

ISSN 2528-7966
e-ISSN 2588-0934
DOI: 10.37785/nw
ORCID: 0000-0003-2898-8607



Vol. 8, Núm. 2 (2024): Julio.



Guayaquil . Ecuador
Vol. 8, Núm. 2 (2024): Julio

DOI: 10.37785/nw.v8n2



Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:



Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser remitidos a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/navi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.

Autoridades

Rectora

PhD Cecilia Paredes Verduga.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Vicerrectora

PhD Paola Romero.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Decana FADCOM

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-334X>

Sub-Decano FADCOM

Mg. Carlos Eduardo González Lema
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: cagonzal@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7015-6260>

Consejo de Editores (Editorial Board)

Editor en Jefe (Editor in Chief) y

Director General de la revista

PhD Jorge Polo Blanco.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: polo@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

Directora Ejecutiva

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-334X>

Editores Asociados (Associate Editors)

Mg. Jorge Lombeida Chávez
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: jlombeid@espol.edu.ec

Mg. Luis Rodríguez Vélez.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lrodrigu@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-4510>

Editores Invitados:

PhD Paola Ulloa López
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lulloa@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1678-6365>

Mg. José Daniel Santibáñez Vásquez.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: jsantiba@espol.edu.ec

Co-editores Internacionales (International Co-Editors)

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Universidad Complutense de Madrid. España
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: migalfon@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Coeditor Internacional en inglés (International coeditor in English)

Lcda. Joyce Nan
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: joyana@espol.edu.ec

Consejo Científico (Advisory Board)

PhD David Oubiña.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: doubinia@retina.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Javier Mateos-Pérez.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: jmateosperez@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

PhD Josep María Català Domènech.
Universidad Autónoma de Barcelona. España.
e-mail: josepmaria.catala@uab.cat
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

PhD Josu Larrañaga Altuna.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: josularranagaaltuna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6721-0270>

PhD Juan Carlos Arias.
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Lauro Zavala.
Universidad Autónoma Metropolitana. México
e-mail: zavala38@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-2642>

PhD Raquel Schefer.
Universidad de Lisboa y UCLA.
Portugal y Estados Unidos
e-mail: raquelschefer@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

PhD Marcelo Báez Meza.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: [mbaез@espol.edu.ec](mailto:mbaez@espol.edu.ec)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8563-6985>

Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)

PhD María Fernanda Miño Puga
University of St Andrews. Reino Unido
e-mail: mfmp@st-andrews.ac.uk
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8154-4477>

PhD Andrea Vilariño
Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional Arturo

Jauretche y CONICET. Argentina
e-mail: vilarinoandreadiana@gmail.com

PhD Pablo Calvo de Castro
Universidad de Salamanca. España
e-mail: pablocalvo@usal.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7537-2349>

Mg. Noemí López Pazmiño
Universidad Regional Amazónica Ikiam. Ecuador
e-mail: noemi.lopez@ikiam.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3747-0690>

PhD Juan Gabriel Saltos Cruz
Universidad Técnica de Ambato. Ecuador
e-mail: jg.saltos@uta.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4398-2564>

PhD Lluís Sallés Diego
Elisava. Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de
Barcelona. España
e-mail: lsalles@elisava.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8173-5572>

Mg. Luciano Redigonda
Universidad Nacional de Rosario. Argentina
e-mail: lucredi@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0549-6489>

Mg. Pablo Mariano Russo
Universidad Nacional de Entre Ríos. Argentina
e-mail: pablomarianorusso@gmail.com

PhD José Fernando Saldarriaga Montoya
Universidad Autónoma Latinoamericana. Colombia
e-mail: josena-@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3677-8987>

PhD Pablo Alvira
Universidad de la República. Uruguay
e-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5428-3999>

PhD Lucila Hinojosa Córdova
Universidad Autónoma de Nuevo León. México
e-mail: lhcordova@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0541-5347>

PhD Maricruz Castro Ricalde
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
México
e-mail: maricruz.castro@itesm.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2396-9207>

PhD Alejandra Bueno
EUNEIZ Universidad Vitoria-Gasteiz. España
e-mail: alejandrabuenods@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8749-5514>

PhD Eleder Piñeiro Aguiar
Universidade da Coruña. España
e-mail: elederpa1983@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

PhD Martina Guevara
Universidad de Buenos Aires, CONICET. Argentina
e-mail: guevaramartina@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3108-174X>

PhD Jerónimo León Rivera-Betancur
Universidad de la Sabana. Colombia
e-mail: jeronimorb@unisabana.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1013-0154>

PhD Miguel Alfonso Bouhaben
Universidad Rey Juan Carlos. España
e-mail: miguel.alfonso@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Mg. Daniel Gustavo Castelo Tay
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: dcastelo@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1672-6805>

PhD Lidia Navas Guzmán
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lidnavas@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0679-3836>

PhD Lourdes Paola Ulloa López
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lulloa@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1678-6365>

Gestión de comunicación, publicación y técnica

Difusión y comunicación

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL
Ing. José Arturo Maldonado
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Gestión de apoyo difusión

Lcdo. José Luis Castro
Srta. Diana Sobrevilla
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Diseño y dirección de arte

Mg. Antonio Moncayo M.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Asistente informática

Ing. Kleber Avelino
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Colaboradores en el volumen

Imágenes

Arlene Rodríguez
Adriana Molina
Cinthia Mera
Samantha Vega
Emily Silva
Jusleyner Ponce
Romina García
Ana Barona
Gloria Bodero
María José Parra
Graciela Moyano
Nicole Sánchez



ÍNDICE

11 Editorial

**Sección 1.
Misceláneo**

17 Alba Nidia Sánchez Baltazar.
El cine norteño mexicano. Una visión histórica.

37 Daniel Adrián Giacomelli.
El lado oscuro de la juventud. Sexo, drogas y modernización cultural en el cine negro argentino de los años sesenta.

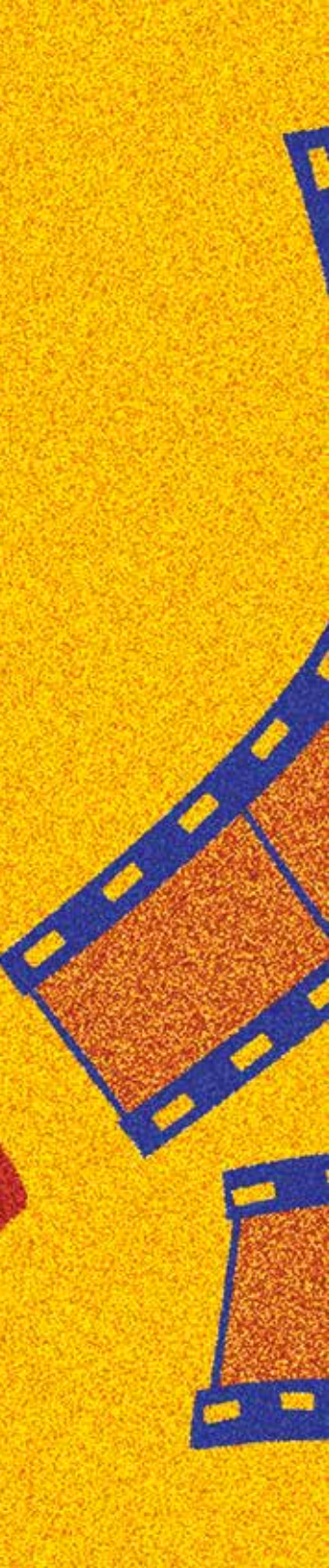
57 Diana Montes.
Terra em Transe. Una poética y una estética marxista como crítica del desarrollo capitalista.

73 René Idrovo.
Reflejos de lo cotidiano. Explorando la esencia del cine ecuatoriano a través de Ratas, Ratones, Rateros.

89 Lucía Rodríguez Riva.
Razones para entender la importancia simbólica de Ricardo Darín en el universo audiovisual argentino.

107 Oliver Wilson-Nunn.
Sexo, drogas y ¿cárcel? Subjetividades modernas en Intimidades de una cualquiera (1974).

125 Shaony Marlene Severino Cueva, Adriana Margarita Turriate Guzmán y Norma Inés Caldas Gayoso.
Análisis de los estereotipos femeninos representados en la saga cinematográfica Harry Potter.



139

Juana Cecibel Noboa Cevallos.
Anatomía cinematográfica del documental ecuatoriano.
Estudio detallado de los códigos visuales, sonoros y sintácticos del documental
Con mi corazón en Yambo (2011).

165

Jheimy Jironza Hidalgo.
Análisis de la implementación de Inteligencia Artificial
como herramienta de postproducción digital audiovisual.

Sección 2.

Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca

179

Núria Garuz Ansaldo.
Proyectar la imaginación. La influencia de las imágenes en red
en la fase de prediseño en comunicación gráfica.

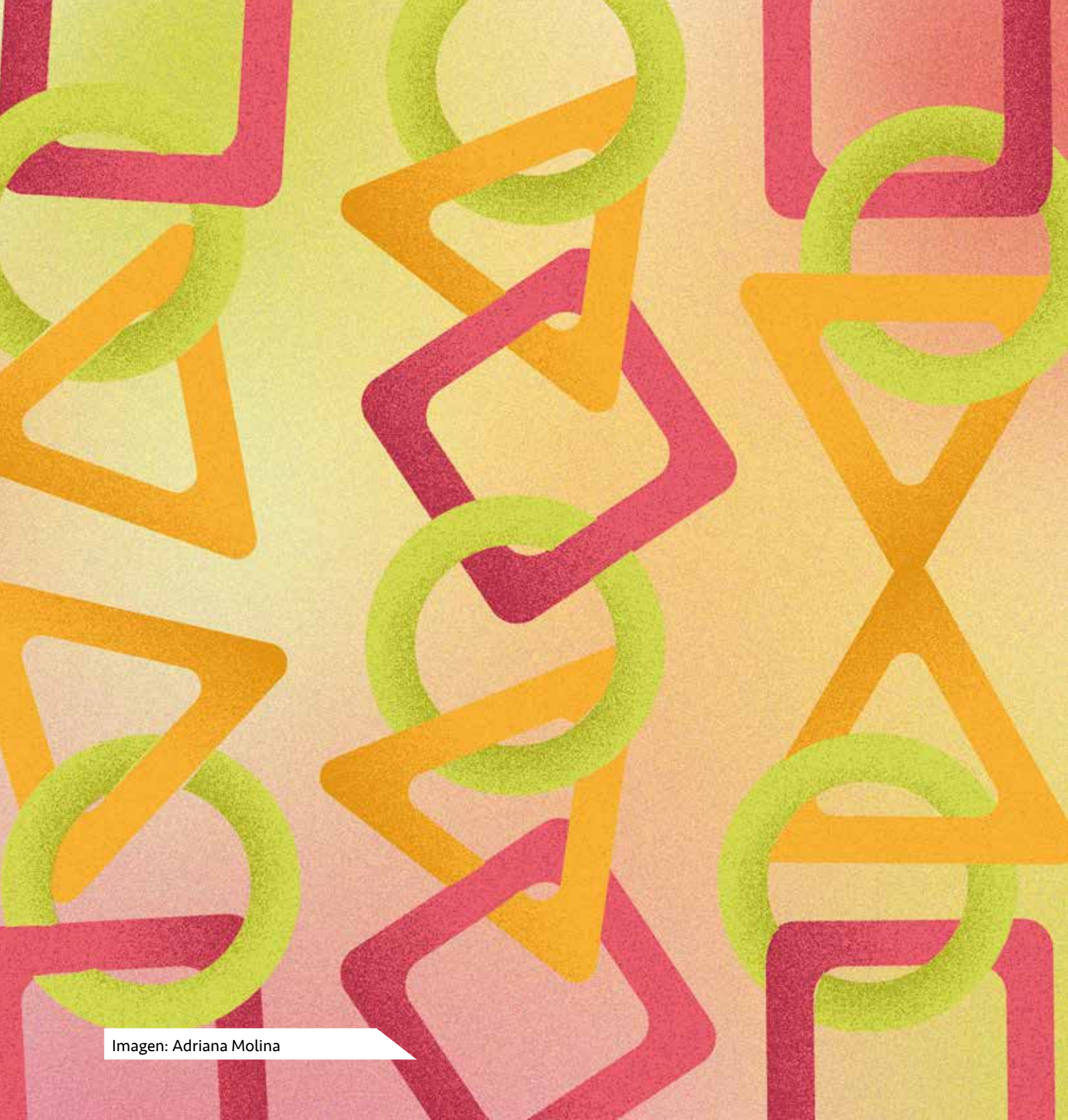


Imagen: Adriana Molina

Editorial

Desde Ñawi siempre hemos considerado que las revistas académicas pueden y deben generar reflexiones sustantivas, cargadas de pensamiento crítico. Y creemos que lo hemos vuelto a lograr, en el presente volumen. En esta ocasión, el cine iberoamericano cobra un protagonismo absoluto. En la primera sección, que lleva por nombre “Misceláneo”, podrá encontrar el lector un conjunto de trabajos que examinan y analizan diferentes aspectos y temáticas del cine mexicano, ecuatoriano, argentino y brasileño. Hallará asimismo una aproximación crítica a cierta saga cinematográfica hollywoodense. Porque el cine no es sólo una industria; el cine no es un mero entretenimiento comercial, un espectáculo trivial y vacío. El cine es, en muchas ocasiones, arte y pensamiento.

También se abordarán, en algunos trabajos del presente volumen, las interacciones que se vienen dando entre inteligencia artificial, postproducción digital, montaje y creación de contenido audiovisual.

Y, por último, encontrará el lector un interesante artículo dentro de la sección permanente “Seducir y emocionar”, que está dedicada al mundo del diseño y la gestión de marcas. Esta sección se inauguró en el Vol. 7 Núm. 2 de 2023, y continuará su andadura en los próximos números.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.
Director Editorial

Editorial

At *Ñawi* we have always considered that academic journals can and should generate substantive reflections loaded with critical thinking. And we believe we have achieved it again, in the present volume. On this occasion, Ibero-American cinema takes center stage. In this first section entitled “Miscellaneous”, the reader will find a series of papers that examine and analyze different aspects and themes of Mexican, Ecuadorian, Argentine, and Brazilian cinema. You will also find a critical approach to a certain Hollywood film saga. Because cinema is not only an industry, is not a mere commercial entertainment, a trivial and empty spectacle. Cinema on many occasions is art and thought.

Some of the works in this volume also address interactions between artificial intelligence, digital post-production, editing, and audiovisual content creation.

And, finally, the reader will find an interesting article within the permanent section “Seduce and Excite”, which is dedicated to the world of design and brand management. This section was inaugurated in Vol. 7 No.2 of 2023 and will continue in future issues.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.
Managing Editor

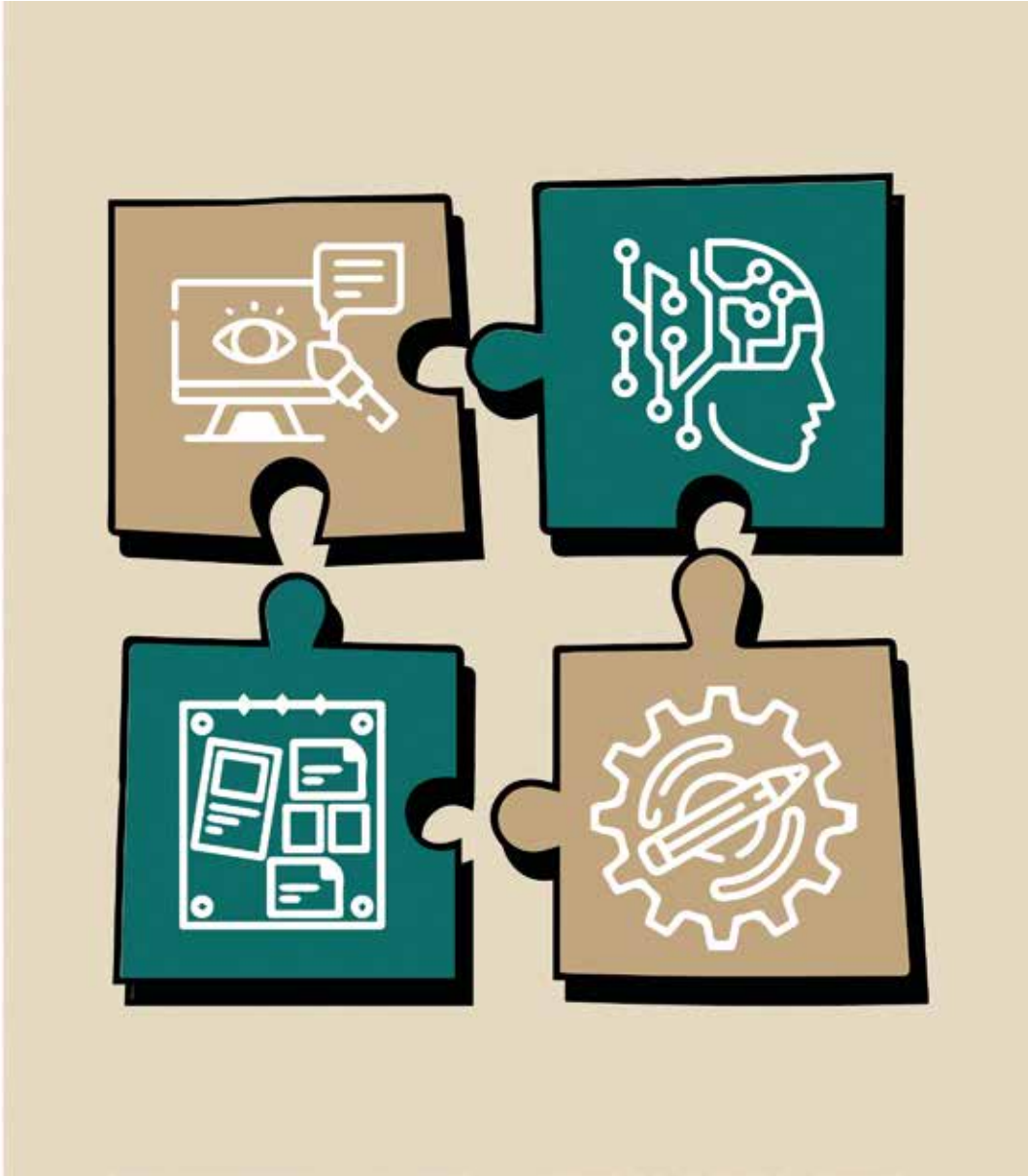


Imagen: Cinthia Mera





Artículos



Imagen: Samantha Vega

El cine nortero mexicano. Una visión histórica.

Northern mexican cinema. A historical perspective.

Resumen:

Con el tiempo, las relaciones entre el cine y la historia han evolucionado, hasta considerarse mutuamente como herramienta indispensable en sus respectivas disciplinas. Este ensayo se centra en explorar estas relaciones, y en analizar cómo el cine nortero mexicano contemporáneo ha utilizado las herramientas y los recursos históricos para comprender y reflexionar sobre el desarrollo de la región. Este entorno posee características únicas que se han abordado tanto de manera explícita en obras de corte histórico como de forma implícita en películas que reflexionan sobre la memoria y el paso del tiempo. La base de esta propuesta es un directorio cinematográfico de obras contemporáneas del cine nortero mexicano. Todo ello nos ha permitido observar diversas perspectivas en propuestas que van del año 2006 hasta el 2022, y el enfoque histórico es uno de los aspectos destacados.

Palabras clave: cine mexicano; cine e historia; cine y memoria; representaciones cinematográficas; desarrollo regional.

Abstract:

Over time, the relationship between film and history has evolved to be mutually considered an indispensable tool in their respective disciplines. This essay focuses on exploring these connections and analyzing how contemporary northern Mexican cinema has employed historical tools and resources to understand and reflect upon the region's development. This environment possesses unique characteristics that have been addressed both explicitly in historical works and implicitly in films that contemplate memory and the passage of time. The foundation of this proposal is a directory of contemporary works of northern Mexican cinema. It has allowed for the examination of various perspectives in film proposals spanning from 2006 to 2022, with the historical approach being one of the highlighted aspects.

Keywords: mexican cinema; film and history; film and memory; cinematographic representations; regional development.

Sumario. 1. Introducción. 2. Breve mirada a la relación del cine y la historia. 3. Historia y cine nortero mexicano. 3.1. La colonización española. 3.2. Colonización interna. 3.3. Intervención extranjera. 3.4. La modernización del norte. 3.5. Periodo industrial. 4. Observaciones finales.

