone en alerta al espectador sobre lo escalofriante. Sin ningún afán de aseverar que la explicación que se presenta a lo largo de este capítulo sea única, incuestionable o pretendida como única posible, se sugiere, entonces, solamente como un acercamiento a la fórmula que utiliza el cine para generar expectativas y emociones en el espectador.

Para hacerlo, se retomará el fruto que dio el género de terror en 1961: *The innocents*, una película dirigida por Jack Clayton. El motivo que nos mueve a elegirla es que cuenta con una melodía que, por el ritmo, la voz y la historia que canta, la sitúa como una de las piezas prototípicas de la música de terror.

The innocents, adaptación cinematográfica de *Otra vuelta de tuerca* de Henri James, fue protagonizada por Deborah Kerr, Michael Redgrave y Megs Jenkins; el guion estuvo a cargo de William Archibal y Truman Capote. Las locaciones tuvieron lugar en una mansión gótica de Sheffield Park en Sussex con tomas adicionales en Shepperton Studios en Essex. El filme fue distribuido por la compañía filmica 20th Century Fox y fue premiada en Londres en noviembre de 1961. Los fundamentos del guion han dado lugar a una serie de ensayos críticos y académicos, particularmente en el área de la teoría del cine. De las diversas adaptaciones cinematográficas de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *The Innocents* ha sido el objeto del debate más crítico. Pero, ¿de qué trata esta obra?

Esta es la historia de una joven mujer, la señorita Giddens, que decide trabajar como niñera de dos niños huérfanos en una vieja casa victoriana. Ahí, es testigo de varios sucesos sobrenaturales. Escucha ruidos extraños, percibe la presencia de dos seres fantasmales –Peter Quint y la señorita Jessel– y cree saber cuál es su objetivo: los niños que están a su cargo. Sin embargo, su carácter nervioso, emotivo e incluso imaginativo, pone en duda sus afirmaciones, además de que, aparentemente, es la única que puede ver a los supuestos espectros. Entonces ¿hay fantasmas o sólo son parte de la fantasía de la niñera? Esta pregunta representa el fondo del argumento de esta obra. Habrá quienes decidan creerle a la niñera, mientras que otros no lo harán. ¿Qué ocurre en la versión filmica? Este filme planteó la misma

ambigüedad que la novela y, para este fin, se echó mano de diferentes ingredientes. La fotografía con el uso de *close ups*, la historia contada desde la perspectiva tanto del narrador visual, como la de la niñera e incluso del personaje fantasmal Quint, y la multiplicidad de sonidos. Es precisamente en este último rubro donde se ancla nuestra atención para este ensayo.

A lo largo de la película, varios sonidos se podrían categorizar como terroríficos o, a los menos, inquietantes. En primer lugar, la presencia de voces incorpóreas: la de una mujer y la de un hombre que atormentan a la niñera Giddens. También, sonidos de puertas y ventanas que rechinan, relámpagos repentinos, el eco de voces que acompañan a la niña Flora, el zumbido que pareciera de moscas, el aleteo de pájaros y una melodía que canta la tristeza de una mujer por la ausencia de su amado: *O Willow Waly*.

De estos elementos, interesa para este trabajo dicha melodía con el fin de indagar qué función desempeña este tema musical que acompaña a algunas de las secuencias. Para hacerlo, se retomarán algunas secuencias donde aparece esta pieza musical y se analizarán conforme los estudios realizados por Andreja Bubic y colaboradores (2010), en su artículo "Prediction, cognition and the brain". También se recurrirá al trabajo de David Huron (2007) con su obra *Sweet Anticipation: Music and the Psychology Expectation* con el fin de estudiar el efecto de la música en el espectador.

¿En qué secuencias se escucha esta melodía? ¿A qué imágenes va ligada? ¿Con qué regularidad se presentan entrelazadas música e imagen? ¿Qué efecto produce esto en el espectador? Son las preguntas a responder en cuanto a la música; sin embargo, para dar lugar a la explicación sobre la generación de expectativas y emociones en el espectador, se responderán los siguientes interrogantes: ¿Cuál es el proceso mediante el cual el espectador genera expectativas? ¿Qué emociones experimenta con el cumplimiento o no de dichas expectativas? ¿Cómo se relacionan estas con la música?

Dicho esto, se muestra a continuación la secuencia que llevará nuestra exposición. Para comenzar, un resumen del filme, *The innocents*, luego, la presentación de la melodía *O Willow Waly*, después, el marco teórico sobre la capacidad predictiva del ser humano, por

último, el análisis que nos ocupa: la relación entre la melodía y la imagen, y su efecto en el espectador.

The innocents, un breve resumen

Como ya se dijo, esta obra es la historia de una niñera que decide trabajar para un hombre rico que tiene dos sobrinos huérfanos y una petición un tanto extraña: ella debe hacerse responsable al cien por ciento de los niños y tomar todo tipo de decisiones sin consultarlo en lo absoluto. Disfruta de completa libertad para educarlos y cuidar de ellos. La institutriz queda encantada con este hombre y accede a cumplir con todas sus reglas.

Al llegar, se encuentra con un ambiente agradable que se plasma en elementos como la arquitectura de la casa, la extensión de los jardines e incluso el recibimiento que le dan el ama de llaves y la niña. Sin embargo, todo esto pronto se irá ensombreciendo. El ama de llaves parece sumamente encantadora, lo mismo que la niña Flora, quien la recibe con gran gentileza, pero es el niño el que a pesar de su trato amable y cariñoso, la perturba. Al poco tiempo de su llegada, le avisan que Miles fue expulsado del colegio y que no podrá regresar después de las vacaciones. Esta noticia le aterra, pues no sabe a qué tipo de conducta se enfrentará. Sin embargo, una vez que llega el niño, todo parece estar en calma: Miles es dulce, gentil y muy inteligente. Esto tranquiliza a la niñera, aunque no tarda, nuevamente, en ser presa de un temor que agudiza sus preocupaciones.

Ella afirma haber visto al ex criado Peter Quint y a la ex niñera Jessel. Lo aterrador de esto es que, de acuerdo con la señora Gross, el ama de llaves, ambos murieron tiempo atrás. La institutriz teme por la seguridad de los niños ya que sospecha que los seres fantasmales vendrán por ellos. Pero, ¿qué tan cierto podría ser esto? Aunque el ama de llaves muchas veces le cree, otras se muestra dubitativa e incluso asegura que no es cierto lo que ella dice. Por su parte, los niños no muestran intranquilidad o temor. Su rutina es la de los juegos y los paseos. Sin embargo, sí hay algo inquietante: los niños muestran conductas que parecieran ser fingidas o, al menos, ambiguas. No está claro si mantienen alguna relación con los ex sirvientes muertos. A

veces se comportan como si tuvieran un trato secreto con estos, cuya finalidad no se sabe.

La trama, llena de dudas, mantiene este terreno resbaladizo sobre la cordura de la niñera, la existencia o no de fantasmas, y la ingenuidad o maldad de los niños. El final también queda abierto a la interpretación del espectador, en tanto que no se sabe si Miles muere porque lo mata Quint o por alguna otra causa. Una vez puesta sobre la mesa la historia de este peculiar filme, se da lugar a la presentación de la melodía que nos ocupa en este artículo: *O Willow Waly*.

O Willow Waly

Es bien sabido que en las películas de terror se suele recurrir a ciertos sonidos para hacer más pavorosa la aparición de los fantasmas o de los monstruos.¹ Entre los sonidos más comunes se encuentran: voces, risas, susurros, gritos y gruñidos incorpóreos, así como sonidos de viento, lluvia y truenos, pero también música estridente. En el caso de la película *The Innocents* es la canción *O Willow Waly* la que aparece de manera reiterativa en varias secuencias. Es una canción compuesta por Auric y Paul Dehny cantada por Isla Cameron. Fue lanzada en el Reino Unido en un sencillo de Decca en marzo de 1962 y retomada por The Kingston Trio en su álbum de 1962: *Something Special*. La canción trata sobre la tristeza de una mujer que llora la pérdida de su amor bajo la sombra de un sauce llorón. Leámos la letra de esta canción:

We lay my love and I beneath the weeping willow
 But now alone I lie and weep beside the tree
 Singing "Oh willow waly" by the tree that weeps with me
 Singing "Oh willow waly" till my lover return to me

- 1 La música de *Psicosis* de Alfred Hitchcock (1960) compuesta por Bernard Hermann es uno de los temas inolvidables del cine de terror. A este se suman *Tubular Bells* del inglés Mike Oldfield en *El exorcista* de William Friedkin en 1973, la música compuesta por Jonh Carpenter en su película *Halloween* en 1978, por mencionar solamente algunas. Sin embargo, la que más se relaciona con *O Willow Waly* es *Freddy's coming for you* que cantan las niñas en *Pesadilla en la calle Elm* de Wes Craven en 1984, ya que en ambas cintas se combina letra y música, a diferencia de las demás donde solamente cuentan con esta última. Por supuesto, estas son solamente algunas de las piezas musicales del cine de terror, pero, la lista es interminable.

We lay my love and I beneath the weeping willow
 A broken heart have I. Oh willow I die, oh willow I die²

Su aparición en la película va de la mano con otros sonidos que la acompañan: ecos de una voz femenina, el revoloteo de aves, silencios, viento, caída de objetos y el rechinar de puertas, entre otros. También cabe destacar que la melodía es cantada en un tono que imita la voz de una niña lo que la hace parecer bastante tétrica. La letra hace alusión a la muerte del amado y la tristeza de la mujer, una canción que bien se relaciona con la historia de amor entre los ex sirvientes Jessel y Quint.

Esta melodía aparece de manera extradiegética –solamente escuchada por el espectador–, aunque la mayoría de las veces aparece como intradiegética –escuchada tanto por el o los personaje(s) como por el espectador–. Su reproducción en *The Innocents* ocurre en la banda sonora, el tarareo, las teclas de un piano y en una caja de música. A continuación, se presenta cómo funciona esta letra desde un punto de vista cognitivo.

El valor cognitivo de la música en el cine

De acuerdo con Ball (2010, pp. 244-245), tan pronto como nuestro cerebro recibe el impulso de un sonido musical, inmediatamente entra en acción el cerebelo que se encarga del pulso y del ritmo cardiaco. Al cerebelo se une el tálamo que funciona como el guardia de seguridad que inspecciona rápidamente si el estímulo musical representa algún peligro. Enseguida, el tálamo se conecta con la amígdala para producir una respuesta emocional: en caso de que registrara alguna amenaza, sería el miedo o el temor. Hecha esta primera inspección, las melodías quedan en manos del lóbulo temporal, cuyo trabajo es percibir el timbre y ubicar la fuente de origen. En seguida, pasan al lóbulo frontal y parietal, los cuales se encargan de procesar la información sensorial que le envían cada uno de los sentidos del cuerpo. Incluso,

2 Mi amado y yo estábamos echados bajo el sauce llorón/ Pero ahora sólo yo estoy echada y lloro al lado del árbol/ ¡Cantando sauce llorón! Al lado del árbol que llora conmigo ¡Cantando sauce llorón! Hasta que mi amado regrese. Mi amado y yo estábamos echados bajo el sauce llorón/ Pero ahora sólo yo estoy echada y lloro al lado del árbol/ ¡Oh sauce me muero! ¡Oh sauce me muero! ¡Oh sauce me muero!

el lóbulo occipital está activo cuando se conjuga la música y la imagen (Tagg, 2013, p. 68). Como se puede observar, escuchar música significa poner a trabajar a todo el cerebro. Entonces ¿qué podría significar *O Willow Waly* en la apertura del filme *The Innocents*?

Esta es la letra que se escucha al inicio de la película en los 45 segundos que dura la pantalla negra, antes de que aparezcan los créditos. Como se dijo, esta canción es cantada por la voz de una mujer, pero que pareciera ser la de una niña. Evidentemente, esta letra no es escuchada por ninguno de los personajes en esta presentación puesto que todavía no comienza el relato. Sin embargo, el recurso de utilizarla como música de apertura es abrir el telón a un escenario de penumbras y terror. ¿Por qué afirmamos esto?

Como lo demuestra el estudio de Ball (2010) citado en Tagg (2013), escuchar una melodía pone en relación al tálamo que se encarga de revisar qué tanto peligro significa el estímulo auditivo y, posteriormente, en su conexión con la amígdala, para generar una emoción. La voz escalofriante que canta *O Willow Waly* es lo que hace que en el espectador se produzca una sensación de miedo.