Como citar: Sánchez Baltazar, A. N. (2024). El cine nortero mexicano. Una visión histórica. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 17-35.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a1

Alba Nidia Sánchez Baltazar
Universidad Autónoma de Baja
California, Universidad Autónoma
Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
Mexicali, Baja California, México
albanidias08@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6677-7478>

Enviado: 2/11/2023
Aceptado: 27/1/2024
Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Condensando el asunto al máximo, es posible explorar el origen del cine desde dos caminos. Por un lado, el cine surge como una herramienta para el registro científico a partir de la fotografía. Y, por otro lado, como un espectáculo y una forma de entretenimiento en carpas y teatros. Con el tiempo, se ha desarrollado y legitimado hasta considerarse un medio de expresión artístico con complejidades propias y con un mercado global establecido. En ese sentido, y aunque está claro que el cine y la sociedad mantienen una estrecha relación, las discusiones sobre su pertinencia en los estudios académicos supone que diversas disciplinas indaguen en sus posibilidades.

La historia es una de ellas. Su relación con el cine ha seguido distintas etapas (en ocasiones, problemáticamente), en las que se cuestiona su validez como fuente o en las que se discuten las funciones que puede o no ejercer de cara a la reflexión histórica; pero también se ha dirimido su tratamiento de otros conceptos, tales como la memoria o el testimonio, lo ficticio y lo real, así como su participación en la generación de imaginarios y representaciones sobre sociedades, épocas y espacios.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este ensayo se examinará brevemente dicha relación problemática, para luego delinear cómo el cine norteño mexicano ha empleado los recursos de la historia para expresar sus preocupaciones y posiciones frente al desarrollo regional. Como veremos, lo hace de forma explícita en obras catalogadas como históricas, debido a las convenciones del género, pero también de forma implícita, a través de propuestas que llevan a la reflexión respecto a la memoria y que sugieren diálogos profundos con el transcurrir del tiempo. Se trata de un cine que retoma o se sitúa en relación a aspectos históricos desde donde es posible comprender tanto los procesos de desarrollo y asentamiento, como el estado más actual de la región, e incluso contemplar el futuro en un trazo que permite dar cuenta, no sólo de los acontecimientos considerados coyunturales, sino que también sugiere un devenir, más o menos comprensible desde nuestra propia posición en el tiempo.

Para dicho propósito, se tomó como base un directorio cinematográfico enfocado, precisamente, en definir un cine norteño mexicano. Se llevó a cabo una categorización temática y descriptiva, considerando aspectos internos de las películas, como el manejo del tiempo y el tratamiento del espacio, así como elementos contextuales tales como locaciones, país de producción, la relación con el espacio en que se produjeron, entre varios más. Para este texto se tomó en cuenta, principalmente, lo referente al tratamiento histórico: el formato o género (cine de época, biográfico, *westerns*, etcétera), su enfoque histórico (centrado en eventos como la Revolución Mexicana o la Guerra de Reforma), o su temática regional (crisis económicas, maquila, ocupación industrial, violencias, entre otras temáticas).

A partir de esta clasificación se identificaron una serie de producciones que delinear el desarrollo de la región y reflejan preocupaciones que, aunque arraigadas muchas de ellas en el pasado, resuenan en el presente y perduran en la memoria de los personajes que proponen. Como se verá a continuación, la razón de situarnos en este entorno y en estos personajes radica en las peculiaridades de su historia regional y en la pertinencia de las preocupaciones que se exponen, lo que ha sido retomado a lo largo de los años a partir de estereotipos y representaciones desde el exterior, pero que, en el cine más contemporáneo y desde la autorrepresentación con propuestas situadas en sus propios contextos, nos permite abrir el panorama a otras capas del desarrollo regional.

Se ha seleccionado una temporalidad determinada, del 2006 al 2022, por varios motivos. Principalmente, porque se considera este periodo como paradigmático para el norte del país, debido a la denominada “guerra contra el narcotráfico”. Además, se trata de un periodo de producción cinematográfica interesante, compleja y situada, debido a la proliferación de escuelas de cine o el acceso a plataformas y festivales fuera de Ciudad de México (Iglesias Prieto et al., 2021).

2. Breve mirada a la relación del cine y la historia

Con el paso de los años, tanto el cine como la historia han cambiado su relación. El cine, por su parte, ha desarrollado formas de explorar en el tiempo que le permiten expresar inquietudes y preocupaciones. Y, aun cuando el documental ha sido tradicionalmente el privilegiado para abordar temas históricos debido a su presunta relación objetiva con la realidad, el de ficción se posiciona cada vez más como una fuente, una herramienta y como un espacio de reflexión sobre la historia a través de sus diversas técnicas y estrategias.

Igualmente, la Historia se ha sometido a rupturas y cambios: surgen o se afianzan subdisciplinas como la historia de las mentalidades, la historia del tiempo presente y la historia pública, entre otras. Es en la década de 1970, según explica Analet Pons (2020, 56), cuando se vuelve al sujeto en sus múltiples dimensiones; se da entonces un énfasis en la acción humana, así como en lo local y en lo cotidiano. Antes de que esto se diera, explica el mencionado autor, la acción cotidiana quedaba oculta, y se construía una historia pretendidamente objetiva, pero sin carnalidad viva. “Frente a esa búsqueda de la verdad científica, más o menos en consonancia con el positivismo reinante, cualquier otra forma de hacer historia quedaba condenada” (2020, 55).

Por su parte, el cine pareciera que se interesó por la historia desde el primer momento. Ir a las salas para ver lo que pasaba en otras partes del mundo, ser testigos de un tiempo y espacios lejanos siempre genera interés y asombro. Así, del cine de los inicios que pretendía mostrarnos fragmentos de realidad de manera frontal y estática al mero estilo teatral, al cine digital que cuestiona toda relación con lo real, han pasado muchas cosas; el avance tecnológico permite infinitas formas de abordar la realidad, pero también nuestro alfabetismo audiovisual cada vez más sofisticado, nos brinda la posibilidad de explorar en ellas con mayor facilidad.

A lo largo de la historia del cine, muchas tendencias y movimientos han intentado posicionarse frente al sentido de la verdad o lo real. Por ejemplo, el *cinéma vérité*, cine-verdad o cine directo francés de los años cincuenta, que, a través de recursos como las entrevistas o cámara oculta y la cero intervención, buscaban la observación directa y la autenticidad (Sánchez Noriega, 2002, 716), con representantes como Jean Rouch; así como el movimiento “Dogma 95” elaborado por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg en 1995, en el que se enlistan una serie de reglas de filmación en las que se destaca la no intervención de elementos como el espacio o el tiempo, la no manipulación de aspectos como la iluminación, así como el rechazo al cine de autor, entre otros puntos encaminados a la renuncia al artificio fílmico, todo ello en un intento por hacer frente al cine de los grandes estudios de corte industrial, de acción espectacular y efectos especiales y a buscar un retorno a la naturalidad de la actuación y de la historia que se cuenta (Sánchez Noriega, 2002, 569-571).

Otros movimientos han demostrado un claro interés por la historia y la memoria, no solo por recrear acontecimientos particulares, sino por posicionarse, reflexionar e intentar mantenerlos presentes. Por ejemplo, el neorrealis-

mo italiano de los años de 1940 intentaba exponer la realidad de la posguerra a través de las imágenes de las ciudades y tramas situadas en la vida cotidiana, con directores como Roberto Rosellini (*Roma, ciudad abierta* de 1945 o *Paisà* de 1946) o Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas* de 1948 o *Milagro en Milán* de 1951); e incluso mucho más atrás, Sergei Eisenstein en los años veinte, buscaba generar impacto y la reflexión sobre la Revolución Rusa (como en *El Acorazado Potemkin* o *La huelga*, ambas de 1925). En Latinoamérica, por ejemplo, directores como Pablo Larraín retoman el contexto de la dictadura de Pinochet para situar sus historias, como en *Tony Motero* de 2008 o *Post mortem* del 2010; y en México, un gran número de cineastas sitúan a sus personajes en el contexto de la Guerra contra el Narcotráfico iniciada en 2006, ofreciendo diversas perspectivas y posiciones al respecto, como es el caso de Carlos Lenin (*La Paloma y el Lobo* de 2019) o Alejandra Márquez (*El norte sobre el vacío* de 2022).

Asimismo, géneros como el cine bélico, el cine de época o el biográfico, entre otros, reflejan no sólo interés en la temática, sino también el desarrollo de estrategias y formas bien definidas y establecidas con el tiempo, las cuales nos hablan del desarrollo e innovación que genera la historia en la cinematografía. Por supuesto, las producciones nor-teñas han retomado algunas de estas características y fórmulas para contar sus historias, algunas de ellas siguen las recetas del género al pie de la letra, pero otras más juegan, dialogan, y moldean a su estilo las estrategias históricas y cinematográficas para desarrollar sus propuestas, tal como veremos más adelante.

Como explica Fernando Martínez (2013), las cosas van cambiando. Por un lado, los historiadores de cine incluyen en su trabajo teorías y métodos historiográficos (como el testimonio, la documentación, y recursos como los del realismo que privilegian lugares, personajes y problemáticas propios de los contextos que abordan), además de que incluyen en sus investigaciones aspectos histórico-contextuales. Mientras que la historia, a su vez, se ha distanciado, en ciertos aspectos, del positivismo que se describió anteriormente, y “ha ampliado el concepto de fuente a todo vestigio que proporcione información sobre el pasado, lo que incluye como tal desde un paisaje a un objeto artesanal, desde una obra artística a una fotografía y, naturalmente, a la imagen en movimiento” (Martínez Gil, 2013, 352).

Al respecto, Pierre Sorlin privilegia la fuente fílmica como auxiliar para la labor de los historiadores, por contener en ella el único elemento que ni los documentos escritos ni los objetos pueden contener, a saber, el fluir del tiempo. Porque la historia “procura evocar el pasado gracias a la cronología que pone en orden los hechos. Pero la escritura, instrumento tradicional del historiador, no permite traer el flujo del tiempo a la imaginación del lector”, sino que “petrifica” una evolución, el transcurrir entre una fecha y otra (Sorlin, 2008, 19). El autor critica la labor que ha realizado la historia con el cine, señalando que se privilegian los aspectos textuales y no todas las dimensiones o posibilidades que este medio puede ofrecer, lo que observa en dos sentidos: en un abordaje exclusivo a la parte lingüística de las películas (diálogos, títulos, etc.) que provoca la inmovilización y sustracción del tiempo a la obra (Sorlin, 2008, 19). Mientras que, por otro lado, se toma a la película “como un testimonio sobre el espíritu o la atmósfera de la época en la cual fue rodada”. En ese sentido, menciona a dos de los historiadores de cine más representativos: Siegfried Krakauer y Marc Ferro.

Primero, señala que la metodología de Krakauer, que en síntesis “pone en relación una época y las obras artísticas que produjo” (Sorlin, 2008, 20), y en la cual la película es un texto anclado en su propio tiempo, “conlleva a utilizar necesariamente las palabras, imágenes, ideas que circulaban en ese entonces; es decir, son tan sólo algunos agentes reveladores parciales” (Mercader Martínez, 2022, 20-21), mas no nos permite observar todas las posibilidades de la

obra. En cuanto a Ferro, Sorlin (2008, 20) señala que éste se enfoca en “los errores, las vacilaciones, las no coincidencias encontradas en las películas”, es decir, en aquello que se oculta bajo lo evidente, lo que no se dice pero que se encuentra ahí. También observa que los estudios que siguen este procedimiento tienen como defecto su enfoque limitado a la intriga y el desconocimiento de los elementos filmicos (2008, 20).

Robert Rosenstone (1997, 17), por su parte, señalaba que, aun con las innumerables propuestas que hay hoy en día, son pocos los estudios que ven al cine como vehículo para la reconstrucción de la historia y asegura que, aunque muchos historiadores se involucran con la cinematografía, “ninguno quiere considerar la posibilidad de que los directores tengan el mismo derecho que los historiadores a meditar sobre el pasado”. Y agregaba lo siguiente: “Nadie lo ha hecho sistemáticamente ni ha señalado el papel que el cine histórico puede tener. Esto se cumple incluso en el caso de los dos grandes especialistas sobre las relaciones entre el cine y la historia: Marc Ferro y Pierre Sorlin” (Rosenstone, 1997, 17).

En coincidencia con estas observaciones, Hayden White (2003) reiteraba que la historia ha mantenido una reticencia a considerar otras formas de contar o hablar sobre el pasado (como el cine), se privilegian las expresiones escritas por encima de las representaciones figurativas, ante lo cual enfatiza que las narrativas históricas son “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen mas en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White, 2003, 109). En este sentido, afirma Sorlin lo siguiente:

La película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige. Esto es válido para todos los documentos, textos o imágenes, pero no es tan visible con los textos como lo es con las películas. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven (2008, 20-21).

Finalmente, Rosenstone explica el desarrollo de la relación de la historia con el cine a partir de tres enfoques: la historia del cine como actividad artística e industrial, el análisis de las películas como documentos para entender aspectos culturales y sociales de ciertas épocas o periodos de la historia, y el cine como un medio que puede hacernos reflexionar sobre el pasado a partir de sus reglas dramáticas y de ficción (Rosenstone, 1997, 15). A este último punto podríamos agregarle las posibilidades de profundizar en la idea del presente mismo, de lo contemporáneo, como una historia en devenir; este enfoque, en conjunto con las posibilidades reflexivas que provoca el cine, quizás sean los enfoques que pudieran ayudar a enriquecer mucho más la labor histórica y cinematográfica en su conjunto.

Pero vayamos ahora al objeto de interés: las relaciones con la historia que lleva a término el cine norteño, a partir de varias estrategias y propuestas. En lo consecutivo, se procura ahondar en las formas que se proponen en este cine, para hablar, intencionalmente o no, respecto al devenir histórico, el fluir del tiempo y la memoria, pero, sobre todo, de sus preocupaciones respecto al desarrollo de la región.

3. Historia y cine norteño mexicano

El cine, propiamente al que refiere este ensayo, ha desempeñado un papel significativo desde hace varias décadas en la creación y difusión de representaciones e imaginarios relacionados con el norte de México. La región conformada por los estados fronterizos, así como por San Luis Potosí y Durango, comparte a su interior procesos históricos violentos, tales como los de la colonización y la industrialización, así como los referidos a la guerra contra el narco-

tráfico. Pero también otros, como su geografía y sus formas de asentamiento. Debido a estas condiciones, los Estados de la región norteña comparten también los estereotipos que la definen como una región peligrosa, dominada por el narcotráfico, donde se corre el riesgo de perder la identidad y los valores, apta para los excesos y para el sensacionismo (Iglesias Prieto, 2006).

Norma Iglesias Prieto ha explorado detalladamente esta producción en varias de sus obras (1991, 2003, 2006), especialmente refiriendo a la zona fronteriza de la ciudad de Tijuana y hasta la década de 1980. A partir del estudio pionero de Iglesias, otros autores se han interesado en la producción referente al norte mexicano. Así lo ha hecho, por ejemplo, Maximiliano Maza Pérez en su investigación *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo* (2014), en la que propone una categorización de las producciones de ficción y de larga duración realizadas de 1992 a 2009, con el objetivo de identificar y caracterizar los modos de representación filmica de los espacios rurales y urbanos de la frontera México-Estados Unidos.

El mismo año, Juan Alberto Apodaca presenta su libro *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine* (2014), en el que hace un análisis de las producciones en donde aparece la ciudad, con el propósito acercarse a conocer las dinámicas sociales, así como los imaginarios que se comparten en sus representaciones en el cine. Igualmente, a partir de la propuesta de Iglesias, Gabriela Martínez-Zalce en *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte* (2016) presenta una serie de ensayos en los que analiza los significados y representaciones de la frontera en cine y televisión, pero no sólo la del norte de México, sino que contrasta con la de Estados Unidos y Canadá. Asimismo, los trabajos de Elena Dell'agnese (2005) e Isis Saavedra (2016), así como los de Monica Hanna y Rebecca A. Sheehan (2019), se han ocupado en estudiar las diversas formas en las que aparece la frontera entre México y Estados Unidos en el cine.

Sin embargo, el cine norteño mexicano más reciente (del año 2006 al 2022) y de producción nacional (e incluso regional) dialoga de forma distinta y redefine las representaciones arraigadas para espacios como los asociados a la frontera. Incluso propone procesos, explora en la memoria y cuestiona acontecimientos que parecían inamovibles, más allá de dicha condición fronteriza. Se proponen reflexiones sobre el propio presente y los posibles futuros ante el desarrollo histórico de la región.

En este sentido, sin pretender establecer una línea del tiempo cerrada, se ha distribuido el texto a partir de una serie de ciclos en los que diversos grupos han intentado imponerse sobre el territorio del norte del país, a partir de lo propuesto por Everardo Garduño (2003), con el único propósito de organizar y orientar el seguimiento de preocupaciones y acontecimientos que se destacan en la cinematografía revisada: la colonización española, la colonización interna, la intervención estadounidense y lo correspondiente a la modernización e industrialización del norte del país. Desde todo ello será posible identificar las estrategias que el cine norteño emplea para adentrarse en la labor histórica.

3.1. La colonización española

En un primer momento, fue la Nueva España quien se impuso sobre la región norteña (como en el resto del país), lo que se ha explorado en varias producciones a través de reminiscencias de dicho proceso para las comunidades nativas u originarias. Patricia Osante (2011, 69-70) explica que la colonización inicia con las navegaciones de Cortés en

1522, con las que se fundaron varios poblados en el occidente, así como con las expediciones en búsqueda de leyendas como las ciudades de Cibola y Quivira¹ o las del supuesto Paso del Noroeste o Estrecho de Anián.

Pese a lo que sugieren narraciones y crónicas de los viajeros que hablan sobre lo agreste y desolado (de “la barbarie”, en palabras de José Vasconcelos) e incluso de la nada,² la región del norte sí estaba poblada, antes de dichas expediciones, y en dichos territorios se desarrollaban modos de vida, prácticas y procesos sociales complejos. Se conformaba por grupos de recolectores, pescadores y cazadores seminómadas, así como también de agricultores; lo cual, como explica Garduño (2003, 134), implicaba índices de natalidad más bajos que en comunidades agrícolas y sedentarias: pero, aun así, eran tan numerosas como algunos de los grupos mesoamericanos más importantes.

Varias películas dan cuenta de dichos procesos y ponen a cuadro tradiciones, rituales, festividades, leyendas y lenguajes; pero también exploran en las dificultades que implicó esta primera invasión extranjera y que se mantiene vigente en la memoria, tal como lo exponen diversas narraciones. Por ejemplo, en *El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016) se hace un una crítica explícita a la intervención de empresas transnacionales extractivas que amenazan

con destruir sus territorios y con obligarlos a abandonar sus tierras a través de intertítulos que ofrecen datos y cifras, así como reflexiones de los personajes y sus recorridos a través de amplios paisajes puestos a cuadro en planos generales y panorámicos. Otras películas como *Land* (Jalali, 2018) y *Sonora* (Springall, 2018), reflexionan sobre las prohibiciones y discriminación que han sufrido las comunidades indígenas debido a sus tradiciones y costumbres; abordan temas como la problemática del alcoholismo, que ha perseguido a los grupos nativos a partir de la colonia, entre otros a partir de historias personales que se articulan con la historia regional.

Este proceso de colonización no fue sencillo. Osante (2011, 65) explicaba que “los conquistadores tuvieron muchas veces que detenerse e inclusive replegarse a las tierras de cultivadores; el desaliento, frente a las reducidas perspectivas de riqueza fácil y rápida, así como la arraigada tradición guerrera de los naturales del territorio fueron factores que incidieron de manera importante en la lenta expansión española”.

Innumerables películas, tradicionalmente, han explotado la representación del “indio” como un ser sanguinario y temible del cual hay que huir o al cual hay que exterminar; lo que ocurre, por ejemplo, en



Figura 1. Carátula de la película *La Carga* de Alan Jonsson Gavica, 2015.

1 Para más información sobre las míticas ciudades de Cibola y Quivira, consultar: Cué, María Eugenia. “El mito de las Siete Ciudades”. *Anales de Antropología* 31, 1994, 167-201.

2 Ceballos (2011, 193) relata lo siguiente: “Muy conocido y citado es aquel hecho de la vida de José Vasconcelos cuando llegó a Tolimán, situado en la Sierra Gorda del estado de Querétaro, procedente del norte del país. Ahí lo hospedó la maestra del pueblo y para comer «mató pollos, los sirvió guisados en buena salsa». Fue entonces cuando Vasconcelos sentenció: «donde termina el guiso y empieza a comerse la carne asada, comienza la barbarie»”.

gran parte del *western* estadounidense más clásico, y se continúa replicando en el más contemporáneo, aunque con sus matices.

Por ejemplo, el *western* titulado *La carga* (Gavica, 2015) contrapone las visiones del nativo noble y honorable, y el del nativo con deseos de venganza en contra de las y los invasores, y lo hace a través de personajes que van cambiando conforme avanza la trama (Figura 1). Se van complejizando las relaciones y los vínculos que se establecen a través de dichos personajes de identidades cambiantes. La película toma de pretexto el contexto posterior a la Guerra de Mixón (1541-1542) en el oeste del país, en la que nativos y españoles se enfrentaron, y retoma elementos como las relaciones del clero con las comunidades, el nomadismo, el dominio y comprensión de los espacios (tales como el desierto) sólo por los pobladores originarios, la violencia entre los grupos sociales, así como el sentido de comunidad y pertenencia. Sin duda, el proponer personajes que se transforman (no son inmutablemente buenos o malos) da otro sentido a las historias oficiales, condensadas y petrificadas en datos y en bandos contrapuestos bien delimitados.

Ante las condiciones violentas y de precariedad en los años de la conquista española, así como por la propia geografía y condiciones climáticas, como menciona Osante (2011, 81), las intenciones colonialistas que iniciaron en las primeras décadas del siglo XVI decayeron (aunque no se suspendieron) por casi dos siglos, aunque sus repercusiones aun hacen eco hasta el presente, como muestran algunas de las películas que se mencionan.

3.2. Colonización interna

Al término del sistema misional a finales del s. XVIII, las condiciones en que entraría en vigor el nuevo gobierno independiente eran también desalentadoras. Tal como describen Enrique Rajchenberg y Catherine Héau (2007, 52), la guerra de independencia (1810-1821) sólo reforzó la inseguridad y abandono. El gobierno recién entrado en funciones inició un proceso civilizatorio (o de colonización mexicana) en el que, aun cuando ya no se forzaba la instrucción religiosa ni el esclavismo, se seguía imponiendo al español como única lengua, se introdujo la noción de propiedad individual de la tierra que llevó a modelos tipo feudales a partir de las haciendas, así como un sistema de autoridad central representativo.

Estas condiciones se plantean también en el cine norteño, aun cuando no sean películas de corte histórico. Por ejemplo, en *Corazón de mezquite* (Calderón, 2019) situada en lo contemporáneo (en la comunidad Mayo o Yoreme en Sonora), explica cómo la lengua materna fue prohibida en las escuelas, lo que a lo largo de los años ha propiciado la discriminación, la vergüenza e incluso violencia ante la expresión de sus propios orígenes. La película enfatiza en la necesidad de cambiar ciertas tradiciones como que las niñas no pueden ser “arperas” en las agrupaciones musicales que amenizan las fiestas tradicionales, pero también en la importancia de conservar otras como el retorno a la lengua materna y la protección de las tierras. En esta película en particular, es la curiosidad de Lucía, una pequeña niña yoreme, la que lleva la trama a explorar en las leyendas que comparten las mujeres mayores de forma oral, quienes, desde las memorias que se les han transmitido de generación en generación, impulsan a la niña a perseguir su sueño de convertirse en la primer mujer arpera de su comunidad.

Por otro lado, *El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016) explora en la profunda resistencia a consumir o adquirir prácticas “mestizas” (como se nombra en la película) o de someterse a las leyes que prohíben el consumo de peyote en las ceremonias y rituales de la comunidad huichol (Figura 2). Nieri, un adolescente en la comunidad wixárica (sí-

tuada entre San Luis Potosí y Jalisco), sólo quiere tocar en una banda con sus amigos en Ciudad de México, y divertirse con ellos, sin preocuparse por la carga tradicional que lleva en sus hombros y que su padre trata de inculcarle: convertirse en el Mara' Akame, el médico-brujo que le corresponde ser. Es a través de conversaciones entre padre e hijo, de la puesta en cuadro de prácticas médicas tradicionales, así como del uso de recursos oníricos y la distorsión de la realidad a través de visiones, que se trae al presente parte de la identidad que este pueblo ha configurado desde sus orígenes a través del personaje de Nieri.



Figura 2. Carátula de la película *El sueño del Mara' Akame* de Francisco Cecchetti, 2016.

Otro aspecto que se destaca sobre el desarrollo de la región son las prácticas de comunicación y movilidad que se mantenían como modo de intercambio entre comunidades, pero también como supervivencia frente a las demandas del entorno, como la sequía o las temperaturas extremas.

En *Cochochi* (Cárdenas & Guzmán, 2007), por ejemplo, se destacan estos conocimientos ancestrales sobre el territorio, la movilidad y los procesos de comunicación que se inculcan desde temprana edad. Un par de hermanos rarámuris, que rondan los 11 y 12 años, deben recorrer varios paisajes de la sierra Tarahumara de Chihuahua para llevar un medicamento que se necesita en otra comunidad; con pocas indicaciones de su padre, a varios días de distancia y solo con las pocas experiencias previas, ambos niños son capaces de nombrar algunos espacios mientras comparten el conocimiento que tienen al respecto. Dicho conocimiento se ha transmitido, como en este caso, de padres a hijos; y continúa siendo una práctica común, sobre todo en entornos donde no hay otras vías de comunicación entre comunidades. De nuevo, el paisaje ocupa gran parte del cuadro y del tiempo de la película. El recorrido propicia planos generales y panorámicos que enmarcan a este par de niños viajeros.

3.3. Intervención extranjera

El tercer ciclo del que habla Garduño (2003) se desarrolla con la intervención estadounidense. Eventualmente, la intención invasora trascendió de evangelizar, instruir y esclavizar; ahora, "este tercer tipo de conquistadores debía exterminar a la población nativa, o al menos restringir su movilidad" (2003, 145), lo que facilita la invasión del territorio frente a los constantes enfrentamientos, lo que da a los estadounidenses la justificación del *destino manifiesto* con el que se les otorgaba el "deber divino" de ordenar y civilizar el territorio (Rajchenberg & Héau Lambert, 2007, 43).

Para entonces, la frontera no estaba definida ni la nación delimitada. Si bien se encontraban puestos de control debido a los ataques y saqueos en las diversas zonas, la línea fronteriza no se dibuja hasta después de 1843, como anotan Daniel Arreola y James Curtis (1993, 13). En la producción *Río de oro* (Aldrete, 2011) es posible observar las dificultades que estas condiciones generaron. Se explora en las complicadas relaciones entre los tres grupos que se disputaban el

territorio en el año de 1852: los criollos hispanoamericanos, los colonos norteamericanos y los nativos de la región. También se exponen las consecuencias de la división del país (específicamente en Nogales, Sonora) a partir de diálogos que expresan las dificultades para definirse de uno o del otro lado de la línea recién impuesta.

Esta delimitación se inicia en conjunto a una serie de acontecimientos históricos que sentaron las bases para procesos complejos de identificación y diferenciación, como se plantea en la película. Según explica Ceballos (2003, 71), el primero de ellos data de 1836 y se trata de la independencia de Texas en Estados Unidos, lo que establece las condiciones y revela la situación en que se encontraban ambos países para hacer frente a los siguientes sucesos: la guerra entre Estados Unidos y México en 1846 y su culminación en 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, por el que se vendió gran parte del territorio mexicano (lo que ahora corresponde a California, Arizona, Nuevo México, Texas, Nevada, Utah, así como partes de Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma), y el Tratado de la Mesilla o de Gadsden en 1853, en el que México vendió dicho territorio al norte de Sonora y Chihuahua.

Dicha pérdida de territorio es sin duda un acontecimiento que marcó la vida del país y que ha contribuido, así mismo, a la representación y definición de la región y sus habitantes. No sólo se ha situado ahí la concepción de la frontera y con ello el de la delimitación de la nación, como hechos estáticos, sino que ha repercutido en la manera de explicar procesos tanto identitarios como políticos y culturales en los que la región, con sus espacios y habitantes, se han desarrollado y relacionado.

Por ejemplo, en *Gringo* (Solís Olivares, 2015) se hace referencia a este suceso de forma muy evidente (Figura 3). Omar quiere mudarse, junto con su familia, a Estados Unidos debido a la violencia de la que han sido víctimas en Nuevo León y Tamaulipas, pero está indeciso. Como recurso de transición en la trama, Esperanza, su esposa (nombre que contribuye a la tematización), va delineando, poco a poco, el contorno de un mapa de México a lo largo de tres cuartas partes de la película, que finalmente corta completamente justo por la línea fronteriza cuando Omar toma la decisión de mudarse al extranjero, acción con la que se enfatiza la idea de la pérdida de la nación. En cierto momento, mientras él espera la entrevista para su nuevo trabajo en San Antonio, Texas, se aprecia una pintura que hace referencia a la Batalla de El Álamo, uno de los enfrentamientos entre México y Estados Unidos por la defensa de Texas en 1836 que, de hecho ganó el ejército mexicano.

Ceballos asegura que, aún con la idea del norte como algo ajeno, la pérdida significó una preocupación profunda para el gobierno de entonces; argumenta que, incluso, no faltaron propuestas para regresar a la guerra contra Estados Unidos (2011, 204). Mientras que Rajchenber y Héau sostienen que el norte nunca fue considerado parte integral de la concepción de la nación mexicana, ni antes ni después de la firma de los Tratados (2007). La región norte era vista como un territorio vacío, el fin

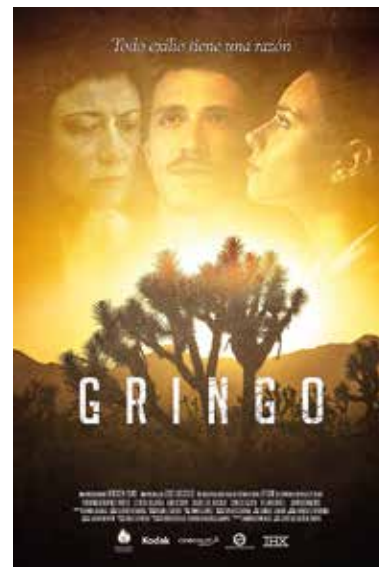


Figura 3. Carátula de la película *Gringo* de José Luis Solís, 2015.

de la patria, un desierto habitado por los violentos y salvajes *chichimecas*. Concepciones que no se han quedado atrás en el tiempo, sino que han encontrado su camino a través de la representación del norte como este espacio hostil en la cinematografía. Ejemplo de ello son algunas de las películas identificadas con los géneros de acción y de crimen. Tales como la coproducción México-alemana *Traffic* (Soderbergh, 2000), o las dos entregas de la saga estadounidense *Sicario: Tierra de nadie* (Villeneuve, 2015) y *Día del soldado* del 2018 (Sollima, 2018); así como las mexicanas *Miss Bala* (Naranjo, 2011) y *Miss bala: sin piedad* (Hardwicke, 2019).

Otros conflictos y crisis políticas se desarrollaron en estos periodos además de los tratados mencionados, por ejemplo La Guerra de Reforma (1861-1865). Este enfrentamiento se da a partir de las leyes del mismo nombre que buscaban, entre otras cosas, la separación de la iglesia de las decisiones políticas del país. Este periodo, si bien fue más determinante en las dinámicas del centro del país, es retomado por películas como *Desierto adentro* (Plá, 2009) sobre una familia que decide aislarse y dedicar su vida a la construcción de una iglesia para pedir perdón por los pecados cometidos durante la guerra en el desierto de San Luis Potosí; mientras que, en *Los últimos cristeros* (Meyer, 2011) y *Cristiada* (Wright, 2012), se rescata la lucha desde el punto de vista de la población creyente en Durango.

Aun con todas las diferencias en estilos, preocupaciones y enfoques, se perciben algunas similitudes: la presencia de personajes confrontados a sus propias creencias y temores (su lealtad hacia conservadores o liberales, el castigo divino, la posibilidad de morir en cualquier momento), el cuestionamiento a las decisiones del país (se preguntan si vale la pena la guerra y el aislamiento al que han sido sometidos) y un ambiente de abandono e incertidumbre (que se aprecia a través de la presencia de lugares aislados, largos periodos en los que la falta de información e instrucciones para la acción los mantienen en pausa, así como el constante peligro en que se encuentran y que se intensifica con las condiciones climáticas del entorno que se hacen evidentes tanto en el tratamiento sonoro como en los planos generales que dan lugar a la presencia del entorno en toda la pantalla).

3.4. La modernización del norte

Con todo, el crecimiento de la región no se detuvo, lo que sentó las bases para lo que definiría la economía y las políticas públicas hasta el día de hoy. Durante el porfiriato (1876-1911) se desarrollaron procesos de modernización que incluían la extracción y exportación de recursos, así como el mejoramiento de vías de comunicación y transporte para facilitar su movilidad. En dicho contexto, además de los conflictos bélicos, se pueden enunciar varios procesos que se desarrollaron en conjunto con las políticas de entonces que contribuyeron a disminuir los conflictos internos y propiciaron una relativa estabilidad. Por ejemplo, se intensificaron procesos migratorios y de asentamiento urbano, se iniciaron políticas fronterizas como las zonas libres y se introdujo el ferrocarril (Canales, 2003; Ceballos Ramírez, 2003).

Por supuesto, este proceso modernizador es también un tema relevante para el cine norteño. La preocupación por el progreso, el cumplimiento de la ley, la delimitación de la nación, así como por la comunicación, el transporte y el trabajo se hacen evidentes, ya sea como un tema de contexto o como el móvil de la trama. Por ejemplo, en *Mis demonios nunca juraron soledad* (Robles Leyva, 2017), situada en 1875 en la frontera entre Sonora y Arizona; desde las formas del *western*, pero incluyendo elementos como una narración cíclica y la distorsión de la realidad, propone la figura de la ley enviada del centro del país para poner orden, mientras se insiste hasta el final en que ya no se puede hacer justicia por mano propia: "se acabó el tiempo de las balas y sigue el de las leyes" enfatiza El Cabo, cuando el protagonista carga con una maldición *pima* que lo condena a repetir los crímenes por los que ha sido castigado.

En otras, como las ya mencionadas *El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016), *Land* (Jalali, 2018) o *Polvo* (Meza, 2019), aún sin ser de temática histórica, desarrollan en sus diálogos e imágenes del entorno la idea de la modernización como una amenaza, no solo como motor para el inminente olvido de sus tradiciones y costumbres, sino para la pérdida de sus valores y de sus espacios.

La minería y el ferrocarril también son tema, y su presencia, aunque a veces sirva principalmente de escenario, no pasa desapercibida. En casos como *El poderoso Victoria* (Ramón, 2021) y *Sonora* (Springall, 2018), ambas situadas en la década de 1930, la necesidad de medios de transporte y el aislamiento son notables. En la primera, se narra la historia de una pequeña comunidad minera que se une para construir su propio tren al enterarse de que les quitarán su único medio de acceso al poblado, incluso el nombre del pueblo cambia de “La Esperanza” a “Progreso” al final de este proceso. En la segunda, un variado grupo de personajes se ve obligado a viajar juntos por el desierto (mientras exponen sus propias identidades regionales) guiados por Emeterio, un nativo pápago, el único que es capaz de dominar el territorio (como ya se ha propuesto en otras películas, el personaje nativo es el único que posee el conocimiento y la resistencia sobre el espacio).

Para la entrada del siglo XX, las regiones fronterizas comienzan a consolidarse como nodos económicos importantes, lo que propicia que los procesos de migración hacia las diversas ciudades se intensifiquen, sobre todo al inicio de la Revolución Mexicana (1910-1920). Sin embargo, Canales explica que las condiciones del campo eran de pobreza y de sumisión debido a la imposición del sistema de haciendas agro mexicano. Condición que se expone en *Infamia* (Almada, 2022) en la que, aún con el foco puesto en los crímenes ocurridos en los años de 1950 en Sonora a manos un grupo de asesinos seriales, da espacio para abordar la historia y tradiciones de los grupos indígenas sonorenses y la arraigada confrontación entre Yaquis y Yoris (entre los pueblos nativos y los grupos mestizos) por el dominio de unos sobre otros, y sobre los territorios. Lo que se da a través de diálogos que explícitamente describen esta condición de forma casi didáctica.

Además de la crisis de desempleo y pobreza en el país, David Maciel señala que la Revolución agrega a las dificultades la preocupación por la seguridad, es entonces que “la imagen de la frontera como lugar de refugio cobró importancia” (2003, 309) y la migración se continuó intensificando hacia el norte. En este sentido y aun cuando la participación de la región fue más notable durante este conflicto, no cabe duda que resultaba más determinante para el centro del país. Algunos estados como Baja California, Baja California Sur y Sinaloa tuvieron una participación mínima o nula en este enfrentamiento, lo cual puede reforzar la idea del norte como distante, tanto físicamente como en los ideales nacionalistas.

Al respecto, en *La cebra* (León Rodríguez, 2012), un par de amigos y la cebra que han robado a unos cirqueros estadounidenses (que a su vez, alude a los icónicos burros pintados de cebra que se exponen en la calle



Figura 4. Carátula de la película *La Cebra* de Fernando Javier León Rodríguez, 2012.

más turística de la ciudad de Tijuana para la tradicional foto del recuerdo), intentan encontrar a las tropas de Obregón para unirse a la causa revolucionaria en una especie de *road trip* por diversos escenarios desérticos (Figura 4). En su recorrido se evidencian su desconocimiento y la irrelevancia de la guerra para sus vidas individuales, mientras que exponen el aislamiento en que se encuentran algunos otros grupos, así como la falta de interés en las preocupaciones nacionales al manifestar haber desarrollado leyes propias y mantener sus propias revoluciones.

En otras como *Chicogrande* (Cazals, 2010) y *Ciudadano Buelna* (Cazals, 2012), ambas con cualidades biográficas, el norte de México se convierte en el escenario donde los revolucionarios, mientras se ven envueltos en el conflicto, cuestionan los ideales del movimiento. En la primera, un fiel villista debe buscar asistencia médica para su general Villa, pero en su camino se encuentra con las impactantes consecuencias del conflicto sobre la población más vulnerable, incluyendo torturas, reclutamientos forzados, y el abandono y pobreza de las comunidades. Por otro lado, la segunda narra la participación del escritor y militar sinaloense Rafael Buelna en ese mismo conflicto, su decepción y pesimismo emergen a medida que atestigua los conflictos internos y estratégicos, así como las contradicciones en los ideales del movimiento.

Ante estas problemáticas y procesos de asentamiento, la región debe buscar sostenerse frente a las políticas tanto del país como de Estados Unidos. Éstas no sólo afectan la densidad poblacional o las dinámicas económicas, sino que repercuten en la distribución y demarcación de territorios, así como en su representación y significación. En las primeras décadas del siglo XX, con la prohibición estadounidense de producción, venta y consumo de alcohol, se intensifica el flujo de visitantes y consumidores a las ciudades fronterizas que ven en el turismo del vicio una fuente de ingresos interminable con lo que se da inicio a la leyenda negra. Es entonces que, partiendo con Tijuana, Ciudad Juárez y Mexicali, por muchos años las ciudades fronterizas serían “representadas como espacios de perdición, prostitución, vicio y juego” (Valenzuela Arce, 2012, 39).

Películas como *Borderland: al otro lado de la frontera* (Berman, 2017) recurren a estos estereotipos para desarrollar sus tramas. Se trata, este caso, de un viaje de autodescubrimiento y aventura de jóvenes extranjeros hacia las ciudades del norte, dispuestas para el consumo de todo tipo de excesos y en el que pueden romper la ley sin consecuencias; se incluyen, además, tópicos como el de la religiosidad a través de rituales, sacrificios e imágenes explícitas de violencia asociadas a la narcocultura. Es relevante observar que, en películas producidas desde otras entidades y apegadas a las convenciones de géneros de acción o drama, se condensan visiones externas a través del uso recurrente de estereotipos y del desconocimiento de las prácticas o de los espacios que ponen a cuadro. A su vez, permiten rastrear este devenir de significaciones y procesos impuestos sobre la región, tal como los que se han descrito aquí: confrontaciones violentas con lo otro desconocido, hostilidad desde el territorio mismo, así como la idea de lo salvaje que requiere ser sometido.

En otros ejemplos, la leyenda negra es abrazada como un elemento más de la historia y configuración de los espacios y las prácticas. En *Levantamuertos* (Núñez, 2013) se resalta el tabú sobre la zona roja de Mexicali, pero se reivindica a través de diálogos en los que se enfatiza en la seguridad que hay en dicho espacio. Por otro lado, *Mexicali* (Herrlander & Palacio, 2009) incluye secuencias en dicha zona y rescata el testimonio de una trabajadora sexual que ha sufrido violencia por parte de algunos clientes; los protagonistas, Peter y Predro, (los mismos directores) pasan la noche con ella en un hotel de la zona, comparten ropa y maquillaje y salen a pasear a los bares y calles del lugar.

No por nada, en muchas de las películas revisadas, el móvil está en encontrar diversión “extrema” (consumo de drogas, noches de fiesta, sexo) al cruzar la frontera de norte a sur con consecuencias fatales en muchas de ellas, lo que se ha vuelto una representación recurrente y añeja. Esto ocurre, por ejemplo, en la producción estadounidense *Truth or dare* (Wadlow, 2018) o *Travesías* (Flores Thorija, 2021), entre varias otras en las que, además, se hace énfasis en la falta de leyes, la corruptibilidad de las autoridades o las posibilidades de actuar sin consecuencias.