En este sentido, resulta interesante estudiar la música que acompaña a los diferentes géneros filmicos, ya que esta funciona como una guía que ayuda al espectador a anticipar lo que verá en la pantalla. No es lo mismo escuchar una pieza alegre, que una melodía que por sus tonos bajos y estresantes provocan temor. En el primer caso, puede indicar que estamos frente a un filme de comedia, mientras que, en el segundo, frente a uno de terror.

Entonces, si lo que el espectador cree que seguirá a una melodía se estructura de acuerdo a ciertos indicios, vale la pena investigar cómo se crea la expectativa en el público. Para hacerlo, se expondrán los conceptos de predicción, anticipación, expectativa y prospectiva, a modo de averiguar el valor de la música con letra en *The Innocents*.

Anticipación, expectativa,
prospección y predicción

De acuerdo con Andreja Bubic y colaboradores (2010) en su artículo "Prediction, cognition and the brain", el procesamiento predictivo se

refiere a cualquier tipo de procesamiento que incorpore o genere no sólo información sobre el pasado o el presente, sino también estados futuros del cuerpo o del entorno.

¿Cómo comprender esta capacidad predictiva? De acuerdo con estos autores, gracias al conocimiento que tiene el ser humano de su contexto social. Veamos el ejemplo que ellos dan para comprender su propuesta.

Si presentamos la secuencia numérica 1 2 1 2 1 2 1 2 1___, ¿qué número sigue? La respuesta es sencilla. Casi de manera automática, sin vacilación o mayor interrogación, sale a la luz que es el número 2. Según Bubic y colaboradores (2010), la representación mental de este número corresponde a la anticipación, es decir, el conocimiento que se adquiere del contexto, en este caso, dicha secuencia. Seguido de esto, llega la expectación, lo que se espera que ocurra en el futuro cercano, es decir, la aparición del número 2. Por otro lado, si se piensa en los acontecimientos que tendrán lugar en el futuro lejano se habla de prospección. Todo esto gracias a la capacidad del ser humano para predecir. Para hacer más claros estos conceptos se muestra a continuación un cuadro inspirado en el propuesto por Bubic y colaboradores (2010, p. 4).

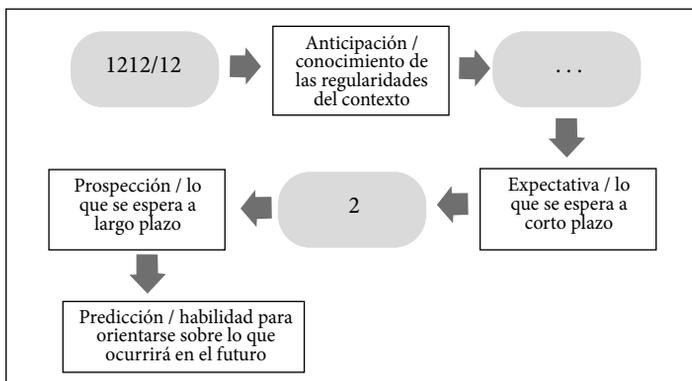


Figura 1. Clasificación de las diferentes maneras en que el ser humano se orienta hacia el futuro.

Entonces, si esta capacidad cognitiva del ser humano ayuda a prever acciones futuras a corto y a largo plazo, según su conocimiento

sobre la regularidad del contexto, ¿cómo puede relacionarse esto con la música en un relato cinematográfico? Se dan a conocer en seguida algunas de las secuencias en las que aparece *O Willow Waly* con los sonidos que la acompañan o que la suceden (silencios, zumbido de moscas, relámpagos, etcétera) en unión con lo que el espectador ve en la pantalla.

O Willow Waly ¿un anuncio de lo paranormal?

Como se dijo anteriormente, la música con letra en *The Innocents* se escucha desde el inicio del filme a manera de apertura; sin embargo, no es la única ocasión en la que aparece. En seguida presentamos algunas secuencias donde se escucha esta melodía para indagar cuál es su valor cognitivo.

La primera secuencia que presentamos, se produce en el jardín, cuando el narrador visual muestra a la señorita Giddens que está cortando rosas blancas. Detrás de ellas, se ve que hay una fuente con la figura de un bebé donde, justo en ese momento, resbala un insecto de su boca entreabierta. Como fondo se escucha *O Willow Waly*.³



Figura 2. La señorita Giddens corta unas flores, de fondo se escucha *O Willow Waly* (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

Ahora bien, ¿qué ocurre cuándo termina esta canción? La melodía acaba en el momento en que la niñera se aleja de la fuente. Posteriormente se produce un silencio breve. Mientas dura este, la institutriz aparece inquieta como si sintiera que alguien la estuviera

3 De las secuencias que se presentan en este capítulo, esta es la única donde la música se presenta de manera extradiagética, es decir, solamente la escucha el espectador.

mirando. Gira, entonces, su rostro de un lado a otro para después detenerse a mirar algo que está enfrente de ella: la presencia de un hombre en una de las torres de la mansión, como acompañamiento sonoro un zumbido que pareciera de moscas.



Figura 3. La niñera frente a un hombre en la torre
(*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

Ante esta presencia, la niñera deja caer en la fuente una rosa que tenía en sus manos. Enseguida, se escucha el cantar de los pájaros y después la entrada, por segunda vez, de *O Willow Waly*. Durante el breve transcurso de esta letra, la niñera vuelve la mirada hacia la torre y no se sabe lo que mira, pues en esta ocasión el narrador visual enfoca lo que ella hace: encaminarse hacia la torre. Entonces ¿qué significa la presencia de esta peculiar melodía? Para dar respuesta a este interrogante, damos pie a otras secuencias donde aparece esta misma música.

Otra secuencia donde aparece esta melodía, ocurre cuando la señorita Giddens está platicando con Flora en el kiosco, frente al lago. La niña juega con su tortuga mientras relata a la niñera que alguna vez su hermano le contó que vio cómo del lago salía una mano para saludarlo. El narrador visual muestra la mirada sorprendida de la niñera, a la vez que se escucha la voz de Flora tarareando la melodía *O Willow Waly*.

Con mirada inquisidora, la nana le pregunta a Flora dónde aprendió esa canción. La niña responde, con desenfado, que no lo recuerda. Entonces, la niñera insiste, la cuestiona sobre si es la música de la caja que encontraron en el ático. La niña sigue tarareando la música e ignora la pregunta.