3.5. *Periodo industrial*

Otros acontecimientos como la Gran Depresión estadounidense (1930-1940), la supresión de la Ley Seca (1933) y la prohibición de los casinos (1935) en el gobierno de Lázaro Cárdenas, aunado a la caída de precios en la producción agrícola, trajeron un cambio en las dinámicas económicas de varias ciudades en el norte de México así como en el campo; se experimentaron fuertes crisis económicas que llevaron a una recomposición de la economía regional (Quintero Ramírez & De la O Martínez, 2003, 209), pero también a una recomposición de los espacios urbanos y su composición social.

Dichos procesos se atendieron a través de una serie de reformas: la instauración de las zonas libres en la frontera a partir de 1930, el Programa Bracero (1942-1964) y el Programa de Industrialización Fronterizo, con el que se pretendía impulsar a las empresas orientadas a satisfacer las necesidades tanto locales como regionales y nacionales, y de exportación (Quintero Ramírez & De la O Martínez, 2003, 233). Según aseguran Cirila Quintero y María Eugenia de la O (2003, 234), parecía ser el primer intento evidente y explícito del gobierno de México por impulsar el desarrollo del norte, aunque, a su vez, estas reformas trajeron consigo otros efectos que se resienten y resuenan hasta el día de hoy.

De este modo, la región del norte entra en el cuarto ciclo de colonización que propone Garduño (2003), que se refiere a los procesos transnacionales y de globalización que comienzan a desarrollarse a partir de estos programas pero que se intensifica con la entrada del país al proyecto neoliberal a partir de la década de 1980. Es de destacar la variedad y abundancia de producciones norteñas que incluyen en sus tópicos las problemáticas laborales en torno a las industrias, así como la transformación de los paisajes debido a su expansión.

Entre ellas, la maquila y la industria se exponen de formas distintas. Por ejemplo, como parte del paisaje o mero escenario, ya sea porque son inevitables o porque se intenta situar la trama en cierto contexto, lo que ocurre en el *road trip 40 días* (Martín, 2008); en otros casos, forma parte del perfil identitario de los personajes que se identifican como obreros, aunque no sea determinante para la trama, como ocurre en *Contracorriente: mujer alabastrina* (Gutiérrez & Salinas, 2006).

En otras más, la industria y la maquila pueden tener un papel más protagónico. Por ejemplo, se puede considerar un elemento necesario, no sólo para el desarrollo de la trama, sino para generar cierta estética, como se puede apreciar en las amplias panorámicas de las ciudades distópicas de Tijuana en *Sleep Dealer* (Rivera, 2008) que muestra las periferias en abandono y los centros urbanos saturados y caóticos; así como Monterrey en *Muerte al verano* (Padilla, 2019), de tomas aéreas que permiten ver la ciudad industrial, gris y humeante, que además está tomada por el crimen organizado. Asimismo, puede funcionar como fundamento o detonante para ciertas tramas como en el caso de *Mente Revólver* (Ramírez Corona, 2017), en la cual el trabajo repetitivo y rutinario agrega intensidad a la incomodidad de Mario Aburto (acusado del asesinato del candidato a la presidencia Luis Donald Colosio en Tijuana en 1994) quien,

tras salir de la cárcel, debe adaptarse a su nueva vida y que se refleja a partir de imágenes distorsionadas y del uso e intensificación de elementos como movimientos de cámara, el sonido ambiente y la música; o *Workers* (Valle, 2013) en la que, tras negarse el retiro a un obrero, este inicia una serie de micro-sabotajes que resultan en pérdidas millonarias para la empresa. Entre muchos más ejemplos y variaciones (Figura 5).

Además de los alcances económicos y políticos que la maquila generaría en la región como una gran matriz de empleo y desarrollo, por otro lado se intensificaron procesos de cambio de forma y de fondo en las dinámicas so-



Figura 5. Carátula de la película *Workers* de José Luis Valle, 2013.

ciales y en los paisajes mismos. En un inicio, las maquilas eran espacios más o menos pequeños y funcionales ubicados en sectores relativamente alejados de los centros urbanos, y en muchas ocasiones en edificios construidos previamente. Pero una vez que la industrialización de las regiones se asentó y se expandió, las maquilas se transformaron rápidamente en grandes parques que llenaron el paisaje de enormes bodegones, mientras se integraban a las panorámicas urbanas como figuras inamovibles e incluso percibidas como naturales al entorno.

Por otro lado, las ruinas urbanas y el abandono alrededor de los parques industriales que encuadra *La Paloma y el Lobo* (Lenin Treviño, 2019), a partir de planos generales y tomas fijas o *tavellings* de desplazamiento lentos, permiten ver a detalle las condiciones en que se desenvuelven los personajes mientras que se exponen las relaciones abusivas entre jefes y obreros, así como la discriminación que sufren las y los trabajadores como mano de obra desechable. Estas condiciones, como se explora en esta y otras películas, traen consecuencias, no sólo a las y los obreros, sino a sus familias y parejas, a la constitución del entorno y al medio ambiente en que se instalan estas naves industriales.

4. Observaciones finales

A lo largo de estas páginas se ha ahondado en los procesos y eventos que se exploran en el cine mexicano contemporáneo, lo cual ha permitido identificar algunas de las estrategias que utilizan para acercarse a la labor histórica. Al examinar los recursos empleados por cada obra, se hace evidente un enfoque reflexivo sobre las condiciones de desarrollo de la región (norte de México), lo que implica la recuperación de la historia y la memoria y, en consecuencia, el dibujo a gran escala de un devenir histórico que resuena en las imágenes, situaciones y contextos que proponen a cuadro.

Así, entre dichos recursos se identifican algunos correspondientes al realismo a partir del trabajo que se hace con las comunidades desde las cuales se está hablando, con la inclusión de actores y actrices pertenecientes a las comunidades, la exposición tanto de la cotidianeidad de la vida en estos espacios, como de acontecimientos tradicionales e históricos, así como un posicionamiento crítico frente a lo que se está mostrando. Esto se aprecia en la mayoría de las producciones que se han mencionado aquí, sobre todo en aquellas que exploran a detalle prácticas, rituales y creen-

cias desde las cuales complejizan, legitiman y amplían la configuración, tanto de sus personajes, como del espacio, y por supuesto de su historicidad.

Del mismo modo, otros recursos figurativos acompañan las historias que se proponen en la producción norteña, como la distorsión de la realidad o las visiones oníricas mediante los cuales se permite rastrear en la memoria, al estar cargados de recuerdos, de obsesiones, de símbolos y de posibilidades para el desarrollo de los personajes en relación con el contexto, con lo que les ocurre tanto en lo individual como en sus entornos. Ejemplos claros de ello son *El sueño del Mara'Akame*, *Mente Revólver* o *Mis demonios nunca juraron soledad* que recurren a visiones o sueños para exponer las emociones y el destino de sus protagonistas.

Del mismo modo, el retorno a lo ancestral y la mirada hacia el pasado a través de narraciones, pero también de testimonios y el abordaje de acontecimientos reales determinantes en la historia regional, en algunos casos, traumáticos y que demandan ser visibilizados. Recordemos *Corazón de mezquite* (Calderón, 2019) que, no solo recurre al testimonio a partir de la narración que hacen las mujeres a Lucía, sino que, a través de los diálogos se expone la discriminación que sufren y los peligros a los que se enfrentan los habitantes de la comunidad. Mientras que, por otro lado, se aprecia la preocupación por el olvido y por la pérdida que puede significar el aceleramiento de los tiempos como ocurre en *Polvo* (Meza, 2019) y en *El sueño del Mara'Akame* (Cecchetti, 2016).

Por otro lado, las representaciones estereotípicas también contienen en sí mismas vestigios de las temporalidades que se han explorado acá y que refieren, en su mayoría, a procesos de acentuación y delimitación de la región a través de décadas de lucha por el sentido de los espacios y por la producción de representaciones. Así, por ejemplo, la relación con Estados Unidos y las políticas y dinámicas de mercado han propiciado la popularidad de la leyenda negra y la radicalización de la violencia que conforman, también, el gran panorama del norte del país que podemos encontrar en muchas producciones extranjeras y, generalmente, desde los géneros del drama y la acción.

Se aborda la historia con distintos propósitos, buscando enfoques alternativos y nuevas interpretaciones de acontecimientos naturalizados e institucionalizados. A través del testimonio y el revisionismo, se logra una suerte de reapertura de hechos que parecían petrificados en el tiempo, los cuales ahora se examinan y cuestionan críticamente. Algunas producciones se adentran en procesos que han marcado la contemporaneidad, tales como la Guerra contra el narcotráfico, contexto en el que se sitúan muchas producciones como el caso de *Gringo* (Solís Olivares, 2015) y *La paloma y el lobo* (Lenin Treviño, 2019). Otras se apegan a géneros propiamente históricos como *Chicogrande* (Cazals, 2010) o *Ciudadano Buelna* (Cazals, 2012), aunque proponen nuevos enfoques para acontecimientos determinantes como la Revolución Mexicana.

Para cerrar, es importante señalar que, a pesar de las diferencias en estilos y narrativas, una preocupación común subyace en estas obras: la exploración de sus propios procesos de desarrollo y la reflexión al respecto. En el cine norteño mexicano contemporáneo no sólo encontramos producciones que miran hacia el pasado. Entre todas las propuestas, también es posible encontrar aquellas que, a través de su relación con la historia, la memoria y el paso del tiempo, revelan un enfoque crítico hacia el presente, lo cuestionan y, a su vez, nos presentan sus visiones del futuro en este devenir histórico que se anuncia desde el inicio.

Referencias bibliográficas

- Apodaca Peraza, J. A. (2014). *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California.
- Arreola, D. D., & Curtis, J. R. (1993). *The Mexican border cities. Landscape anatomy and place personality*. Tucson: University of Arizona Press.
- Canales, A. (2003). Culturas demográficas y poblamientos modernos. Perspectivas desde la frontera México-Estados Unidos. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 88-129). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos Ramírez, M. (2003). Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 71-87). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos Ramírez, M. (2011). Visiones contradictorias del norte mexicano: elementos de una historia cultural. En Bonilla Artigas Editores (Ed.), *Historia, región y frontera norte de México* (pp. 193-220). Tamaulipas, Mexico: Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- Dell'agnese, E. (2005). The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective. *Geopolitics*, 10 (2), 204-221. <https://doi.org/10.1080/14650040590946548>
- Garduño, E. (2003). Los indígenas del norte de México: icono de una era transnacional. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 130-168). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hanna, M., & Sheehan, R. A. (2019). *Border Cinema. Reimagining Identity Through Aesthetics*. Nuevo Brunswick, Nueva Jersey, Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Iglesias Prieto, N., Martínez del Cañizo, I., & Trujillo, A. (2021). Trayectorias del cine documental. Serie de conversaciones virtuales. Registros del Tiempo Presente. Texturas sobre la historia y prácticas del arte en Tijuana. Recuperado de: <https://www.facebook.com/watch/?v=399423988244551&ref=sharing>
- Iglesias Prieto, N. (1991). La producción del cine fronterizo. Una industria de sueño. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, IV, 11, 97-130.
- Iglesias Prieto, N. (2003). Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 328-363). México: Fondo de Cultura Económica.
- Iglesias Prieto, N. (2006). Frontera a cuadro. Representaciones y autorrepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine. *Todavía. Pensamiento y Cultura en América Latina*, 15, 6.
- Macié, D. R. (2003). México y lo mexicano a través de la frontera. Los orígenes de la cultura mexicana en los Estados Unidos, 1900-1940. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 305-327). México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez-Zalce, G. (2016). *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.
- Martínez Gil, F. (2013). La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas? *Vínculos de Historia*, 2, 351-372.
- Maza, M. (2014). *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas Editores.

- Mercader Martínez, Y. (2022). El cine y la historia: el espectáculo filmico como fidelidad espacio temporal. En A. Ortega Mantecón (coord.), *Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia* (pp. 17-30). México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México.
- Osante, P. (2011). El poblamiento español en la frontera norte de México, siglos XVI-XVIII. En Bonilla Artigas Editores (Ed.), *Historia, región y frontera norte de México* (pp. 63-88). Tamaulipas, Mexico: Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- Pons, A. (2020). De la historia local a la historia pública: algún defecto y ciertas virtudes. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 1 (número extraordinario), 52-80.
- Quintero Ramírez, C., & de la O Martínez, M. E. (2003). Historia y cultura de los trabajadores en la frontera México-Estados Unidos. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (pp. 201-245). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rajchenberg S., E., & Héau Lambert, C. (2007). La frontera en la comunidad imaginada del siglo XIX. *Frontera Norte*, 19 (38), 37-61.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Saavedra Luna, I. (2016). Imágenes de la violencia en la frontera norte de México a través del cine contemporáneo: sangre, exclusión y muerte en una tierra sin ley. En J. C. Seguin (Ed.), *Image et violence. Le Cahiers du Grimh* (pp. 285-293). Lyon, Francia: Universidad de Lyon II-Lumière.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Historia y Cine, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. Rescatado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17744>
- Valenzuela Arce, J. M. (2012). *Nosotros. Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- White, H. (2003). *El texto historico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

- Aldrete, P. (2011). *Río de oro*. NDMantarraya.
- Almada, M. (2022). *Infamia*. Marcos Almada.
- Berman, Z. (2017). *Borderland: al otro lado de la frontera*. Lionsgate.
- Calderón, A. L. (2019). *Corazón de mezquite*. Ki Visual S.A. de C.V.
- Cárdenas, I., & Guzmán, L. A. (2007). *Cochochi*. Canana Films.
- Cazals, F. (2010). *Chicogrande*. Sierra Alta Films.
- Cazals, F. (2012). *Ciudadano Buelna*. Alhaville Cinema.
- Cecchetti, F. (2016). *El sueño del Mara'akame*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Flores Thorija, S. (2021). *Travesías*. Leap of Faith.
- Gavica, A. J. (2015). *La carga*. Esfera Films Entertainment.
- Gutiérrez, R., & Salinas, E. (2006). *Contracorriente: mujer alabastrina*. IMCINE.
- Hardwicke, C. (2019). *Miss Bala: sin piedad*. Canana Films.
- Herrlander, M., & Palacio, J. (2009). *Mexicali* [Documental, Ciencia Ficción]. N/A.

- Jalali, B. (2018). *Land*. Piano Producciones Cinematográficas.
- Lenin Treviño, C. (2019). *La Paloma y el Lobo*. Piano.
- León Rodríguez, F. J. (2012). *La cebra*. Cinemágico Producciones.
- Martín, J. C. (2008). *40 días*. Hidrógeno Films.
- Meyer, M. (2011). *Los últimos cristeros*. Axolote Cine.
- Meza, J. M. (2019). *Polvo*. Fidecine.
- Naranjo, G. (2011). *Miss bala*. Twentieth Century Fox.
- Núñez, M. (2013). *Levantamueertos* (p. 82) [Drama]. Alhaville Cinema.
- Padilla, S. (2019). *Muerte al verano*. Agencia Bengala.
- Plá, R. (2009). *Desierto adentro*. IMCINE.
- Ramírez Corona, A. (2017). *Mente Revólver*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM).
- Ramón, R. (2021). *El poderoso Victoria*. Vertigo Films.
- Rivera, A. (2008). *Sleep Dealer*. Maya Entertainment.
- Robles Leyva, J. (2017). *Mis demonios nunca juraron soledad*. La Tuerca Films.
- Soderbergh, S. (2000). *Traffic*. Universal Pictures Home Entertainment.
- Solís Olivares, J. L. (2015). *Gringo*. Kerosén Producciones.
- Sollima, S. (2018). *Sicario: día del soldado*. Columbia Pictures.
- Springall, A. (2018). *Sonora*. Netflix.
- Valle, J. L. (2013). *Workers*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).
- Villeneuve, D. (2015). *Sicario: tierra de nadie*. Lionsgate.
- Wadlow, J. (2018). *Truth or dare*. Universal Pictures.
- Wright, D. (2012). *Cristiada*. Twentieth Century Fox Film.

Reseña curricular

Alba Nidia Sánchez Baltazar es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California, México. Es Maestra en Estudios Socioculturales, también por la UABC, y Maestra en Educación por el Centro de Estudios Universitarios de Baja California. Actualmente es docente en la UABC, y doctorante en el programa de Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa. Sus líneas de investigación tienen que ver con “discurso, poder y representaciones” o “cine y literatura”.



Imagen: Emily Silva

El lado oscuro de la juventud. Sexo, drogas y modernización cultural en el cine negro argentino de los años sesenta.

The dark side of youth. Sex, drugs and cultural modernization in 1960s Argentine film noir.

Resumen:

Este artículo analiza tres películas argentinas de los años 60: *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Orden de matar* (Román Viñoly Barreto, 1965) y *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). En ellas, la juventud y sus costumbres son centrales. Los protagonistas buscan una vida de placeres, pero encuentran destinos trágicos. Las películas presentan la sexualidad, la violencia, el rock & roll, las reuniones sociales, las modas y las drogas como amenazas a sus vidas y al orden social. Recuperan las perspectivas conservadoras de la época, que veían con preocupación a los jóvenes involucrándose en actividades renovadoras. Las películas contrastan con la renovación temática y estética de la Generación del 60 y representan las opiniones de los sectores más conservadores de la sociedad argentina, que desde 1966 impondrían un régimen dictatorial que veía a la juventud como la causa de muchos de los problemas del país.

Palabras clave: Cine negro; juventud; drogas; sexualidad; rock & roll; autoritarismo.

Sumario. 1. Introducción. 2. Juventud y modernización cultural en la sociedad argentina de los sesenta. 3. Nuevas maneras de vivir la sexualidad en la juventud argentina de los sesenta. 4. Los jóvenes y las drogas en los sesenta. 5. Conclusiones.

Como citar: Giacomelli, D. A. (2024). El lado oscuro de la juventud. Sexo, drogas y modernización cultural en el cine negro argentino de los años sesenta. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 37-55. <https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a2](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a2)

Abstract:

This article analyzes three Argentine films from the 60s: *La Patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Orden de Matar* (Román Viñoly Barreto, 1965), and *Humo de Marihuana* (Lucas Demare, 1968). In them, youth and their customs are central. The protagonists seek a life of pleasures but find tragic destinies. The films present sexuality, violence, rock & roll, social gatherings, fashions, and drugs as threats to their lives and social order. Reflect the conservative perspectives of the time, which viewed with concern the youth getting involved in renewing activities. The films contrast with the thematic and aesthetic renewal of the Generation of 60 and represent the opinions of the most conservative sectors of Argentine society, which from 1966 would impose a dictatorial regime that saw youth as the cause of many of the country's problems.

Keywords: Film noir; youth; drugs; sexuality; rock & roll; authoritarianism.

Daniel Adrián Giacomelli

Centro de Estudios de Teatro,
Educación y Consumos Culturales
(TECC)

Facultad de Arte (UNICEN)
Tandil, Argentina

daniel.giacomelli1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4006-8395>

Enviado: 5/3/2024

Aceptado: 7/5/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Luego de la caída del peronismo, los programas políticos de la “revolución libertadora” y del frondizismo se preocuparon por el futuro de la sociedad. El intento de desperonización comandado en primer lugar por el general Lonardi y en segunda instancia por su sucesor, el general Aramburu fracasaron en sus ansias de eliminar cualquier rastro de identificación peronista en el país. El primero lo hizo mediante un antiperonismo tolerante, de corte pacifista (Spinellic, 2005), posicionamiento que le valió el derrocamiento por parte de los miembros de las fuerzas armadas afines a Aramburu, a menos de dos meses de asumir su presidencia de facto, en noviembre de 1955. Su sucesor, obstinado por dejar en el pasado la identificación popular peronista mediante la proscripción de ese movimiento político, relegó a muchos individuos que adherían a un sentimiento peronista (Acha, 2014) a una marginalización que derivaría en un camino de radicalización política. Asimismo, los dos gobiernos elegidos democráticamente –el de Frondizi en 1958 y el de Illia en 1963– fueron derrocados por las fuerzas armadas cada vez que los proyectos desarrollistas que ambos promovían (que sostenían que los Estados deberían impulsar su propia industrialización para poder desarrollarse por completo) encontraban obstáculos, pero también en buena medida, por la amenaza que suponía para las fuerzas armadas el crecimiento del arraigo peronista en los sectores populares. Sin embargo, a pesar de ser elegidos por la mayoría, no contaron con el apoyo de una gran parte de la sociedad, que se manifestó de manera decidida mediante el voto en blanco en las elecciones de 1963.

A pesar de ello, para los gobiernos de Frondizi e Illia, la juventud fue considerada un sector primordial, a la vez que depositarios de una serie de cuestionamientos sobre sus comportamientos entre sus pares y mayores, y también en relación con su activismo sociopolítico y sus intereses en el tiempo libre (Manzano, 2014a). Además de publicaciones periódicas, libros sobre psicología familiar, segmentos de cultura en revistas y diarios, programas de TV y radio destinados a jóvenes, los films de la Generación del 60 abordaron la juventud –motor de la modernización social, política, cultural y comercial– problematizando su taciturnidad, abulia y apatía. Por otro lado, también existieron películas de corte comercial que se interrogaron por su rol activo y los posibles peligros que su emancipación podría traer al orden social.