Figura 4. La niñera, en el kiosco, escucha a Flora tararear *O Willow Waly* (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

Súbitamente, en esta misma secuencia, invade el espacio de la trama el sonido del viento suave que se une al sonido del eco de otra voz que acompaña a Flora (¿la señorita Jessel?).⁴ Enseguida, el narrador visual muestra que la institutriz levanta la vista ante algo que parece haberla inquietado (ver figura 5). Después, desde la mirada de la señorita Giddens se ve la aparición de una mujer de negro (ver figura 6).



Figura 5. La señorita Giddens ante lo inesperado (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961) y Figura 6. El narrador visual muestra lo que la niñera está observando (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

La siguiente secuencia en la que aparece esta canción inicia cuando la institutriz se halla en la sala con Miles y Flora. Ella escribe una carta para el tío de los niños. Miles interpreta *O Willow Waly* en el piano y la niña parece bailar sentada en el suelo a un costado de su hermano.

4 Estas voces que taranean *O Willow Waly* son escuchadas tanto por la audiencia como por la señorita Giddens, entonces, si escuchamos lo que percibe esta, queda la duda sobre qué tan acertada puede ser su audición, ya que al parecer nadie más que ella escucha dicha unión.

La niñera está sellando el sobre, cuando se percata de que esta canción es la que tanto le gusta a Flora. El niño le pregunta que si le gusta, pero ella no responde ya que se da cuenta de que la niña ya no está en la sala con ellos. Voltea a ver a Miles y este le pregunta si quiere otra melodía. La señorita Giddens sale apresurada en busca de Flora mientras Miles se queda sonriendo dando de vueltas en su banco frente al piano.

El narrador visual muestra a la niñera en un pasillo largo abriendo puertas y gritando el nombre de Flora. Como fondo musical se escuchan pequeños fragmentos de *O Willow Waly*.

En la desesperación por no hallar a la niña, la señorita Giddens busca a la señora Gross. Cuando al fin la encuentra, la insta a buscar a la niña y, le asegura que Miles debió de haber planeado todo (¿acaso que su hermana se encontrara con el espectro de la ex niñera?).⁵

Alarmada por esta noticia, el ama de llaves acompaña a la institutriz hacia el jardín. La niñera sospecha que ahí debe estar Flora porque en ese lugar ella y la niña vieron a la señorita Jessel.⁶ Una vez ahí, se percatan de que el bote de Flora no está anclado y aventuran que lo tomó para dirigirse al kiosco que está en el lago. La señora Gross se sorprende de esto porque la niña es demasiado pequeña para poder hacerlo ella sola. La niñera le responde que en ese momento Flora no está sola y que no es una niña, sino una mujer vieja. Se apresura, entonces, a buscarla.

El narrador visual muestra que ella avanza por una ladera empinada, al tiempo que se escucha, nuevamente, la canción que tanto le gusta a Flora, *O Willow Waly*. De repente, la niñera se detiene: enfrente está Flora, las acompañan el sonido del viento que sopla y la melodía en la caja de música. La niñera se encamina hacia ella; al llegar al kiosco, la observa, no la interrumpe, se queda de pie entre las ramas de un sauce llorón.

Pese a estar tan cerca, la niña parece no percatarse de su presencia, inesperadamente, un sonido como el de un zumbido de moscas

5 El filme está lleno de ambigüedades, contantemente este relato fílmico insinúa y sugiere hechos. Lo que hace necesaria la participación de la audiencia para la interpretación de lo que se ve y se escucha. Por supuesto, la elección dependerá de cada espectador.

6 Esto es algo que asevera la niñera, sin embargo, no queda claro si Flora la vio.

comienza a escucharse. La señorita Giddens se asoma entre las ramas que cuelgan como si buscara a alguien, levanta la vista mientras un trueno suena. Entonces se produce el encuentro de ella, nuevamente, con la aparición de una mujer de negro.



Figura 7. La niñera encuentra a Flora y la observa bailando *O Willow Waly* (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

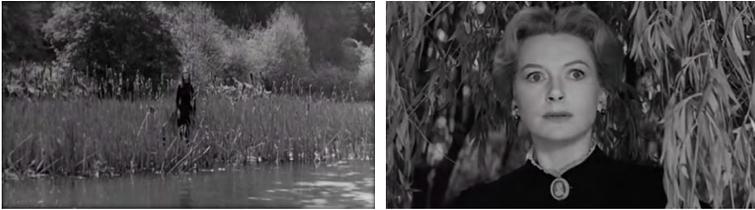


Figura 8. La señorita Giddens ante la figura de una mujer de negro (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

Como se observa, el acompañamiento de la música en secuencias donde se da la presencia fantasmal de las figuras de Quint y de la señorita Jessel desde la mirada de la niñera, apunta a que los sonidos tenebrosos reactivan los conocimientos previos del espectador sobre el género de terror. Este es el primer contexto desde el que el espectador aprende que la música disonante antecede o acompaña la aparición de fantasmas. Entonces, según estas muestras ¿qué significa esta alianza?

Si se recuerda lo expuesto en el apartado anterior titulado *Anticipación, expectativa, prospección y predicción*, se puede probar qué resultados arroja si se adecua el modelo propuesto por Andreja Bubic y colaboradores (2010) en “Prediction, cognition and the brain” a este vínculo entre *O Willow Waly* y los hechos paranormales en *The Innocents*.

Dado que en esta película se aprecia, claramente, que en estas tres secuencias se presenta la repetición de un contexto regular entre la canción y la presencia de los espectros de los ex sirvientes Peter Quint y la señorita Jessel, se puede decir que el espectador comprueba lo que ya sabía sobre el género de terror y su vinculación con la música. Presentamos esto en la figura 11.

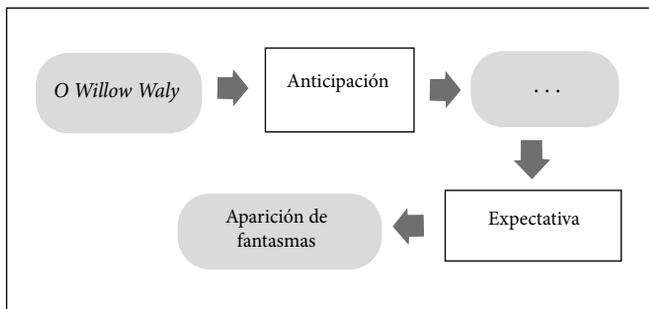


Figura 11. *O Willow Waly*: anticipación y expectativa (Elaboración propia).

Esto es lo que la audiencia ve en la pantalla: *O Willow Waly*, después, aparición de fantasmas. Esta regularidad tiene como resultado una expectativa: la aparición de los fantasmas ante el estímulo musical. ¿Información novedosa o más bien la comprobación de lo que ya se sabía? Como ya se dijo, su conocimiento sobre el género de terror es el que en ese momento sale a flote. Veamos ahora la figura 12, donde se muestra la regularidad de la música en el cine de terror y su relación con la expectativa en el espectador.

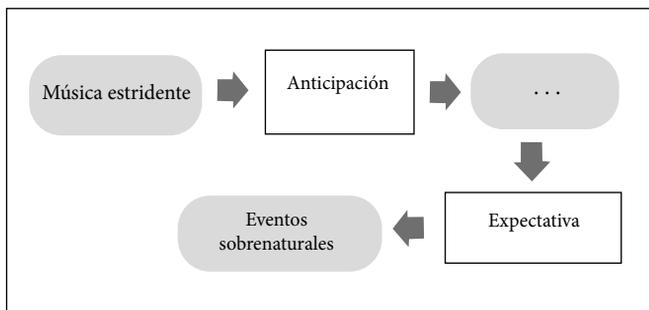


Figura 12. Conocimientos previos sobre música y cine de terror.

Tal como se muestra, en estas secuencias, el conocimiento del espectador en relación con la música y la imagen terrorífica no cambia. Entonces ¿qué función desempeña? La conexión entre *O Willow Waly* y la aparición de fantasmas tiene como primera función satisfacer las expectativas del espectador sobre lo que acontecerá después de la música y, en segundo lugar, generar emociones. ¿Por qué afirmar esto?

De acuerdo con David Huron (2007) en *Sweet Anticipation: Music and the Psychology Expectation*, el ser humano puede experimentar el cumplimiento de su expectativa como un castigo y como una recompensa. Extrapolado esto al cine, la relación entre *O Willow Waly* y la aparición repentina de los espectros de Quint y Jessel causa temor al espectador por su expectativa de ver un acontecimiento sobrenatural, pero, a la par, le brinda una sensación de satisfacción, ya que se produce lo que esperaba.

Para este autor, es posible identificar cinco respuestas de expectativas: respuesta de imaginación, respuesta de tensión, respuesta de predicción, respuesta de reacción y respuesta de apreciación (ITPRA). La primera se entiende como lo que el ser humano imagina que puede suceder en el futuro de las acciones presentadas. La emoción que experimenta en ese momento es aquello que el acontecimiento mismo le genera (Huron, 2007: 8-9). Esto es, si supone que tendrá una buena jornada, que encontrará lo que buscaba, que presentará un examen perfecto, la emoción será la que el evento mismo le provoca en el momento de imaginarlo. Lo mismo sucede cuando imagina que algo terrible le puede ocurrir: recibir un regaño, reprobar un examen o llegar tarde a una cita. En este caso la emoción que provoca el hecho se experimenta también, en el momento de imaginarlo o preverlo.

Llevado esto al filme *The Innocents*, da como resultado señalar que el espectador por su conocimiento del género de terror, imagina que al escuchar la letra *O Willow Waly*, verá la aparición de algún acontecimiento paranormal y experimentará miedo tal cual como si este ya estuviese sucediendo.

La siguiente categoría propuesta por Huron (2007) es la Respuesta de tensión. De acuerdo con él, el ser humano experimenta mayor tensión cuando está por ocurrir el evento previsto (9-12). Si supone que recibirá noticias malas, como un diagnóstico médico, la nota de un examen, la pérdida de un familiar, etcétera, experimentará una

creciente angustia. Por el contrario, la emoción será más positiva mientras más se acerca el momento de recibir un regalo, una oferta de trabajo, una propuesta de matrimonio, entre otras. Si esto se trae al cine, en *The Innocents* el espectador siente mayor tensión cuando está por terminar la canción *O Willow Waly* ya que sabe que después entra algún otro sonido como el zumbido que parece de moscas, un trueno o la voz de mujer que se une con la de Flora para tararear la melodía. Su conocimiento sobre este contexto de la sucesión de sonidos y su respectivo acompañamiento a la música, es lo que lo prepara para experimentar mayor tensión. Sabe que al finalizar vendrá otro sonido que durará apenas unos segundos y después, la aparición del hecho sobrenatural. Sin embargo, no siempre ocurre esto. Para explicarlo, se retomará la categoría de *respuesta de predicción*.

De acuerdo con Huron (2007), esta se relaciona con el cumplimiento o no de lo esperado (12-13). Según el autor, aun cuando las expectativas que se esperan sean negativas, el ser humano experimenta una sensación de satisfacción por ser capaz de preverlas. Supongamos que se sabe que la situación económica de la empresa donde se labora no es muy prometedora, por lo que podemos prever que habrá despidos. Entonces, es momento de buscar un nuevo empleo. Si nos ocurre tal despido, pese a lo angustiante de la situación, se experimentará satisfacción por haber previsto este terrible evento y haber comenzado a resolverlo.

Aplicado esto al cine, la expectativa del espectador se cumple en la primera secuencia donde aparece el espectro de Quint y en las otras dos en las que se hace presente la señorita Jessel. Sin embargo, no en todas las secuencias donde se escucha *O Willow Waly* el espectador ve fantasmas. En las siguientes líneas se presentan tres secuencias en las que no hay relación entre esta melodía y el acontecimiento sobrenatural. Para explicarlos, se retomará la última categoría según D. Huron (2007): *respuesta de apreciación*.

Una primera secuencia es aquella donde la niñera juega con los niños a las escondidillas. El narrador visual muestra que ella debe buscarlos; al hacerlo, se ve atraída por el ático, donde llama su atención una caja de música. Al abrirla, se escucha la melodía de *O Willow Waly*. Mientras la niñera la contempla se da cuenta de que en su interior está el retrato de un hombre joven.