Lo hicieron desde las formas y narrativas del cine negro: un mundo sórdido se despliega para los jóvenes, inmersos en tramas complejas desarrolladas en entornos hostiles cargados de traiciones, conspiraciones y amenaza de muerte que conducen a una conclusión trágica. A nivel internacional, esta categoría fue definida por críticos franceses de los años 40, entre ellos Raymond Borde y Étienne Chaumeton (1958), quienes en 1955 identificaron un grupo de películas de Hollywood caracterizadas por la presencia del crimen y la muerte, con protagonistas masculinos contradictorios y preeminencia de la mujer fatal, que se suma al carácter onírico en su atmósfera y conduce a una “incertidumbre de los móviles” (Borde & Chaumeton, 1958, 19) en los argumentos. Veintiséis años más tarde, y en tierras estadounidenses, Paul Schrader (2004) caracterizó al *film noir* como un conjunto de películas portadoras de un *tono* caracterizado por el desencanto posterior a la Segunda Guerra Mundial, llevado a cabo por realizadores y directores de fotografía emigrados desde países germánicos. Destacó la influencia de la literatura *hard-boiled*, junto a un despliegue visual y un montaje caracterizado por escenas en penumbra, líneas oblicuas y verticales, personajes con sombras en sus rostros, tensión compositiva por sobre la acción, fijación con el agua en las calles mojadas, narración romántica y orden cronológico complejo.

Uno de los primeros estudios de este género realizado en español es el de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (1996), quienes reconocen sus orígenes en Francia, a la vez que lo emparentan con la tradición del thriller y el cine de *gangsters*, y afirman que la verdadera naturaleza del cine negro estaría dada por la ambigüedad narrativa, la atmósfera espesa, un universo ficcional sin valores reconocibles, donde el equilibrio siempre es inestable y donde todo es intercambiable. En cuanto a estudios recientes, Jean Pierre Esquenazi (2018) recorre y condensa los aportes acerca del *noir* a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, y afirma que el tema principal es la crisis de la masculinidad y del orden patriarcal de mediados del siglo XX, a partir del reconocimiento de la *escena primitiva*: el encuentro entre un *weak guy* (hombre débil) y una mujer fatal en el que el mundo se desdobra para el personaje principal, quien experimenta una fascinación frente a una figura femenina que le abre las puertas de un mundo que no deja de ser el mismo en el que vivía, pero teñido de otro tono, entre lo real y lo imaginario.

Sin embargo, una de las aportaciones más importantes es la de James Naremore (2008), quien ve al *noir* como un *paisaje mediático*¹, un *amplio discurso que se erige como expresión de la modernidad tardía de los países industriales a mediados del siglo XX, y que no es exclusivo del cine estadounidense. Asimismo, Norbert Grob (2008) afirma que el noir implica un estilo, atmósfera, y una perspectiva cínica, pesimista o nihilista sobre el mundo, con presencia internacional. Según Grob, el noir posibilita concretizar el estado de ánimo de los individuos de una sociedad, presentando la constitución trágica del ser humano, a través de la fatalidad, la violencia y la muerte, con una marcada internacionalidad.*

Es en este sentido que, siguiendo la forma *noir*, los films presentan la posibilidad de transgredir las normas morales y los basamentos del orden tradicional, eliminando los límites éticos a medida que se despliega la trama. Tal ambigüedad moral típica del *noir* se detectará en el acercamiento a las drogas, el rock, el sexo, y la violencia. Estas películas contienen un fuerte pesimismo, rasgo característico del *noir* siguiendo la caracterización de Naremore (2008), quien indica que ese elemento fue apropiado en el cine a partir de la ficción modernista europea y norteamericana de la primera mitad del siglo XX, y también según Grob (2008), que indica que en el *film noir* es central “el sentimiento de desesperanza, la dimensión de la inutilidad” (2008, párr. 33)². Este aspecto queda de manifiesto en que la solución de los conflictos en los films parece ser el castigo y la fuerte represión a los jóvenes, lo cual augura una oscura etapa para el país, en la que el gobierno conservador que tomó el poder por la fuerza en 1966 apuntó sobre ellos como amenaza para los planes de restauración de la autoridad que supuestamente traería al país orden y progreso. A su vez, continúan un cine consagrado en 1958, cuando *El jefe* de Fernando Ayala advirtió a la sociedad el riesgo que los jóvenes corrían al seguir un líder autoritario que inculcaría valores equivocados.

Cabe aquí preguntarse si estos nuevos relatos *noir* no serían análogos al *neo-noir* norteamericano. Esta rotulación refiere a un cine realizado con posterioridad al cierre del ciclo clásico del cine negro estadounidense, que autores como Paul Schrader consideran que tiene lugar con el estreno de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) y que, tal como indica Mark T. Conard (2007, 2), implica que sus realizadores “son bastante conscientes del significado de *noir* y tra-

1 “Una colección vagamente relacionada de motivos perversamente misteriosos o escenarios que circulan a través de las tecnologías de la información, y cuya ascendencia puede ser rastreada por lo menos hasta tan lejos en el tiempo como la obra de escritores como Edgar Allan Poe o los ‘novelistas sensacionalistas’ victorianos” (Naremore, 2008, 255).

2 La traducción del texto es de Román Setton.

bajan conscientemente en esa estructura a la vez que agregan al canon del *noir*³. En tal sentido, de acuerdo a Mark Bould, Kathrina Glitre y Greg Tuck (2009), el *neo-noir* nace como un intento de revitalización por parte de realizadores provenientes de escuelas de cine, ex directores de televisión y Europa, inspirados por la renovación del policial llevada a cabo por directores de la *nouvelle vague*. Asimismo, lo que prima en las producciones de esos realizadores es, según Robert Arnett (2020), la elaboración de un discurso intertextual posclásico.

Creemos que las películas que estudiaremos no pertenecen al *neo-noir* ya que, con la crisis del modelo de estudios argentino y el paso a un modelo de producción subsidiada por el Instituto Nacional de Cinematografía, algunos géneros industriales como el policial tuvieron ciertas manifestaciones, entre ellos *La patota* (1960) de Daniel Tinayre, *Orden de matar* (1965) de Román Viñoly Barreto y *Humo de marihuana* (1968) de Lucas Demare⁴. Tales expresiones del *noir* argentino se enmarcan en la manera en que Emilio Bernini (2016) entiende las manifestaciones de ese género del policial en Argentina, esto es, “filmar el *noir* en el cine industrial depende de la formación de un compromiso; en el cine moderno, filmarlo depende de la oposición al policial como género del orden” (Bernini, 2016, 188). En ese sentido, estas películas, aunque producidas con posterioridad al fin del ciclo clásico-industrial del cine argentino, corresponden a la forma en la cual, teniendo en cuenta las exigencias estético-políticas con las que los realizadores debían negociar al trasponer géneros de Hollywood al contexto local, las películas de cine negro asumen un compromiso político en el que prevalecen valores tradicionales y la integridad de las instituciones.

2. Juventud y modernización cultural en la sociedad argentina de los sesenta

A principios de los años 60, según Valeria Manzano (2014a), la juventud representaba tanto las esperanzas como las ansiedades de un cambio deseado. Aunque ellos vivieron intensamente esta etapa cargada de implicaciones sociales y políticas, organismos influyentes en la opinión pública, como las Ligas de Madres y Padres, veían las nuevas tendencias, consumos culturales y actitudes como una amenaza para la sociedad. Existía un clima de crisis de época en Argentina, donde los jóvenes eran señalados como síntoma de las transformaciones circundantes. La rebeldía cultural y la radicalización política juvenil fueron dos elementos centrales de la modernización sociocultural de los '60. El período de inestabilidad política iniciado en 1956 que concluyó con el proyecto autoritario de Onganía coincidió con la profundización de transformaciones socioculturales y la juventud se volvió una metáfora del cambio y lo “nuevo”. Las industrias culturales apelaron a ellos mediante nuevos productos, como el programa televisivo *El club del clan*⁵, *los álbumes y sencillos de artistas como Palito Ortega, además de los jeans* (o su variante local, el vaquero) como vestimenta identificativa. Así, los jóvenes se constituyeron en el centro de la producción cultural, encarnando la “juvenilización” de la cultura de masas (Manzano, 2010).

3 La traducción es nuestra.

4 *Bajo un mismo rostro* (1962) y *Extraña ternura* (1964) de Daniel Tinayre, además de obras dirigidas por Enrique Carreras como *Los viciosos* (1962) y *Los hipócritas* (1965), que, sin ser cine negro, presentan problemáticas sociales con aspectos criminales.

5 Programa de televisión argentino transmitido por Canal 13 desde 1962 hasta 1964, cuyo contenido consistía en la presentación de canciones de música popular por parte de cantantes cuya adscripción a la juventud era expresada en el contenido de sus canciones y en el material promocional relacionado.

A medida que avanzaba la década, la cultura juvenil argentina adoptó un tono desafiante, especialmente en la escena vernácula del rock⁶, que desafiaba las convenciones estrictas de masculinidad con sus actitudes y comportamientos, al tiempo que mostraba una postura antiautoritaria frente a los gobiernos represivos. Asimismo, las nuevas modas se ligaban a la progresiva laxitud de la sexualidad por parte de los y las jóvenes (que vestían minifaldas y pantalones más ajustados) donde el sexo prematrimonial redefinió su intimidad. Finalmente, hacia el final de la década, los jóvenes constituyeron en gran medida el movimiento de oposición a la dictadura de Onganía y sus políticas económicas, sociales y educativas que, especialmente después de mayo de 1969, contribuyó a la radicalización de los movimientos políticos.

Profesionales del psicoanálisis como Eva Giberti y Thelma Reca interpretaron la adolescencia como una etapa reveladora de las posibilidades y desafíos de la población nacional (Cosse, 2010). Esta etapa se caracterizaba por una “rebeldía natural” que, según estos profesionales, debía ser en gran medida tolerada por los adultos. Esta tolerancia ayudaría a dismantelar el autoritarismo que preocupaba a la opinión pública a finales de los años '50 y principios de los '60, y al mismo tiempo, contribuiría a establecer y desarrollar una cultura democrática en el hogar. Así, la juventud se convirtió en un agente involuntario de cambio en el ámbito familiar y cultural (Manzano, 2014a). Por otro lado, grupos conservadores católicos influyentes, como la Liga de Madres, veían a los jóvenes como vulnerables a estímulos “liberales” como la música, el cine y literatura, que supuestamente los acercarían al comunismo. Casi simultáneamente, las nuevas publicaciones periodísticas⁷ consiguieron que, especialistas como el sociólogo Gino Germani, dieran su opinión acerca de la juventud, a la cual observaban con detenimiento pues sostenían (con optimismo) que en su estilo de vida y escala de valores (que tenían un correlato cultural y económico en el nuevo mercado que apelaba a sus gustos) se encontraba un reflejo de las incertidumbres de la época, como se manifestaba en las nuevas dinámicas familiares, menos autoritarias y quedaban más valor a las esposas y los hijos (Manzano, 2014a). Esta incomunicación con la autoridad se intensificó hasta alcanzar su punto máximo con la dictadura del General Onganía a mediados de los años sesenta (Pujol, 2002).

Sin embargo, hacia el final de la década, la juventud pasaría al frente como vanguardia cultural y política, y comenzaría a concretar sus objetivos. Para ello, primero se identificaron como cultura contestataria al nuclearse en el Instituto Di Tella, centro de las innovaciones artísticas que eran compartidas por los «náufragos», los primeros adeptos al rock vernáculo que desde su rebeldía (ante todo tipo de autoridad) querían separarse del resto de la sociedad. Como reacción de las autoridades, desde 1966 aumentaron las razias policiales a establecimientos y reuniones que apuntaron a reprimir a hombres jóvenes de pelo largo, ropas llamativas, que escuchaban música ruidosa y llevaban a cabo costumbres sexuales fuera de lo que era considerado la norma. Así configuraban un nuevo tipo de criminal cuyo delito consistía primordialmente en ser hombres jóvenes, que desafiaban la masculinidad heterosexual hegemónica mediante sus hábitos sexuales y de consumo (Pujol, 2002).

La patota (1960), de Daniel Tinayre, relata la historia de Paulina, una joven profesora de Filosofía que comienza a dar clases en una escuela nocturna en un barrio de clase obrera y es víctima de abuso sexual por parte de sus alumnos.

6 Con el lanzamiento en julio de 1966 del sencillo “Rebelde” de Los Beatniks, banda de la cual formaban parte Mauricio Birabent (Moris), Pajarito Zaguri y Javier Martínez (quien luego compondría la banda Manal), se da por sentado el inicio del rock de raigambre nacional (Pujol, 2002).

7 Entre ellos la revista *Primera Plana*, cuya popularidad ascendió durante la década en que se transformó en marca de época y la revista *Siete Días*, competidora de la anterior.

Durante los títulos del film vemos a los jóvenes estudiantes recorrer las oscuras calles para socorrer a Paulina que fue rescatada de las vías de un tren. En la banda sonora se incluye el montaje discordante entre una melodía casi circense y el rock & roll "Viento" de Billy Caffaro, mientras se suceden imágenes de un edificio en construcción. Estas imágenes, unidas a la música rock y a un grupo de muchachos que visten jeans y hablan en lenguaje coloquial, habilita comprender a ese grupo como una juventud en construcción. Más adelante vemos a Paulina y su novio bailar un bolero en una fiesta improvisada, mientras otra joven solicita que se reproduzca una canción de rock que disgusta a la protagonista, quien rechaza los nuevos consumos culturales y hábitos de los jóvenes. Cerca de la conclusión del film, los estudiantes secundarios acuden a una fiesta donde interpreta canciones Billy Caffaro; allí, dos de los jóvenes se enfrentan mientras la música incrementa su intensidad, ocasionando una batahola. En ese sentido, en esta película de Tinayre, el rock y la cultura de masas juvenil parecen ser parte de los aspectos que contribuyen a una construcción de una juventud disruptiva y peligrosa, pero con la capacidad de ser guiados a una adultez consciente.

En *Orden de matar* (1965), de Román Viñoly Barreto, el oficial Mauro Moreno se enfrenta a un grupo de jóvenes de clase media y alta liderado por Charly, que asesinan a su mentor, el juez Zani, ya que disfrutaban de causar sufrimiento a ancianos, policías y mujeres. Al inicio, Moreno es un férreo defensor de la ley, la ética y la moral, que busca preservar el bienestar de la sociedad, incluso de las prostitutas del local administrado por Rosa, participando de razias, patrullajes y tareas de investigación. Sin embargo, el brutal asesinato de Zani provoca que su carácter se transforme precipitadamente y cruce todo tipo de límite, al punto de asesinar a delincuentes menores a sangre fría, lo que causa inicialmente la aprobación de publicaciones que remiten a *Primera plana* y *Siete días* y luego –al intensificar su violencia– un fuerte rechazo. El grupo de Charly, además, organiza orgías cargadas de drogas en suntuosas casas donde consumen cocaína (a la que llaman *Elsita*). Durante una de esas fiestas, una joven desea irse al ser testigo de la corrupción moral. Charly y Mincho (otro miembro del grupo) la conducen en auto hasta un lugar lejano, quitándole sus ropas, golpeándola y atropellándola mientras ríen y festejan. Conforme avanza el film, la desmoralización se generaliza y la escalada de violencia y vicios llega a un punto límite, momento en el cual Moreno consigue, luego de acabar con Charly, Mincho y el Sueco, capturar a Nacho, uno de los miembros del grupo de delincuentes. Tras observar su comportamiento errático, el policía deja un arma a la vista para que el delincuente la tome y lo libera en una zona alejada en el puerto. Mientras Moreno camina por una galería, Nacho saca el arma de sus ropas y mata al policía de un disparo por la espalda (Figura 1). El film sugiere que una "guerra" entre una institucionalidad conservadora, que buscaba imponerse a la fuerza, y una juventud de clase media y alta que intentaba destruir todo lazo con el respeto a las leyes y la moral, conducirá a la sociedad a su fin.

En *Humo de marihuana* (1968), de Lucas Demare, si bien los protagonistas son adultos jóvenes, tanto ellos



Figura 1. Fotograma de *Orden de matar*
(Román Vinoly Barreto, 1965).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=rbf_v4O8zcE

como quienes participan de las fiestas organizadas por el narcotraficante Macedo, consumen bebidas de origen importado, escuchan música rock, visten trajes, vestidos y faldas modernas y llevan el pelo suelto, incluso incluyen neologismos provenientes del inglés. Además, el uso al inicio del film de la canción *Land of a thousand dances* de Chris Kenner, popularizada por Wilson Pickett en 1966, que es utilizada como música diegética del subsuelo donde se reúnen a fumar marihuana, asocia el consumo de drogas a la música rock. Ello, sumado al desenfado sexual por parte de los personajes principales, conduce a la consideración de una situación generalizada en la cual las drogas son la expresión más acabada de un contexto de decadencia.

De este modo, las películas representan detenidamente a la juventud, en primer lugar, como una etapa a ser superada para que puedan arribar a una adultez sana, por otro lado, como un conjunto de la sociedad con necesidad de guiamiento por parte de las autoridades y de las familias. No obstante, el acompañamiento de los adultos debe ser limitado, y algunos de ellos deben reafirmar el *correcto tránsito a la adultez*. Asimismo, la modernización cultural es presentada como un mundo de fascinaciones facilistas que conducen a un eventual peligro: las obras en construcción y el rock & roll en *La patota*, los clubes nocturnos y las fiestas improvisadas en *Orden de matar* y *Humo de marihuana* posibilitan la corrupción de los y las jóvenes.

3. Nuevas maneras de vivir la sexualidad en la juventud argentina de los sesenta

El descubrimiento del cuerpo de Norma Perenjek, de 17, años en mayo de 1962 años causó pánico moral en la sociedad argentina, ya que manifestó los miedos que los adultos albergaban al observar cómo las jóvenes experimentaban y sufrían las consecuencias de los cambios propuestos por las dinámicas socioculturales de la modernización, más pronunciadamente que los hombres (Manzano, 2014a). Las mujeres desafiaron la domesticidad al permanecer más tiempo en instituciones educativas, intervenir plenamente en el mercado laboral, participar de nuevas actividades de tiempo libre, experimentar con nuevas formas de cortejo, reconocer públicamente que participaban del sexo prematrimonial y contraer matrimonio más tarde en sus vidas. Así, causaban temores en sectores conservadores católicos que buscaban prolongar un *statu quo* sofocante que conducía a las mujeres a abandonar los hogares. A medida que más jóvenes ingresaban a colegios de orientación comercial, lo que les permitía trabajar en oficinas⁸, también interactuaban con sus pares en *asaltos*⁹, *salones de baile* y *conciertos de rock*. *Estos espacios, con sus nuevas reglas de cortejo, les permitían explorar su sexualidad de formas innovadoras, desafiando la concepción tradicional del sexo como una prueba de amor o un pecado* (Cosse, 2010).

Las jóvenes que huían de sus hogares (en ocasiones en compañía de sus novios) rechazando el autoritarismo tradicional causaron una gran preocupación representada en la "Dolce Vita"¹⁰, un estilo de vida hedonista de lujos vanos en el que casi siempre una mujer elegante las conducía hacia la prostitución y, eventualmente, a la muerte¹¹. Por esa razón, la mayor preocupación conservadora era la sexualidad de las mujeres, que por entonces cuestionó el doble estándar del

8 Ejemplo de ello es la figura de la "secretaria ejecutiva", empleada en empresas nacionales o multinacionales, que a la vez se vestía bien e interactuaba con las nuevas tendencias culturales

9 Fiestas en hogares de familia en la cual cada asistente llevaba un refrigerio y algunos podían llevar su propia música.

10 El nombre alude a la película del mismo nombre de 1960 dirigida por Federico Fellini.

11 Según Manzano (2014a) en 1966 tuvo lugar una campaña moralizadora en la ciudad de Buenos Aires que incluyó raids a discotecas y hoteles, bajo una prédica que se ligaba a los desmanes del "peligro comunista".

sexo prematrimonial para hombres y mujeres. Por otro lado, discursos basados en el amor, el afecto y la responsabilidad erosionaban el tabú de la virginidad femenina, mientras técnicas nuevas de prevención de embarazos –como la píldora anticonceptiva (Pujol, 2002)– se popularizaban en la clase media, al mismo tiempo que nacían los hoteles alojamiento.