Figura 9. La señorita Giddens encuentra una cajita de música que toca *O Willow Waly* y dentro de ella la foto de Peter Quint (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

La niñera se queda viendo la foto con atención, de improviso, el volumen de la música se ve opacado por el rechinar de la puerta que invade el espacio sonoro. El narrador muestra una mano que empuja la puerta ¿algún fantasma? No, Miles entra apresurado y se abalanza sobre ella, sus brazos cubren sus hombros y cuello; Miles, le pregunta si la ha asustado. Ella responde que sí, pero el niño no la suelta. Le dice que ahora ella es su prisionera. Ante esto, la señorita Giddens le pide asustada que la suelte porque la está lastimando. Miles no accede e insiste en seguirla (¿abrazando?).⁷

Repentinamente, entra Flora y *O Willow Waly* comienza a escucharse nuevamente en la caja de música. La niña entra feliz y la toma; dice que está segura que el ama de llaves la puso ahí. La nana, un poco desconcertada por esto, se queda mirando a los niños. Pero, Miles la interrumpe en su inquietud y le recuerda que ahora es su turno para esconderse; Flora, también se lo dice y sale a buscar un escondite.

Los niños se quedan contando hasta cien mientras se miran y sonríen como si guardaran un secreto, como fondo musical se escucha *Willow Waly* (¿los niños tienen alguna relación con los espectros?).⁸

7 En la pantalla solamente se insinúa una amenaza, pero, es la audiencia quien decide el significado del abrazo de Miles.

8 Este será un enigma importante en la película. Según la señorita Giddens esto es un hecho innegable, sin embargo, el narrador visual solamente sugiere una posible vinculación, entonces ¿imaginación de la niñera?



Figura 10. Miles y Flora escuchan *O Willow Waly* mientras la niñera busca donde esconderse (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

A diferencia de las secuencias anteriores, en esta no se vincula la música con el evento paranormal, lo que según la teoría de Huron provoca sentimientos negativos en el espectador, ya que no pudo satisfacer su expectativa de ver a Quint y a la ex niñera Jessel. Pero, dejemos la explicación de esto para cuando hayamos presentado las siguientes secuencias donde no hay relación entre música y eventos sobrenaturales.

En la siguiente secuencia, se observa que la niñera sale del ático, el narrador visual sigue cada una de sus acciones: salir de la habitación, correr por el pasillo, bajar las escaleras, atravesar una estancia, tirar unas flores y, por último, esconderse detrás de una gruesa cortina al lado de una ventana. Los sonidos que la acompañan son varios: en primer lugar, una música alegre, como si el narrador quisiera mostrar que la niñera está contenta de que todo volviera a ser normal entre ella y los niños. Mientras avanza por el pasillo y baja de la escalera se oye este peculiar acompañamiento sonoro. Después, cuando la señorita Giddens entra a la sala, la música cesa, y la acompañan el sonido del canto de los pájaros, sus pisadas sobre el piso de madera, y el ruido que hace el cerrar de una ventana.

Luego, ya detrás de la cortina, la niñera escucha las risas de los niños, y cree saber de qué se trata, sus pisadas pudieron haberlos alertado sobre su escondite. En seguida, se escucha una voz preguntándole dónde se encuentra. Lo curioso de esta es que, aunque guarda parecido con la de los niños, pareciera también que a ella se suma otra (¿la señorita Jessel?). Y entonces, sigue el silencio que antecede y acompaña a la aparición de Quint en la ventana. De este modo, el

rompimiento de la expectativa de que antes de ver a este fantasma no hubiera música de fondo.



Figura 11. La niñera y el hombre de la ventana (*The Innocents*. 20th Century Fox, 1961).

La aparición termina cuando dicha presencia se difumina y queda solamente la oscuridad de la noche detrás de la ventana. El narrador visual muestra a la niñera apresurándose a salir al jardín para averiguar de quién se trata. Sin embargo, no logra identificar al personaje, pues no halla a nadie.

En la tercera secuencia, la señora Gross se encuentra con ella y le pregunta qué le pasa, pues la ve muy pálida. La niñera, de un modo agitado, le responde que vio a un hombre en la ventana y que es el mismo que advirtió en una de las torres cuando estaba cortando las flores. Asegura que este estaba mirando tras los cristales acechando a alguien, a lo que el ama de llaves responde con la inquietud de saber cómo era dicho personaje. La señorita Giddens lo describe como un hombre de cabello oscuro, rizado, guapo, con una mirada fría y una actitud malévola.

En ese instante la niñera, completamente agitada, se da cuenta de que ese hombre es el mismo del retrato que acaba de ver en la caja de música. El narrador visual muestra a esta mujer desesperada por comprobar lo que dice, pues se apresura a subir las escaleras para enseñarle la foto al ama de llaves. Y en ese momento la niñera escucha algo escalofriante. El ama de llaves le dice que no es necesario que vaya al ático, pues ella sabe quién es ese hombre: Peter Quint.

La señorita Giddens, le dice que no puede ser porque ella le había dicho que el hombre había muerto. El ama de llaves responde que sí, que él está muerto. La niñera repite estas palabras como en un susurro y un gesto compungido se dibuja en su rostro. Enseguida se escucha

la risa (¿burlona?)⁹ de los niños y, como fondo auditivo *O Willow Waly* en la caja de música. Desde la perspectiva de la niñera vemos cómo esta voltea para verlos al final de la escalera. Después, el narrador visual muestra los rostros interrogantes de las dos mujeres que se miran sin saber cómo interpretar esas risas, bruscamente, la visión de este cuadro desde la focalización de los niños.



Figura 12. Desde la mirada de la señorita Giddens, los niños riéndose en la escalera (*The Innocents*, 20th Century Fox, 1961).



Figura 13. Ambas mujeres se muestran de manera inquietante ante la risa de los niños (*The Innocents*, 20th Century Fox, 1961).



Figura 14. Los niños viendo y riéndose ¿de la niñera?, mientras escuchan *O Willow Waly* en la caja de música (*The Innocents*, 20th Century Fox, 1961).

9 El narrador visual muestra la aparición repentina de los niños en la escalare con una risa escalofriante. En este caso, tanto la niñera como la señora Gross son testigos auditivos de esta peculiar carcajada. Pero, ¿se reirán de la señorita Giddens? La respuesta queda, nuevamente, en manos del espectador.

Claramente, estos ejemplos no corresponden a las secuencias donde *O Willow Waly* antecede a la aparición de seres fantasmales. Entonces ¿qué función desempeñan? Recordemos que, en el artículo “Prediction, cognition and the brain”, Bubic y colaboradores (2010) abordaron el proceso de predicción; sin embargo, nos faltó incluir un punto que dejamos para este momento de la explicación sobre estos casos, donde la música con letra no es un prelude de la entrada en escena de Jessel y Quint.