Estos nuevos comportamientos sexuales que surgieron desde fines de la década del cincuenta¹² llevaron a que en los sesenta se flexibilicen aún más las convenciones del flirteo, las citas y los noviazgos¹³. La ampliación de la escolarización secundaria (con la educación mixta en Buenos Aires) y la experiencia universitaria dio lugar a nuevos espacios de encuentros para jóvenes¹⁴. Con la modernización cultural se distendieron los códigos de la sociabilidad juvenil, flexibilizando el cortejo, más directo y espontáneo, sin conducir al matrimonio¹⁵. Con esos valores, los noviazgos comenzaron a concretarse de manera más temprana y gregaria. También irrumpió el derecho de los jóvenes a la intimidad, cuya sexualidad reconfiguraba y erosionaba el orden instituido, a la vez que habilitó la discusión pública sobre las pautas y comportamientos considerados normales y correctos en relación con el sexo, al cuestionar la virginidad femenina y legitimar nuevos modos de conducta (Cosse, 2010, 71).

Paralelamente, fue naciendo un nuevo periodismo, encarnado por revistas como *Gente*, *Primera Plana* o *Siete Días*, basado en publicaciones de interés general impulsadas por el capital extranjero que invertía en la industria editorial, junto a la expansión de la publicidad gráfica, sumada a contenidos y temas internacionales que encontraban entonces su correlato en suelo argentino. A eso, se le unía “el aporte literario de una generación de periodistas que eran o querían ser escritores” (Pujol, 2002, 82), una ambición literaria que se cruzaba con una demanda periodística en franca expansión, y ubicaba en un puesto privilegiado a la prensa gráfica en el marco de la comunicación social. Esta nueva prensa gráfica, que incluía contenidos de sociología y, especialmente, de psicología, valorizó los impulsos sexuales y abrió un debate acerca de la sexualidad. Si bien se mantuvieron elementos claves del paradigma sexual doméstico determinados por desigualdades de género y la estabilidad de las uniones heterosexuales, la década fue el momento de una revolución silenciosa en la cual la doble moral sexual hasta entonces vigente¹⁶ fue sacudida, y nuevos patrones

12 Tal fenómeno había iniciado con el declive en la tradición clasemediera del *flirteo* y el *festejo* como etapas iniciales del noviazgo, que debía concluir en el matrimonio (Cosse, 2010).

13 Los y las jóvenes también comenzaron a frecuentarse en encuentros como la cita o salida, en espacios externos al hogar, y donde podían conocerse con más soltura y concluir el encuentro con un beso. De manera simultánea, las parejas empezaban a visitarse en los hogares familiares en otros horarios, pasando más tiempo juntos. Esto permitía que los padres tuvieran una intervención más activa en los noviazgos de sus hijos, aunque consistían en un obstáculo para las parejas, que muchas veces huían de manera improvisada para evitar el autoritarismo.

14 Entre ellos bares, centros de estudiantes y discotecas.

15 En las citas se exaltaba la espontaneidad y naturalidad, un repudio a las reglas convencionales del cortejo, asociada a los nuevos círculos sociales de la modernización cultural, a la vez que eran consideradas una marca de estatus de las generaciones jóvenes, caracterizados por una actitud contestataria y desenfadada (Cosse, 2010).

16 Hasta mediados del siglo XX, la sexualidad era entendida una práctica pecaminosa que conllevaba una doble moral sexual que consistía en la temprana iniciación y satisfacción sexual masculina (un rol activo y dominante) y la represión y entronización de la virginidad por parte de las mujeres, la cual era entregada al hombre –de una manera simbólica– como un acceso a su condición de esposa, ama de casa y madre, un rol pasivo y muchas veces defensivo donde no tenía importancia el goce. Esta doble moral sexual daba lugar, por un lado, a convenciones como el *franeleo* que circunvalaban las limitaciones en la intimidad de las jóvenes parejas y por el otro, a legitimar las relaciones sexuales de varones con otras mujeres (Cosse, 2010).

de conducta fueron legitimados¹⁷. Así, las relaciones sexuales, que muchas veces encontraban su justificación en el amor, eran valorizadas por la vanguardia cultural, por profesionales del psicoanálisis y por las películas de la Generación del 60. Más adelante, el sexo asociado al flirteo se convertiría en un hábito difundido entre los y las jóvenes, en especial aquellos vinculados a la cultura del rock y los ambientes politizados. Esta nueva actitud frente al sexo tomó connotaciones dispares: por el lado masculino se asociaba a la exaltación de la virilidad a través de la relevancia de la “conquista”, pero para las “jóvenes liberadas” la legitimación del sexo fuera del matrimonio o del noviazgo traía a colación nociones de pecado que hacían que titubeasen entre la libertad sexual o las viejas estructuras¹⁸

El cine negro del período, en una manera similar a como lo hizo el cine de la Generación del 60, se preocupó por cómo los jóvenes concibieron los vínculos afectivos y la sexualidad, en lo que Emilio Bernini (2000) entendió como *historias menores*, que serían esas

pequeñas historias que se centran en los afectos y que no dejan de trabajarse desde imágenes no tópicas, aunque ello deba ser retribuido con la asunción de los nuevos tópicos [...]. Los cineastas de las historias menores superan los tópicos previos precisamente allí donde asumen los rasgos de los nuevos, aquellos que conciernen a la presencia constante de los jóvenes, [...] y aquellos espacios como las playas vacías en invierno y las ciudades despobladas (Bernini, 2000, 83).

En consonancia, Román Setton, en su conferencia “Una generación *noire*” sostiene que, en Argentina, “la Generación del 60 es el momento del cine que extrae mayores consecuencias del cine negro y que aborda con mayor vigor la perspectiva del *noir* en su concepción del mundo y en su concepción del cine” (Facultad de Arte, UNICEN, 2020, 17m52s). Según este autor, algunas de las películas más relevantes de ese movimiento multiforme y no coordinado (como *Alias Gardelito* de Lautaro Murúa, estrenada en 1961 y *Los venerables todos* de Manuel Antín, cinta de 1962) demuestran un fuerte pesimismo acorde a una mirada de la realidad contemporánea argentina, se puede denotar la pervivencia de elementos *noir*. Así, hacen su presencia personajes pusilánimes y traidores, se construye una poesía de la muerte donde se observa el fin de los vínculos familiares, lo cual, junto a la ambigüedad moral que caracteriza al género, acaba por dotar al mundo de una cualidad criminal totalizante.

No obstante, dado que las películas que analizamos se enmarcan en la caracterización de Bernini que describimos más arriba, donde el *noir* creado por realizadores concurrentes con los parámetros del período clásico-industrial representaba un compromiso político con el orden, la caracterización de los hábitos juveniles toma un carácter de advertencia a la sociedad. De esa forma, los deseos sexuales de los jóvenes fueron presentados como impulsos desenfrenados acompañados por las drogas, la violencia y el rock. El sexo es expuesto como un instinto irrefrenable propio de los hombres; y las mujeres que incurrían en relaciones sexuales escapan a las reglas éticas y morales de la sociedad,

17 Los nuevos métodos anticonceptivos (hasta ese entonces patrimonio de las clases media y alta) desestabilizaron el mandato de la preservación de la virginidad, quebrado por los jóvenes con más frecuencia: comenzaban a ser las mujeres las que debían explicar el porqué de la preservación de su virginidad. Entre los hombres, la masturbación y la atracción hacia otros de su mismo sexo eran consideradas partes de la maduración sexual y los padres debían corregir esas “desviaciones” para afirmar su heterosexualidad. Asimismo, la prostitución –espacio de iniciación y satisfacción de deseos sexuales masculinos– comenzó a ser cuestionada, por los efectos nocivos que sostenían que tenía para las parejas y para quienes se iniciaban sexualmente.

18 Los albergues transitorios y –en el caso de aquellos jóvenes que tenían un mejor pasar económico– automóviles, que daban a los jóvenes hombres un sentido de estatus, independencia, movilidad y riesgo de la velocidad, se convirtieron en lugares privilegiados para la intimidad.

por tanto, su destino es la muerte o la cárcel. Además, la prostitución es un riesgo tanto por incurrir en la actividad, como por convertirse en víctimas de muertes violentas en el ejercicio de ella.

Dentro de la ambulancia en la que Paulina se encuentra al comienzo de *La patota*, un *flashback* desencadena una serie de imágenes borrosas. Vemos primero a su pareja, el comprensivo Alberto, y luego a Paulina caminando con dificultad debido a su ropa rasgada en una obra en construcción que contiene esculturas de mármol que sugieren un desconcierto onírico (Lozano, 2016). El *flashback* revela su graduación como profesora de filosofía, que desafía las expectativas de su autoritario padre; también vemos a la directora del colegio, ferviente católica, que le pide vestirse de manera más discreta. Cuando el *flashback* finaliza, los jóvenes alumnos, encabezados por Miguel, esperan noticias de Paulina en un bar, a la vez que acusan a una mujer que ingresa al recinto de ser “la culpable”. Otro *flashback* muestra a los jóvenes observando con binoculares a esa mujer desnudándose desde un edificio en construcción. Atacan a la mujer, que resulta ser Paulina, en un intento de iniciar sexualmente a Miguel, quien huye y entra en pánico cuando reconoce a “la culpable” en la calle. Según Claudia Lozano (2016), el ataque de los jóvenes a Paulina se basa en la construcción de un “otro imaginario”, al sustituir el rostro de la mujer por el de su profesora, que exhibe el deseo de abordar a una mujer sin su consentimiento, quien supuestamente ocultaría su deseo de ser violada.

Un médico informa a Alberto que Paulina perdió la virginidad en el ataque, socavando su valor moral. Sin embargo, en los sesenta, el goce y los nuevos enfoques sexológicos se vieron relajados, para ser disfrutados más allá del ámbito matrimonial (Cosse, 2010). En el film, Paulina se muestra con carácter ambiguo después de la violación, que la llevan a cuestionar la plenitud de su vida sexual, y se aleja así de los preceptos paternos al tiempo que descubre que la vida en pareja no la satisface, separándose de Alberto. Cuando regresa a dar clases, lo hace portando lentes negras (Figura 2), una especie de “autodefensa” ante la vergüenza sufrida luego del ultraje (Lozano, 2016). Mario y Aldo reconocen que fue la docente a quien violaron y tienen una discusión que resulta en Mario mirando su rostro deformado en un espejo roto (Figura 3). Un médico confirma el embarazo de Paulina como resultado de la violación, que desencadena una crisis en ella, su novio y su padre. Paulina huye a una pensión y descubre la confesión de Miguel sobre el delito cometido por sus compañeros. Visita a Mario en su taller y lo alienta a seguir estudiando, demostrándole que no hay odio en su mirada. Concluye así su “misión pedagógica”, al mostrar apego y moralidad al resolver las diferencias con su agresor y situándose en una posición superior a los demás (Lozano, 2016).

A pesar de un juicio social y laboral en la escuela, Paulina decide continuar con su maternidad y resolver las diferencias con sus agresores desde una posición de superioridad moral. En el hospital, se revela que Paulina perdió el embarazo y resultó gravemente herida. Los estudiantes reciben la noticia de que se salvó y reconocen la lección que les enseñó. En definitiva, *La patota* abor-



Figura 2. Fotograma de *La patota* (Daniel Tinayre, 1960).

Fuente: captura propia.

da la polémica de la sexualidad juvenil y las relaciones afectivas en un momento en el que las mujeres huían de sus hogares e ingresaban al mundo laboral, desafiando tradiciones y hábitos establecidos.

En *Orden de matar* (1965), de Román Viñoly Barreto, se presenta un sombrío panorama de la situación de las trabajadoras sexuales y la sexualidad durante ese período. La historia se centra en Mauro Moreno, un policía involucrado en un acuerdo con una proxeneta para liberar a una jovencísima prostituta llamada Mimito a cambio del arresto de un agresivo cliente, “el Sueco”, miembro del grupo de Charly. Tras el asesinato del juez Zani, Mauro empieza a despreciar la vida de los criminales, llegando a matar a los sospechosos sin piedad. Sin embargo, siente compasión por Mimito, con quien establece una relación amorosa compleja. La atracción sexual entre ellos persiste, manteniendo la dinámica de un cliente con una trabajadora sexual. Al mismo tiempo, Mauro adopta una actitud paternalista hacia Mimito, quien es maltratada por su madama, al igual que los rufianes solían hacer con las trabajadoras sexuales (Simonetto, 2019). De esa manera, ve en Mimito la encarnación de una juventud desorientada y corrompida por los excesos.

La película también retrata una fiesta organizada por el grupo de Charly, que incluye *striptease*, intercambios de pareja y una orgía impulsada por drogas. Mauro persigue y elimina a los miembros del grupo, pero provoca que la madama Rosa se suicide cuando mata a su marido, Pascual. Todo lo lleva a desmoronarse ética y moralmente, aunque se lo ve satisfecho cuando porta su arma (Figura 4). Expuesta a la crueldad de Mauro, Mimito lo confronta sobre su frialdad y soledad, señalando la decadencia en la que ambos están inmersos. El reconocimiento de su propio declive lo llevan a provocar su muerte a manos de Nacho, al otorgarle su arma reglamentaria. De esa forma, la película presenta la sexualidad como parte del deterioro moral de los personajes y muestra a las trabajadoras sexuales como víctimas de hombres agresivos y deshonestos, encarnadas en la desamparada Mimito. Además, cuestiona la idea de que las fuerzas de seguridad sean los guardianes de la moral.



Figura 3. Otro fotograma de *La patota* (Daniel Tinayre, 1960).
Fuente: captura propia.



Figura 4. Otro fotograma de *Orden de matar*
(Román Vinoly Barreto, 1965).
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=rbf_v4O8zce

Desde la promulgación de la ley 16.666 en 1965, año de estreno de *Orden de matar*, los conflictos de la policía con las prostitutas –cada vez más jóvenes y sumidas en la pobreza– fueron en aumento (Simonetto, 2019). Las fuerzas de seguridad encontraron una posibilidad de acción mayor, concretada en 1966 con el nuevo código de faltas promovido por la dictadura de Onganía. A través de las razias –aplicadas desde el gobierno de Perón (Acha, 2014)– los agentes policiales aplicaban la ley, bajo la excusa de erradicar los “malos hábitos”, una vaguedad penal del Código Penal de 1955 que reconocía a las fuerzas de seguridad como castigadoras de disidentes sexuales (Simonetto, 2019). *Orden de matar* sugiere que la policía ha llegado a una desmoralización irreversible, motivada tanto por políticos (invisibles en el film) que promueven redadas a establecimientos nocturnos, como por medios de comunicación –revistas y programas televisivos– que primero celebran la violencia de Moreno y luego la critican. Tal desmoralización fue naturalizada en la banda de Charly, una extrapolación de los jóvenes de clases medias y altas que, en el marco de una “modernización” cultural, arremeten contra viejas normas y tradiciones. En definitiva, el film equipara a los jóvenes descarriados y los agentes de la ley que se reconocen por encima de la justicia.

4. Los jóvenes y las drogas en los sesenta

Hacia el final de la década, la juventud se convirtió en el foco principal del problema de las drogas, que se desarrolló como parte de la “cuestión social”¹⁹ en la Argentina desde finales del siglo XIX y principios del XX. Este conjunto de problemáticas incluía la drogadicción, que criminólogos y psiquiatras consideraban como una enfermedad mental degenerativa, característica de personas con voluntad débil y fuente de desorden y criminalidad. Así, los adictos eran seres en “estado de peligrosidad” que era necesario aislar y encerrar para evitar las amenazas a la sociedad, en especial aquellos que transitaban la “mala vida”, provenientes de ambientes del tango, artístico y la prostitución (Corbelle, 2019). Sin embargo, recién en 1926 se promulgaría una reforma del Código Penal que, con un tinte moralista-represivo, penalizó a aquellos sin permiso para venta, posesión o no justificación de tenencia de drogas. Luego, en 1932, un edicto policial permitió que los agentes intervengan ante personas con signos de uso de estupefacientes o alcaloides, accionar que se instituyó en 1956 con el Reglamento de Procedimientos Contravencionales.

Estas posturas médicas y policiales se basaron en “recomendaciones” estadounidenses (Corbelle, 2019). Aunque estas se extendieron a Perú y Colombia en los años setenta, fue en Argentina durante los años sesenta cuando la BNDD y la DEA²⁰ impulsaron sus programas, influenciados por la Convención Única sobre Estupefacientes de 1961. Estos programas tuvieron mayor relevancia durante el gobierno de facto de Lanusse (1971-1973), que se centró más en los usuarios que en los productores o distribuidores. Primaba así un modelo médico-sanitarista de gestión del problema de las adicciones (Manzano, 2014a, Corbelle, 2019). Inicialmente, la política intervencionista de los Estados Unidos en la región esgrimía una “guerra contra las drogas” en la cual existían “productores” y “consumidores”; los primeros eran “delincuentes” que era “necesario encarcelar”, los segundos “enfermos” y la droga un “virus” o “epidemia” que generaba dependencia y exigía aislamiento y tratamiento terapéutico (Corbelle, 2019).

En ese sentido, el gobierno represivo y anticomunista de Onganía abordó el problema como cuestión de seguridad nacional, asociando el toxicómano (generalmente un joven) al “enemigo interno” y al consumo de drogas como con-

19 Esta noción implicaba un punto de vista a partir del cual la inmigración, el crecimiento urbano, huelgas obreras y movilización anarquista eran considerados focos epidémicos de desorden e insalubridad criminal (Corbelle, 2019).

20 Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs y Drug Enforcement Administration, respectivamente.

ducente a la “subversión” (Manzano, 2014b). Aunque se introdujo una reforma del Código Penal que despenalizaba el consumo, el enfoque hacia este tema cambiaría drásticamente en los años siguientes. Para 1968, el consumo de marihuana y anfetaminas se asociaba principalmente con la escena del rock²¹. No obstante, estas sustancias también eran utilizadas por estudiantes universitarios y en contextos de radicalización política, donde algunos afirmaban que mejoraban su rendimiento. Por otro lado, había quienes rechazaban las drogas recreativas debido al riesgo de arresto por posesión, y desde una postura opuesta al “neo-colonialismo”. Consideraban al movimiento hippie como el opuesto al militante revolucionario, y creían que las drogas eran parte de un plan del imperialismo norteamericano para debilitar la resistencia juvenil (Manzano, 2014b). Por su parte, las fuerzas de seguridad creían que el comunismo fomentaba el escepticismo hacia las ideas e instituciones establecidas, y que el uso de drogas podría llevar a los jóvenes a adoptar ideas de izquierda²². Conforme avanzaba la década, la asociación entre drogas, juventud y radicalización política se volvió sentido común en quienes decían defender a la familia y la nación.

En los filmes de la época, las drogas, el narcotráfico y los adictos son presentados desde la condena al tráfico y los proveedores de sustancias. Se retrata al drogadicto como víctima de una enfermedad autoinfligida, asociada a ciertos círculos sociales y entornos, como los jóvenes de clases medias y altas y las chicas que aspiran a vivir la “dolce vida”. Sin embargo, estos personajes suelen sufrir las consecuencias de sus elecciones. *Orden de matar* incluye personajes que consumen, trafican o luchan contra las drogas, mientras que *Humo de marihuana* es crucial en cuanto a las percepciones sobre el narcotráfico, la lucha contra él y los drogadictos.

Durante la escena de la fiesta que deriva en una orgía en *Orden de matar*, los asistentes están ansiosos por la llegada de “Elsita” (un nombre coloquial para la cocaína), en especial Nacho, el más vulnerable y dubitativo del grupo de Charly respecto de sus actividades. Georgina (esposa de Charly) le reprocha su adicción, a la que entiende como un reemplazo de los sentimientos de afecto que alguna vez los unieron y asocia el consumo de drogas con las actividades criminales de su marido, que atentan contra la moral tradicional; “el estimulante de la maldad”. Nacho demuestra ser completamente manipulable cuando declara frente al oficial Moreno, e insiste con que es “un hombre decente” y no “un drogado”. El momento culminante del interrogatorio, que incluye intimidación física, ocurre cuando el oficial coloca un paquete de cocaína sobre la mesa. Esto provoca una crisis nerviosa en el joven, que termina desaliñado y descontrolado. Esta situación permite a Moreno obtener información sobre los distribuidores de drogas y descubrir los asesinatos cometidos por sus colegas. Hacia el final del film, un completamente desmoralizado Moreno acaba con el grupo de delincuentes. Cuando regresa a la comisaría a hablar con Nacho parece empatizar con él, “uno de los que en este país nació cansado”, pero ante el silencio del joven, lo golpea. El muchacho intenta defenderse, pero el policía lo apunta con su arma (que finalmente deja sobre la mesa) y lo tienta con un sobre de cocaína. Nacho pide que lo mate, pero Mauro se apiada²³ y le ofrece un cigarrillo. El joven toma el arma a las espaldas de Moreno, acompa-

21 La figura de Tanguito se volvería una expresión emblemática del toxicómano para se preocupaban por el tema, ya que reunía las características básicas: rebelarse contra su familia y las normas sociales; su muerte en 1971 fue tomada por toxicólogos y policías como prueba de la gravedad de las drogas en el país.