Los autores señalan que no siempre se cumplen las expectativas. Sin embargo, lejos de verse como un punto negativo, resulta todo lo contrario. Gracias a esto, se genera un nuevo aprendizaje. Nuevas conexiones neuronales toman lugar y con ellas se suma una información valiosa cuando se repita el mismo contexto. En el caso de la película que nos ocupa, ¿qué tan benéfico resulta añadir nuevos significados a la música? Para responder esto, primero recordemos cuáles serían estos casos.

Primero, el abrazo amenazante de Miles cuando la niñera acaba de ver el retrato. Después, cuando los niños le dicen a su nana que es su turno de esconderse, y se escucha *O Willow Waly* mientras los niños se ríen misteriosamente. Por último, cuando la señorita Giddens se entera de que el hombre que ha visto acechando la casa es Quint ya había fallecido; comienza, nuevamente, a escucharse esta melodía y, casi junto con ella, la risa escalofriante de los niños.

Entonces, ¿qué valor tiene para el filme que la música varíe su significado? Si la expectativa cambia, de acuerdo con Bubic y colaboradores (2010), se genera un nuevo conocimiento, pero ¿cómo y a través de qué? Para esto se retomará el concepto de *apreciación*,¹⁰ siguiendo de nuevo a Huron (2007).

Con esta categoría, el autor se refiere a que, ante las situaciones inesperadas, el ser humano puede reaccionar con sorpresa o desilusión, pero, a partir de esta emoción es que genera un pensamiento (14-15). Entonces, en el caso del filme *The Innocents*, en estas secuencias que

10 Antes de esta categoría D. Huron aborda la Respuesta de reacción, sin embargo, para este trabajo no resulta relevante tomarla, ya que esta se refiere a la respuesta física que experimenta el ser humano ante las situaciones esperadas o no esperadas (pp. 13-14) de este modo, dejamos fuera esta categoría y damos lugar a la que nos interesa: la apreciación.

rompen con lo esperado, donde *O Willow Waly* no anuncia la aparición de seres fantasmales, sino que insinúa una posible relación entre los niños y los fantasmas de Jessel y Quint,¹¹ genera en el espectador un desencanto que lo obliga a una nueva asociación. De esta forma, el espectador podría enfrentarse a una visión diferente sobre el discurso dominante que afirma que los niños son completa bondad, y abrir el diálogo en torno a una significación de los niños como algo totalmente contrario a dicha bondad.¹²

Conclusión

Como se pudo observar a lo largo de estas páginas, la melodía *O Willow Waly* aparece en tres secuencias ligada a la aparición de los espectros de Quint y de Jessel. El efecto que producen en el espectador es cumplir con su expectativa de ver fantasmas y comprobar con ello su conocimiento sobre el género de terror. De acuerdo con Bubic y colaboradores (2010), ante la regularidad del contexto, se produce un conocimiento (anticipación) en este caso, la asociación entre música y fantasmas, lo que genera una expectativa: la aparición de los ex sirvientes muertos.

Pero, también, se destacó que no siempre se cumplía dicha alianza, sino que *O Willow Waly* se asociaba a otras imágenes: música con niños, lo que rompe con la expectativa del espectador. Al presentarse este nuevo contexto, dijimos que la audiencia veía trastocado su conocimiento sobre el género de terror y, entonces, experimentaba una decepción que culminaba en la generación de un nuevo conocimiento.

11 Recuérdese el concepto de extrañamiento propuesto por Viktor Shklovski. Para quien el arte es una manea de desautomatizar la manera en que se ha visto algún objeto, alguna idea, en este caso los niños. El extrañamiento ocurre cuando la idea sobre estos como bondadosos y libres de maldad, se ve trastocada. De ahí, los interrogantes que puede causar en los espectadores.

12 La cinematografía ha explorado el tema de los niños como seres malvado en varias cintas. Dos que anteceden a *The Innocents* son *La Mala Semilla* de Mervyn Le Roy en 1956 y *El pueblo de los malditos* de Wolf R. en 1960. Pero, son muchas las que le siguen, entre las más conocidas se pueden mencionar *El bebé de Rosemary* de Polansky, R. en 1968, *El exorcista* de Friedkin, W. en 1973, *The omen* (La profecía) de Donner, R. en 1976 y *El orfanato* de Bayona J.A. en 2007.

Para llegar a esta explicación, se puso a prueba la teoría llamada ITPRA de D. Huron expuesta en su obra: *Sweet Anticipation: Music and the Psychology Expectation* sobre la música y las expectativas en el espectador. Las categorías que se retomaron fueron: respuesta de imaginación, respuesta de tensión, respuesta de predicción, respuesta de reacción y respuesta de apreciación (ITPRA). En cuanto a la primera y llevada a la asociación entre música e imagen, se dijo que el espectador, al conocer el género de terror, imaginaba que vería fantasmas después de escuchar la canción *O Willow Waly* y con ello experimentaba el temor que sentía cuando veía en pantalla a estos seres del “más allá”. En relación a la segunda, se afirmó que la tensión en el espectador se acentuaba más conforme la melodía finalizaba y se presentaba un nuevo sonido como el zumbido que parecía de moscas, un trueno o una voz que acompañaba a Flora. Respecto a la tercera, se señaló que el espectador, pese a que generaba miedo o temor ante la aparición de fantasmas, experimentaba una sensación de bienestar al satisfacer su expectativa de ver un evento paranormal. Por último, con la Respuesta de apreciación, se resaltó que el espectador al no satisfacer su expectativa, experimentaba una desilusión, lo que lo llevaba a producir una reflexión sobre lo que miraba.

De esta manera, se concluye que el valor cognitivo de la música en *The Innocents* desempeña dos funciones: satisfacer expectativas y generar emociones. Por supuesto, esto mismo puede aplicarse a otros géneros fílmicos y con ello indagar qué ocurre cuando las expectativas no se cumplen en el drama, la comedia, el *thriller*, la ciencia ficción, la acción o la aventura, entre otros.

Referencias

- Bernhard, Harvey (productor) y Donner, Richard (director) (1976). *The omen*. Reino Unido / Estados Unidos: 20th Century Fox. 75 min.
- Blatty, William Peter (productor) y Friedkin, William (1973). *El exorcista*. Estados Unidos: Warner Bros. 121 minutos.