22 El coronel Rómulo Menéndez esbozaría estas ideas en 1961, junto a grupos católicos que se movilizarían con políticos conservadores en 1963 para que el gobierno detuviera la propagación de las drogas y la pornografía (Manzano, 2014b).

23 Mauro dice “la vida se divierte cuando no nos dejan morir. Si uno pudiera matarse ya no estaría tan solo, como en tu caso. Pero a uno le obligan a seguir, como yo te obligo a vos, ya ves cómo te entiendo. Tu única solución sería matarme. Entonces descansarías. Pero no podés. Y a vos te gustaría descansar”.

ña al oficial en su auto y se detienen en una zona alejada mientras afuera llueve. El policía abandona el auto y emprende una caminata en soledad por una galería, pero el adicto baja del auto, lo sigue a escondidas, le dispara y lo remata en el suelo. En ese instante, la película cierra con una inscripción que reza “entonces las sombras cayeron sobre mi sombra”, frase que también aparecía luego de los títulos del film (Figura 5).

En definitiva, Nacho y Moreno son las dos caras de la desmoralización contemporánea. La amoralidad del policía proviene del deseo de hacer justicia por mano propia, que contribuye a la escalada de violencia que los delincuentes gozan. La drogadicción de Nacho lo erige como representante de los males contemporáneos: es un enfermo incurable víctima de una situación social y cultural que lo hizo “nacer cansado”, pero también es un criminal sin posibilidad de rehabilitación, propiciador del asesinato de Mauro, el fin simbólico de la represión contemporánea al film. El final apocalíptico señala que los hábitos modernos juveniles –el consumo de narcóticos y las fiestas sexuales– indican una “crisis de época” a la que contribuyen la violencia represiva y el sensacionalismo mediático.

En *Humo de marihuana*, un grupo de traficantes encabezado por Macedo es responsable de la muerte de Fabiana, la esposa del Dr. Carlos Ocampo, quien también se vuelve adicto a la marihuana. La película presenta una escenografía



Figura 5. Frase que aparece en los títulos de *Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=rbf_v4O8zcE



Figura 6. Fotograma de *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). Fuente: captura propia.



Figura 7. Otro fotograma de *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). Fuente: captura propia.

opresiva con imágenes grotescas que simbolizan un descenso al infierno. Los personajes bajan por escaleras hacia los lugares donde consumen marihuana, rodeados de rejas que parecen celdas de prisión (Figuras 6 y 7).

Fabiana se sumerge en la adicción a la marihuana debido a la soledad causada por la ausencia de su esposo Carlos. En una escena, Fabiana presencia una danza exótica que asocia la sexualidad con el consumo de drogas. Luego de ser abordada sexualmente por Macedo, Fabiana regresa a casa tarde y agitada, donde Carlos la espera. Frustrada, Fabiana busca más marihuana y se encuentra con Sopapo Martínez, un boxeador que no consume drogas, pero es parte del grupo de Macedo. Luego, Fabiana se reúne con Marcela, le confiesa su adicción y le enseña a fumar marihuana, en una escena que intenta asociar la adicción a las drogas con la homosexualidad, vista como “amoral” por las posturas homofóbicas contemporáneas que entendían a la misma como una desviación de la “normalidad” sexual, y un peligro para la conformación familiar, noción extendida desde el peronismo (Peralta, 2018). Finalmente, Fabiana busca más drogas y se encuentra nuevamente con Macedo, quien la invita a una fiesta en su sótano. Tras un fundido a negro, descubrimos el cadáver de Fabiana en un automóvil en Villa Cariño²⁴. Carlos vuelve a su país y se ve obligado a identificar el cuerpo de su esposa en la morgue. Allí, se encuentra con tres prostitutas que solían visitar el lugar, lo que representa para él una mancha en el honor de su difunta esposa.

En su búsqueda de respuestas, se encuentra con Sopapo, quien también investiga el crimen. Luego asiste a una fiesta en el sótano de Macedo, donde conoce a Artecona y a su hermana Cheché. Ambos son representantes de los “ejecutivos” y de aquellos jóvenes parte del *establishment* que buscaban penetrar en la vida cultural porteña (Pujol, 2002). En la fiesta, se establece una conexión entre la marihuana y prácticas ritualistas con connotaciones racistas y xenófobas a partir de una danza²⁵ fotografiada en clave baja. Carlos consume marihuana y tiene alucinaciones con Fabiana, pero es expulsado y golpeado. Durante la fiesta, Cheché sufre un abuso sexual por parte de dos de los asistentes. Ella denuncia a sus agresores ante la policía. Cuando los agentes llegan al lugar, descubren una rivalidad entre Macedo, quien es retratado como un *gangster* impulsado por la ambición, y Marco Luli, otro narcotraficante que, a diferencia de Macedo, no consume drogas y se dedica a la acumulación de armas. Carlos y Marcela pasan más tiempo juntos, pero el médico se consume en su adicción y alucina con Fabiana, de manera cada vez más perturbadora (Figura 8).



Figura 8. Fotograma de otro momento de *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). Fuente: captura propia.

24 Un espacio alejado a los lagos del Rosedal al que las parejas de jóvenes que podían acceder a un automóvil (propio o familiar) acudían para tener contacto físico intenso, que desde 1966 fue asediado por continuas razias moralistas que apuntaban con luces dentro de los autos para espantar a las parejas (Cosse, 2010).

25 El mismo inicia con un percusionista de origen africano que toca unos tambores y exclama “¡macumba!”, para que una bailarina, del mismo origen, entre en escena y empiece a bailar y recitar –casi de manera gimiente– un poema al compás de los tambores que repite varias veces las frases en portugués “marihuana é maconha”, “maconha é macumba”.

El inspector Di Pietro presiona a Carlos para que se infiltre en la banda de Macedo. El objetivo es evitar que un cargamento de heroína, que podría desatar una epidemia de drogadicción amenazando la vida social y política de la nación, se distribuya en el país. En un intento de emboscada a su rival, Macedo resulta herido, al igual que Sopapo, y dos de sus colegas pierden la vida, mientras que Luli es capturado. Sopapo solicita la ayuda de Carlos para salvar a Macedo. En ese momento, Macedo revela que la muerte de Fabiana fue causada por un grupo de adictos que la asfixiaron en su sótano, lo que alude a la negligencia y la indiferencia colectiva hacia los peligros del consumo de drogas. Durante el asalto policial al escondite, Sopapo y Carlos son alcanzados por el fuego cruzado. Sopapo muere en el acto, y mientras los agentes atienden a Carlos, la policía abate a Macedo. En sus últimos momentos, Carlos le dice a Marcela que, al menos, ha logrado salir del infierno mientras cree ver a Fabiana. Con el amanecer, la policía se lleva el cargamento de heroína.

En definitiva, esta película expone elementos presentes en los films anteriores: una sexualidad desatada en la juventud, nutrida por las drogas, que eventualmente conduce a la violencia, primero en hombres, quienes –por frustración sexual, efecto de las drogas o por gusto– deciden acabar con la vida de otros, en muchos casos mujeres jóvenes, quienes, creyendo que su vida es anodina y taciturna, consumen drogas o se inician sexualmente a temprana edad; muchas veces por la fuerza, o por la influencia de una proxeneta o por el desenfreno de un hombre frustrado sexualmente. Esto, finalmente, las conduce mayormente a la muerte. Sin embargo, se puede observar la insistencia en una autoridad en peligro o ya perdida, que subsume a los protagonistas en la decadencia y pierden la vida; o sacrifican sus afectos, su libertad o sus vínculos para vencer a quienes proponen una vida «amoral».

5. Conclusiones

En síntesis, las circunstancias y destinos de los personajes de las películas estudiadas acercan a las obras al *noir*, ya que traspasan los límites de la moral tradicional y se hallan en el terreno pantanoso de la ambigüedad moral: por un lado los jóvenes –los protagonistas de *La patota*, los delincuentes de *Orden de matar* y los jueguistas de *Humo de marihuana*– que experimentan con los nuevos hábitos y costumbres, vivencian nuevas formas de socializar, consumen sustancias ilegales y se acercan al sexo con menos prejuicios, y por el otro los adultos que persiguen a los criminales en el film de Viñoly Barreto y que investigan la muerte de Fabiana en la película de Demare. A todo lo cual se suma una puesta en escena opresiva y de tintes oníricos en la cual prevalece una densa atmósfera cargada de humo e iluminada con alto contraste en los rostros de los personajes y composiciones en profundidad con líneas verticales y oblicuas. Todo ello situado en un ambiente urbano de bajos fondos, edificios en construcción con escaleras descendentes, esculturas sugerentes, además de espacios cerrados como fiestas en subsuelos, casas suntuosas y departamentos modernos y lujosos que se ciernen como trampas para los personajes principales²⁶. Asimismo, el *noir* funciona, a la manera en que lo entiende Grob, como un discurso que posibilita dar cuenta del estado de ánimo de una sociedad en una época, en este caso el sentido de malestar y las ansiedades que los sectores afines al conservadurismo –que, luego de 1966, detentarían el poder por medio de un golpe de Estado– albergaban con respecto de las nuevas actitudes juveniles.

26 A contrapelo de estas obras, muchas veces los mismos directores (como es el caso de Daniel Tinayre y su film *La cigarra no es un bicho* de 1963, Lucas Demare, quien realizó la continuación de ese film, *La cigarra está que arde* en 1967 y Román Viñoly Barreto con *Villa delicia: playa de estacionamiento, música ambiental* en 1966) celebrarían las nuevas actitudes frescas en los vínculos de jóvenes y adultos.

Los films estudiados ponen en el eje a los jóvenes como seres permeables a nuevas maneras de sociabilizar que se entrecruzan con exigencias de consumo impuestas por un mercado modernizante, como el rock, nuevas prendas de vestir, clubes nocturnos, bebidas alcohólicas, etc. En tal sentido, funcionan como puerta de entrada a la *dolce vita*, en la cual los jóvenes –especialmente mujeres– se vuelven en víctimas de la prostitución, violencia por proxenetas o clientes y así mueren manipulados por seres villanescos. Las muchachas son arrastradas por la seducción de hombres que les ofrecen entretenimiento basado en lujos vanos y algunas de ellas mueren, lo que puede ser entendido como una continuación de un tipo de relato melodramático que durante muchos años había sido la matriz narrativa de una gran cantidad de obras del cine argentino (Karush, 2013). La sexualidad y las nuevas maneras en que los jóvenes inician vínculos íntimos se vuelven uno de los tópicos más relevantes de estas obras. Existe en los jóvenes el deseo de establecer relaciones con sus pares de sexo opuesto, pero a la vez las mismas parecen haberse contaminado por los nuevos modos de consumo, vicios y violencia que circulaban por entonces. En tal sentido, la lógica falocéntrica que guía los films pone el eje en la necesidad juvenil masculina de apaciguar el deseo sexual, lo que parece ser una defensa de la prostitución legalizada.

Por otra parte, en varias ocasiones las drogas son un aliciente de los peligros, revelando las visiones hegemónicas respecto del uso de estupefacientes y el narcotráfico. En *Orden de matar* son la motivación detrás los crímenes del grupo de Charly, jóvenes de clase alta que utilizan la cocaína para motorizar sus orgías y ejercer violencia sobre quienes creen inferiores: la verdadera epidemia que la película diagnostica en la sociedad, ya que el protagonista, el oficial Mauro, decae hacia actos violentos que dibujan un contexto problemático para el país. Por su parte, *Humo de marihuana* elabora un contexto en el cual los narcóticos ilegales amenazan con derribar las buenas costumbres, valores e instituciones nacionales, al exponer el “descenso al infierno” de un destacado médico quien, buscando respuestas a la muerte de su esposa, cae en una fatal adicción a la marihuana. Así, propone a las fuerzas de seguridad como las únicas veladoras del orden, la paz y el restablecimiento de la decencia, en un contexto en el cual crecían las influencias norteamericanas en la lucha contra el narcotráfico.

Referencias bibliográficas

- Acha, O. (2014). *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Arnett, R. (2020). *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bernini, E. (2000). Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966). *Kilómetro 111*, 1, 71-88.
- Bernini, E. (2016). Políticas del policial en el cine argentino. En R. Setton & G. Pignatello (Comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015)*. Literatura, cine, televisión, historieta y testimonio (pp. 185-192). Buenos Aires: Título.
- Borde, R., & Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- Bould, M., Glitre, K., & Tuck, G. (2009). Parallax Views. An Introduction. En M. Bould, K. Glitre & G. Tuck (Eds.), *Neo-Noir* (pp. 1-10). New York: Wallflower Press.
- Conard, M. (2007). Introduction. En *The Philosophy of Neo-Noir* (pp. 1-4). Louisville: The University Press of Kentucky.
- Corbelle, F. (2019). La construcción social del “problema de la droga” en Argentina, 1919-2018. *Revista Ingesta*, 1, 14-40. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-3147.v1i1p14-40>
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Esquenazi, J. P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Facultad de Arte, UNICEN. (3 de agosto de 2020). *XI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política: Román Setton*. Video en YouTube. Recuperado de: <https://youtu.be/FWnKPMGXm2k>
- Grob, N. (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. En N. Grob (Ed.), *Filmgenres. Film noir* (pp. 9-23) Stuttgart: Philip Reclam Jun.
- Herederó, C., & Santamarina, A. (1996) *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Buenos Aires: Paidós.
- Karush, M. J. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Lozano, C. (2016). El cuerpo del delito sexual en la historia de la cinematográfica argentina: La Patota 1960 y 2015. *Estudios del ISHIR*, 6 (15), 35-55. <https://doi.org/10.35305/eishir.v6i15.614>
- Manzano, V. (2010). Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta. *Desarrollo Económico*, 50 (199), 363-390.
- Manzano, V. (2014a). *The Age of Youth in Argentina. Culture, politics, and sexuality from Perón to Videla*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Manzano, V. (2014b). Política, cultura y el “problema de las drogas” en la Argentina, 1960-1980s. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 24, 51-78.
- Naremore, J. (2008) *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press.
- Peralta, J. L. (2018). Batallas discursivas en torno a la “homosexualidad” en Argentina (1957-1969). *Badebec*, 7 (14), 67-94.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el film noir. *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 2, 123-134.
- Simonetto, P. (2019). *El dinero no es todo. Compra y venta de sexo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.
- Spinelli, M. E. (2005). *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires: Biblos.

Reseña curricular

Daniel Adrián Giacomelli es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), donde dirige el Departamento de Historia de la Facultad de Arte, y es asimismo Ayudante de Cátedra en Historia del Cine 2, Crítica de las Artes Mediáticas y Teorías de la Comunicación y la Cultura. Actualmente investiga el *film noir* argentino desde la década de 1940 hasta finales de los ‘60. Es autor de diversos artículos científicos, y ha presentado ponencias en congresos y jornadas.

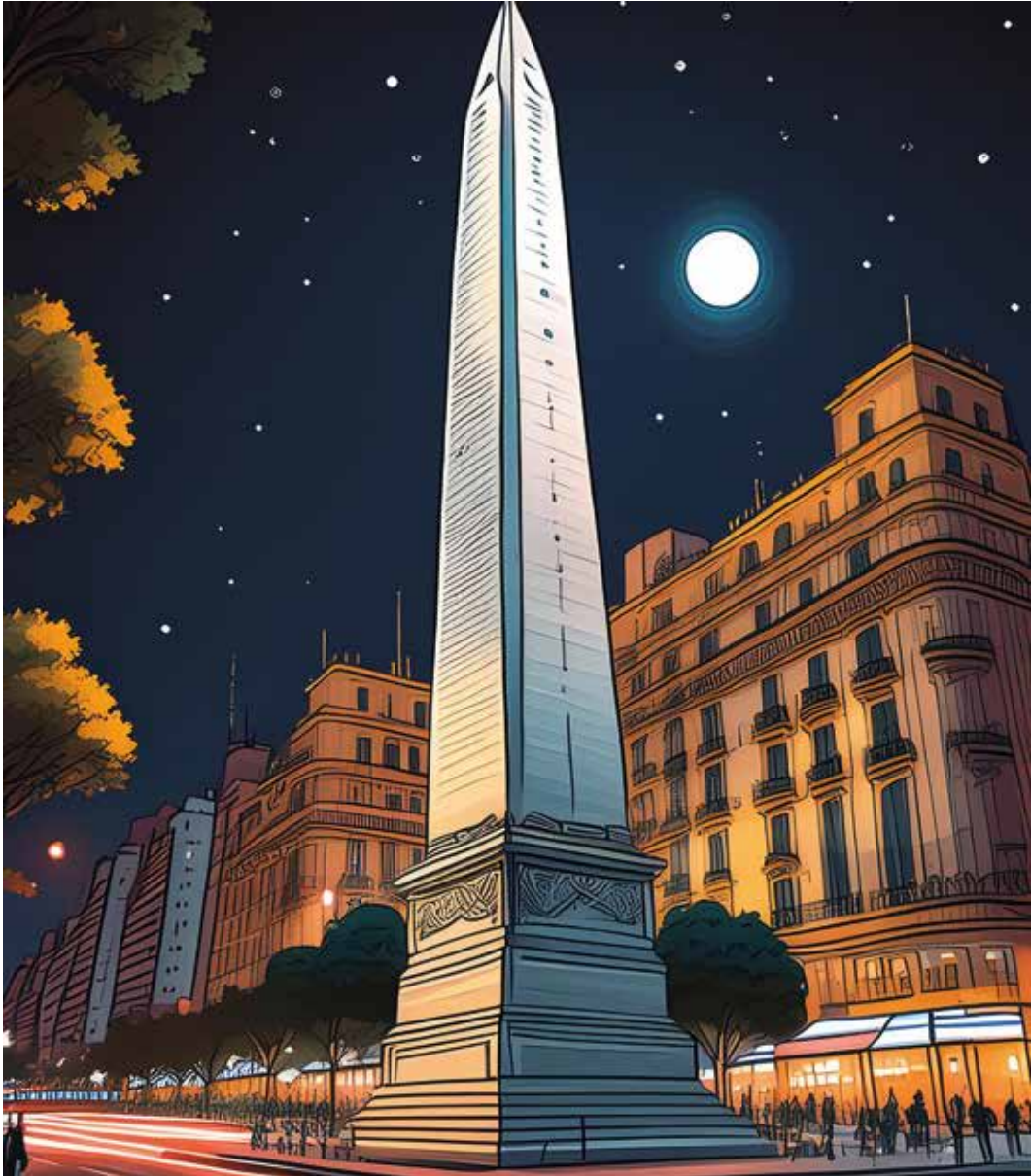


Imagen: Antonio Moncayo con Photoshop IA



Imagen: Jusleyner Ponce

Terra em Transe. Una poética y una estética marxista como crítica del desarrollo capitalista.

Terra em Transe. A Marxist Poetics and Aesthetics as a Critique of Capitalist Development.

Resumen:

En este artículo se examina la película *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), enmarcada en la corriente del "Cinema Novo" brasileño. El análisis gira en torno a la constitución de una poética cinematográfica vinculada a una estética marxista. El principio del montaje es el componente esencial de su poética cinematográfica. La estética de corte marxista recae en lo que Alberto Híjar Serrano denominó *comunismo tosco*, e igualmente se aprecian algunas técnicas de la teoría del distanciamiento brechtiana. Estos elementos constituyen la fórmula cinematográfica que se configura en una suerte de crítica al desarrollo capitalista, aquel metarrelato industrializador que se hizo hegemónico a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: capitalismo; cine político; Glauber Rocha; Cinema Novo; subdesarrollo.

Abstract:

This article examines the film *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), framed in the Brazilian "Cinema Novo" movement. The analysis revolves around the constitution of a cinematographic poetics linked to a Marxist aesthetic. The principle of movie montage is the essential component of his cinematographic poetics. The Marxist aesthetic falls on what Alberto Híjar Serrano called *rough communism*, and some techniques of the Brechtian theory of distancing can also be appreciated. These elements constitute the cinematographic formula that is configured in a kind of critique of capitalist development, that industrializing meta-narrative that became hegemonic from the second half of the twentieth century.

Keywords: capitalism; political cinema; Glauber Rocha; Cinema Novo; underdevelopment.

Sumario. 1. Introducción. 2. El Cinema Novo en función de la poética. 3. *Terra em Transe* y su poética cinematográfica en el contexto dictatorial. 4. Una estética marxista del *comunismo tosco*. 5. Conclusiones.