- Bubic, Andreja, Yves von Cramon y Ricarda I. Schubotz (2010). Prediction, cognition and the brain. *Frontiers in Human Neuroscience*. <https://doi.org/10.3389/FNHUM.2010.00025>
- Polansky, Roman (director). (1968). *El bebé de Rosemary*. Estados Unidos: William Castle Productions. 137 minutos
- Clayton, Jack (productor y director). (1961). *The innocents*. Reino Unido: Achilles Film Productions. 100 minutos.
- Del Toro, Guillermo (productor) y Juan Antonio Bayona (2007). *El orfanato*. España: Rodar y Rodar. 100 minutos.
- Le Roy, Mervyn (productor y director). (1956). *La Mala Semilla*. Estados Unidos: Warner Brothers. 129 minutos.
- Carpenter, John (director). (1978). *Halloween*. Estados Unidos: Compass International Pictures. 91 minutos.
- Hitchcock, Alfred (productor y director). (1960). *Psicosis*. Estados Unidos: Shamley Productions. 109 minutos.
- Huron, David (2007). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.
- James, Henry (1999). *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Plaza & Janés.
- Rilla, Wolf (director). (1960). *El pueblo de los malditos*. Reino Unido. 77 minutos.
- Tagg, Philip (2012). *Music's meaning: a modern musicology for non-musicians*. Nueva York: Mass Media Music Scholars Press
- Craven, Wes (director). (1984). *Pesadilla en la calle Elm*. Estados Unidos.
- Shklovski, Viktor (1978) "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Acerca de los autores

José Sánchez Carbó

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros de cuentos *El maldito amor de mi abuelita* (2000 y 2003), *En realidad no es una historia de amor* (2005), *La reunión de los patéticos* (2010) y *Con las costillas intactas* (2012); así como el libro *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados* (2012) y ha coordinado el volumen *Narrativa vitral contemporánea* (2015). Ha sido colaborador en diversas revistas y suplementos literarios; y publicado en varias antologías de cuento y crítica literaria en México, Colombia, Brasil y Estados Unidos. Ha sido becario del FONCA-Secretaría de Cultura de Puebla (2002) y del CONACYT para estudios de doctorado en el extranjero (2004-2008). Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Coordina la licenciatura en Literatura y Filosofía y la maestría en Literatura Aplicada en la Universidad Iberoamericana Puebla.

Darío González Gutiérrez

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (UAM-X), arquitecto por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor titular de licenciatura y posgrado en la División de Ciencias y Artes para el Diseño y en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-X. Es miembro del área de investigación *Heurística y Hermenéutica del Arte*. Tiene publicaciones y ponencias sobre arte, diseño, semiótica y cine.

Araceli Soní Soto

Doctora en Letras Modernas, especialidad Hermenéutica y Literatura por la Universidad Iberoamericana. Maestra en Letras Iberoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, en la licenciatura en Comunicación Social de la División de Ciencias Sociales y

Humanidades y en el posgrado del área, “Estética, Cultura y Semiótica del Diseño” de Ciencias y Artes para el Diseño. Miembro del área, Heurística y Hermenéutica del Arte. Autora del libro, *Trilce*, a la luz de la hermenéutica simbólica y de artículos sobre teoría literaria, semiótica, hermenéutica y comunicación.

Armando Andrade Zamarripa

Doctor en Cinematografía. Maestro en Cine Documental. Miembro de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico y de la REDICPPA (Red de Investigación, Conservación y Producción del Patrimonio Audiovisual). Sus líneas de investigación son el cine documental, la actuación en el cine, la performance audiovisual, el arte mediático desde la teoría crítica, el making of documental como recurso didáctico. Es profesor-investigador candidato al SNI con perfil Prodep del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Hortencia Ramón Lira

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica, maestra y doctora en Ciencias del Lenguaje por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la BUAP. Miembro fundador e integrante del Seminario de Estudios Cinematográficos, perteneciente al Posgrado de Ciencias del Lenguaje del mismo Instituto. Se especializa en Teoría Cinematográfica y Análisis del Discurso Fílmico. Profesora-investigadora del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad.

Yelenia Cuervo Moreno

Es docente-investigadora en la Unidad Profesional Interdisciplinaria en Ingenierías y Tecnologías Avanzadas (UPIITA) del IPN. Doctora en cartografías del arte contemporáneo por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), Maestra en filosofía y medios de comunicación por el Instituto Salesiano de Estudios Superiores (ISES), Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Consultora Filosófica certificada por el Colegio Mexicano de Consultores Filosóficos.

Norma Sánchez Acosta

Es profesora en las licenciaturas en Historia y Comunicación en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM. Licenciada en Historia en FES-A, UNAM, Maestra en Historiografía en la UAM y doctoranda en Historiografía en la misma Universidad. Sus líneas de interés vinculan al cine, la historiografía y la filosofía de la historia.

Rocío González de Arce Arzave

Estudia actualmente la maestría en Estudios en Arte en la Universidad Iberoamericana en la línea de Imaginarios, Cultura Visual y Estética. Está diplomada en Cine, en Teoría y Análisis Cinematográfico, en Historia del Cine y en Historia del Arte. Entre 2014 y 2015, realizó la curaduría de la exposición “Memoria en Celuloide: La historia de la exhibición cinematográfica en México a través de sus objetos”. Ha realizado dos medietrajados documentales: “*Permanencia voluntaria*” y “*Anagnórisis: el análisis cinematográfico en México*”. Es miembro activo de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPAANCINE) y del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico (CITACINE).

Yolanda Mercader Martínez

Maestra en Antropología social, y Bibliotecología. Profesor investigador titular de la UAM Xochimilco. Coordinador del área de concentración de cine y género y de Cinematografía y Producción Audiovisual. Líneas de Investigación: Cine mexicano, Cine y género y Convergencia de medios. Perteneciente al área de investigación: Comunicación transdisciplinarias en la convergencia de medios. 124 tesis dirigidas. Autora de 9 libros, 49 artículos especializados.

Laura R. Cortés Montes

Estudió la Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica, en la Facultad de Filosofía y Letras (BUAP) recibió el grado de maestra en Ciencias del Lenguaje por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” y cursa actualmente el doctorado en Ciencias del Lenguaje en la misma institución (BUAP). Ha sido profesora de Pensamiento y Lenguaje, Escritura en las profesiones, Argumentación Académica, Español I y Español II en la Universidad de las Américas, Puebla.

El ojo intermedial II. Hibridaciones genéricas y mediales fue coeditado por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Editora Nómada Sciolibris. Se publicó como libro electrónico para acceso abierto en diciembre de 2022.