Como citar: Montes, D. (2024). *Terra em Transe*. Una poética y una estética marxista como crítica del desarrollo capitalista. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 57-71.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a3](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a3)

Diana Montes

Universidad Nacional Autónoma
de México

Ciudad de México

diana.antaka@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-4407-4984>

Enviado: 16/12/2023

Aceptado: 15/2/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), que eclosionó en el decenio de los sesenta del pasado siglo, es un complejo fenómeno cinematográfico de integración latinoamericana en torno a la conformación subcontinental de un proyecto revolucionario contra-imperialista, del cual el Cinema Novo brasileño es un componente esencial. Desde 1950, con la incipiente modernización de Brasil, los movimientos de izquierda, incluidos los artísticos, creían en la cristalización de una revolución socialista. En ese sentido, la dimensión poética que los cinemanovistas presentaron en sus películas gira en torno a un proceso mimético que pone en crisis la “representación” de la realidad, es decir, radica en el desborde creativo en tanto a una reinención de las formas cinematográficas convencionales, en el fondo y en la forma.

Desde los enfoques del denominado *marxismo cultural* he avistado cómo el ideario marxista fue relevante para los cineastas del Tercer Cine y el Nuevo Cine Latinoamericano, ahora bien, desde los trabajos de Marx, es interesante observar la crítica al *subdesarrollo* y cómo esta se relaciona con varios puntos de inflexión que atravesaron los films del Cinema Novo. Si partimos de las previsiones de Marx sobre la idea de que la producción de mercancías a gran escala se efectuaría de forma global, y, por ende, el capital se centralizaría, es lógico pensar que, en la expansión capitalista con sus proyectos modernizadores, dada a un ritmo cada vez más frenético, el subdesarrollo se extendiera, sobre todo, en el sur global. La crítica al capital que realizó Marx también incluye a la industria cultural, y, por tanto, al cine.

A principios de los años sesenta, el Cinema Novo se consolida como un movimiento que se desarrolla a partir de una multiplicidad de miradas y de prácticas cinematográficas impulsadas por un conjunto de jóvenes realizadores que convergieron, principalmente, en Río de Janeiro. Directores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, León Hirszman, Paulo Cezar Saraceni, formaron parte de la primera generación de cineastas y fundadores del *Cinema Novo* y construyeron lo que ha sido clasificado por algunos historiadores como “el primer movimiento cinematográfico latinoamericano, tomando la palabra en el sentido en que es empleada por los movimientos de vanguardia intelectual a lo largo del siglo XX” (Paranagua, 2003, 232).

El contexto bajo el que surge el NCL y el Cinema Novo obedece a la *Modernidad Capitalista*, y, por tanto, merece mencionar a sus críticos más importantes, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno y Bolívar Echeverría. En este sentido, es en dicha modernidad donde eclosionan nuevas miradas y formas de ver, entender y hacer el arte que no representan una visión unificada ni una práctica estética uniforme. La relación entre las izquierdas y la cultura, incluyendo la producción artística, constituye un campo casi inagotable de cuestiones y debates teóricos y políticos. Marcos Napolitano afirma que después de la Segunda Guerra Mundial, el llamado “marxismo occidental”, comenzando por la Escuela de Frankfurt, tomó la cuestión cultural como eje central de sus reflexiones sobre las sociedades capitalistas avanzadas, caminando hacia una revisión crítica de las relaciones entre cultura y revolución a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. “En cierta medida, tanto el capitalismo avanzado como su poderosa industria cultural, así como los efectos de la traumática relación entre la Unión Soviética estalinista y el campo artístico-cultural, constituyeron los problemas centrales a debatir y criticar, apuntando a otra posible relación entre compromiso político y acción cultural!”. (Napolitano, 2014a, 37).

Los ejes centrales configurados en el debate de la izquierda marxista europea también estarán presentes en el ambiente cultural brasileño, muchas veces sin la densidad teórica que marcó el contexto europeo, pero siempre configurados de manera dramática y dilemática, revelando la rica historicidad del período, marcado por la afirmación de una política de masas encaminada a superar el subdesarrollo histórico (Napolitano, 2014a, 37). También Ronaldo Munck destacaba la noción de modernización como esencia de la concepción de desarrollo de Marx: "A medida que la burguesía subiera al escenario mundial, eliminaría todos los viejos pedidos y los transformaría a su propia imagen. El país más desarrollado era un espejo en el que los menos desarrollados podían vislumbrar su propio futuro" (Munck, 2010).

En este contexto, el cine se posicionó como herramienta para legitimar los discursos del poder central, o bien, por otro lado, para contra-relatar esos discursos, dando voz a aquellos que nunca han tenido un lugar dentro de las "formas modernas" en los relativamente jóvenes Estados Naciones. En el caso del Cinema Novo brasileño, la posición militante de Rocha como un marxista no ortodoxo fue evidenciada por Alberto Híjar. A la par del análisis que efectuaremos de la película *Terra em Transe*, iremos dilucidando los elementos estéticos marxianos presentes en la construcción de esta poética cinemanovista que se desarrolla en el marco de la represión dictatorial brasileña.

2. El Cinema Novo en función de la poética

La *poética* puede ser ciencia desde el punto de vista gnoseológico. En este sentido, la *poética* incorpora el anverso de la historia, un sinfín de elementos que esta última no contempla, en líneas causales de trayectorias biográficas, mismas que se adscriben a una ética en tanto a la preocupación de la vida humana más allá de un grupo sociológico o totalidades distributivas, porque en la historia los individuos aparecen siempre enclavados en grupos (Hueriga, 2015, 17).

La *poética* en el cine establece un tipo de relación particular, en una suerte de *exigencia* con el espectador, porque *la forma* de lo filmado *exige* una respuesta por parte de dicho espectador. De este modo, lo poético reside en aquello que intensifica la experiencia sensorial, en lo que concierne a la inventiva del realizador mediante un despliegue operativo de elementos en la composición de la imagen y en las formas narrativas para cimbrar nuestra forma usual de ver el mundo. "Lo poético cinematográfico podría hallarse en un cine de luciérnagas en oposición a la cegadora claridad de los reflectores por los cuales *se-debe-ver-todo*". (Martins, 2019, 4). Es decir, lo poético cinematográfico se aleja de lo evidente, de lo literal, incluso de lo que pudiera ser "lógico", formalmente hablando, bien puede romper con los principios tradicionales narrativos y de representación de los hechos.

Para el poeta, el sustrato de su obra es el *cómo está hecha*. Eisenstein decía que hay un proceso de totalización a través del montaje, este incorpora constantemente nuevos elementos, los cuales se articulan en una unidad cuya verdad no puede estar más allá de la verosimilitud. Las poéticas del Cinema Novo, a grosso modo, se enmarcan en relatos de individuos de clases sociales desfavorecidas y/o sometidas, narrativas de las periferias o de los lugares fuera del perímetro del Estado moderno, en los grupos más oprimidos dentro del modo de producción capitalista, *Terra em transe* no es sólo un ejemplo de esto, sino una muestra de las profundas contradicciones que se han avistado dentro de la histórica lucha de clases.

Desde la poética, lo más relevante no es que el cine presente una verdad directa sobre determinados acontecimientos, lo importante es cómo se teje la trama a partir de un despliegue operativo con dispositivos narrativos poco tradicionales, dentro de los cuales el principio del montaje es fundamental para construir una obra en una unidad-totalidad procesual. En este sentido, *Terra em Transe* es un campo de construcciones poéticas, porque da marcha a un proceso de creación pura que pone en crisis la mimesis aristotélica (Aristóteles, 2008), articulando, a través de una serie de elementos materiales y formales, una totalidad (el film) con un lenguaje propio.

El principio de montaje en las construcciones poéticas que utilizó Glauber Rocha en *Terra em transe* es fundamental para entender, por ejemplo, las disrupciones y “una aparente” falta de cohesión. Por tanto, la verosimilitud es el máximo de verdad gnoseológica que puede alcanzar una película dentro de las distintas formas de hacer cine, una verdad que se potencializa a través del ejercicio poético. Desde la dimensión formal del cine, lo poético cinematográfico no consistiría en designar o definir las cosas, sino en irrumpir como un destello, producir resonancias, disrupciones o luminiscencias que nos permitan un juego sensorial; exaltar lo distinto, lo olvidado, lo imprevisto o algún detalle nunca antes percibido, entonces, Glauber Rocha lo consigue en este film, apuntando a un proceso histórico-político esencial en Brasil durante un periodo dictatorial.

3. *Terra em Transe* y su poética cinematográfica en el contexto dictatorial

La irrupción en el orden democrático que se produjo con el golpe de Estado de 1964 en Brasil (que derrocó al gobierno del presidente João Goulart e instauró una dictadura militar encabezada por Humberto de Alencar Castelo Branco) fue resultado de un proceso que tuvo causas estructurales agravadas por una coyuntura que sumó otras específicas. En el marco internacional de la Guerra Fría, el régimen militar aplastó la libertad de expresión y reprimió severamente a la oposición política, se cometieron masivas violaciones a los derechos humanos; se adoptó formalmente el nacionalismo en tendencia, el *desarrollo* económico y el anticomunismo como estandartes oficiales¹. En las décadas de 1960 y 1970, Brasil recibió asistencia logística y económica del gobierno de los Estados Unidos a través del Plan Cóndor, permitiendo la penetración del imperialismo norteamericano.

El inicio de la dictadura en Brasil en un periodo sumamente contradictorio que impacta profundamente la industria cinematográfica; y, al mismo tiempo, convulsiona la mirada de los cineastas independientes, agudizando su posición política de izquierda y reinventando el carácter creativo materializado en múltiples y novedosas formas dentro de la práctica cinematográfica. Marcos Napolitano, en su libro *1964. História do Regime Militar Brasileiro* (2014b), nos brinda los enfoques historiográficos más recientes, ampliando su radio de análisis más allá de las dimensiones institucionales, macroeconómicas y políticas, e imbricando con estas a otras de tipo social y cultural, trazando un tejido de las complejas relaciones contradictorias de estos campos. Acota la participación de actores que a menudo trascienden las cúpulas donde durante mucho tiempo ha parecido transcurrir la historia del oscuro periodo dictatorial.

El golpe de Estado encontró su lugar en la antesala de la inestabilidad política del gobierno de João Goulart y en su incapacidad de operar un escenario de fuerte polarización social en el que se agudizó la lucha de clases, ya que ni los

¹ La idea de “desarrollo” se vincula de inmediato con la noción de “crecimiento económico”. Los dos términos se transformaron en la norma global, al definir características universales basadas en “las condiciones que caracterizaban a los países más avanzados del mundo: industrialización, alta tasa de urbanización y educación, tecnificación de la agricultura y adopción generalizada de los valores y principios de la modernidad ancladas en un estilo de vida y consumo occidental” (Mendoza, 2021, 2).

trabajadores y demás sectores populares, ni los sectores conservadores y burgueses lograban afianzar su hegemonía. El grupo de directores *cinemanovistas* puso bajo la lente las contradicciones surgidas de esta lucha, dando luz y voz a los primeros. Por su parte, los medios oficiales de comunicación y centros de pensamiento como el Instituto de Investigación y Estudios Sociales (IPES) y el Instituto Brasileño de Acción Democrática (IBAD), fueron los espacios en los que se creó y difundió un discurso fuertemente antirreformista, fundado en la Doctrina de la Contrainsurgencia francesa, la Doctrina de Seguridad Nacional norteamericana y la propia cultura autoritaria brasileña, el que fue capaz de interpelar a importantes sectores de la clase media que apoyó la intervención militar de fines de marzo de 1964.

En el decenio de los sesenta se vivió una situación de alta irracionalidad. Theotônio Dos Santos la describía del siguiente modo:

Un país que consiguiera montar una importante base industrial se veía imposibilitado de ponerla al servicio de la mejoría de las condiciones de vida de su pueblo. Como consecuencia de las duras leyes del desarrollo capitalista dependiente, se veía obligado (al ser derrotado el camino revolucionario) a aumentar su capacidad productiva solo para el beneficio del gran capital internacional, con el cual la burguesía dependiente, que domina el país, tuvo que llamar a su propia suerte (Dos Santos, 1994, 86)².

Estos años convulsos en Brasil marcaron el rumbo que tomaría el grupo de directores de cine independiente; “los artistas y los intelectuales tuvieron un rol significativo en la construcción de la utopía de una *brasileñidad* revolucionaria que permitiría plasmar las potencialidades de un pueblo y de una nación” (Ridenti, 2006, 43). El cineasta Gustavo Dahl afirmaba que, después del 64, se potenció la temática política en los films; eran casi todos de autocrítica, en un cierto sentido, y de autodesmitificación de lo que podría definirse, a grosso modo, como “intelectuales de izquierda”, los cuales constataban de forma trágica su impotencia con la situación del momento. “Creo poder individualizar en estos filmes, de temática política, fundamentalmente: *O Desafío*, *Terra em transe*, *O bravo guerreiro* y *Os herdeiros*, una especie de pesimismo activo” (León, 1979, 35). Eso decía Gustavo Dahl en una entrevista. “Asumieron de manera un poco idealista que eran la expresión radical de la *otredad* del cine latinoamericano frente al sistema cultural neocolonialista” (King, 1994, 157).

Ante el contexto represivo en diversos campos institucionales, en el campo cultural y artístico, la *poética realista* que erigió el Cinema Novo en su despunte (con la influencia del neorealismo italiano) se desarrolló con una fuerza innovadora. Existía entre los cineastas, incluso con más ahínco, el deseo de continuar sobre la línea de construir la realidad de una forma fiel. No obstante, los despliegues operativos debido a la represión dictatorial se vieron obligados a cambiar, el lenguaje fílmico precisaba de una reinención formal.

2 Considerando estas palabras de Theotônio Dos Santos, es importante hacer la distinción sobre el hecho de que, a pesar de que empezaban a vislumbrarse las ideas de los marxistas “dependentistas”, la crítica a la noción de *desarrollo* es una cuestión distinta, ambas están enmarcadas en la crítica a la *modernidad* como fenómenos de la expansión del sistema de producción capitalista. No obstante, el metarelato desarrollista creado por la CEPAL arranca masivamente con el discurso del presidente estadounidense Truman en 1949, acotando la relevancia y necesidad de industrializar a Latinoamérica, mientras que los ideólogos de la dependencia agudizaron la crítica en torno a la generación de capitalismo *sui generis*, como los denominó Ruy Mauro Marini, dependientes de un capitalismo central, de ahí el dominio de las fuerzas hegemónicas de los países centrales a los periféricos. Marini va más allá de la dicotomía desarrollo-subdesarrollo, en los límites que autores emblemáticos de los inicios de la CEPAL desarrollaron, su obra cumbre *Dialéctica de la dependencia* resultaba necesaria en plena crisis del “desarrollismo” en los 70s, no sólo como un debate interno de la militancia, sino como una forma real de superación a estos planteamientos teóricos del *desarrollo*. De este modo, se plantea un referente histórico de la subordinación de América Latina a las economías capitalistas voraces, en el cual, la interpretación ideológica del desarrollo es la especialización de las naciones del sur en la producción de sus materias primas.

Dentro de su propio proceso histórico, la producción de significados a través de un carácter *simbólico* se hizo presente en el cine brasileño. Nuevas formas de creación en tanto a elementos *disruptivos* y de *extrañamiento* fueron exploradas, las estructuras formales se fisuraron y el acto político del film se potenció a través de nuevos dispositivos narrativos; sus creadores dejaban ver su militancia e ideología, articuladas a estas críticas sobre la *Modernidad capitalista* y su principio analítico marxista de la crítica a la economía política. La verosimilitud de los films se trastocó a través de estas nuevas formas narrativas.

Para adentrarse al universo de las estéticas marxistas como componente sustancial de esa verosimilitud presente en el arte es necesario tener como referente a Adolfo Sánchez Vázquez, que afirmó lo siguiente: “El pensamiento estético de Marx no constituye un cuerpo orgánico de doctrina, una estética de por sí, pero ello no disminuye, en modo alguno, su importancia como un aspecto esencial de su concepción del hombre y la sociedad” (1979, 14). En ese sentido, Marx no desligó al arte de la ideología, por el contrario, señalaba al arte como forma sustancial de la superestructura ideológica, otorgándole preponderancia a la sociedad y al trabajo como esencia de lo estético. Su doctrina no puede ser reducida a una mera doctrina política y económica interpretada, por eso, sus ideas artísticas no pueden separarse de la práctica humana y artística, tampoco puede restarse importancia a la comprensión de su filosofía como una filosofía de la praxis, cuyo *telos* es transformar la realidad humana.

En este recorrido sobre los estudios de Marx en lo referente al hecho artístico, específicamente al referirnos a una estética donde los principios de la crítica a la economía política se hacen presentes en la dimensión estética del arte, hay que destacar el papel fundamental de Alberto Híjar Serrano en el estudio de las genealogías de los marxismos no ortodoxos en esta dimensión estética, genealogías delimitadas por el autor en el curso exacto de sus itinerarios como marxista. En su corolario de estudios sobre el arte revolucionario ha señalado el recurso masivo de la construcción del sujeto-pueblo, proceso que tiene un impacto importante en las extensiones estéticas del marxismo, surgiendo desde las primeras décadas del siglo XX. Agustín Cueva destaca que “es a partir de los años 30 cuando América Latina se *marxistiza*”.

El marxismo se funde indisolublemente con lo nacional y lo popular en la medida en que: (a) se recuperan las raíces populares subyacentes en grupos étnicos oprimidos: indios, negros, mulatos, mestizos, etc.; (b) se reinterpreta nuestra historia y nuestras tradiciones; (c) se crea, a partir de lo anterior, un nuevo repertorio simbólico y hasta un nuevo lenguaje; y ello (d) sin caer en el folklorismo y ubicando esas imágenes y representaciones en la perspectiva de la construcción de una cultura nacional hasta entonces inexistente, o por lo menos atrofiada por el carácter estamental de la sociedad oligárquica y por la dominación imperial; y (e) destacando las múltiples tensiones y contradicciones, incluidas las de clase, que surcan la vida de nuestras naciones (Híjar, 2021, 64-65).

En su escrito *La praxis estética. Dimensión estética libertaria* (2016), Alberto Híjar desarrolla la noción de *comunismo tosco* y explica como Marx y Engels se deslindaron de él por sus impulsos instintivos ausentes de la economía política, pues desechaba a toda costa la propiedad privada en general, no obstante, era útil para la construcción de una tendencia comunista proletaria radical que resultaba convincente por su fuerza emotiva y carácter pragmático. “La consigna de Eduard Bernstein de exaltar al movimiento social por encima de los principios les pareció una buena síntesis del *comunismo tosco*” (Híjar, 2016, 161). Si el comunismo está sustentado en el movimiento obrero y la emancipación de la clase obrera sólo puede nacer de ella misma, al reivindicar el comunismo, Engels apuntó el deslinde de los comunismos para trabajar con los “un poco toscos” porque son radicales. En este sentido, la

lectura tosca es una consigna opuesta al trabajo teórico para la crítica histórica y dialéctica. “La noción de pueblo exige precisiones históricas y sociales para distinguir sus usos demagógicos de los habituales en los nombres de organizaciones del *comunismo tosco*” (Hijar, 2016, 165). El “comunismo tosco” sería una poética comunitarista, mas no la romantización de un estado de pobreza, ágrafo, o salvaje, tal y como lo señalan los *civilizatorios occidentales*. “Este empobrecimiento de la humanidad característico del *comunismo tosco* exigió a Lenin, tan respetuoso de la autonomía de los intelectuales y artistas, proponerle al *Proletkult* en 1918 una resolución orientada por la necesidad de liberar las fuerzas productivas, incluyendo la masa de tradiciones, signos y símbolos producidos con el dominio de la burguesía” (Hijar, 2016, 167).

Los comunistas *toscos* repudian la crítica teórica, la construcción partidaria; repudian el radicalismo teórico. El *comunismo tosco* se transforma en una herramienta poderosa, como la antropofagia, por ejemplo, con la cual los colonizados devoraron al colonizador, apropiándose de sus cualidades para crear seres humanos en un desarrollo ulterior más poderoso, y no sólo asumieron su carácter de subdesarrollados, sino que lo revirtieron para salir de la negación histórica de su propia ontología. Con el *comunismo tosco* sucede algo parecido; “la ideología del *noble salvaje* implica oposición al racionalismo para legitimar el *desmadre* de la resistencia anticolonial, antiimperialista y por la liberación nacional” (Hijar, 2016, 168).

La obra cinematográfica *Terra em Transe* ilustra la construcción de una *poética* en torno a esa estética marxista del *comunismo tosco*, al presentar la esencia del sujeto-pueblo, el poder comunitarista en sus fotogramas y secuencias; al exaltar las contradicciones y recovecos del desarrollo capitalista, a través de la presencia del sujeto colectivo enmarcado en la clase trabajadora. *Terra em Transe* ubica la acción en la república ficticia *El dorado*, la representación del *Brasil moderno* de Rocha. Pablo Martins es un poeta y periodista, seguidor de la política conservadora de Porfirio Díaz. A medida que experimenta las contradicciones y problemáticas de su pueblo, su conciencia social lo lleva a romper la relación ideológica con Díaz y se adscribe a la política progresista del contrincante Felipe Viera, pero éste flaquea al verse presionado por el clima revolucionario del proletariado, lo que provoca el desencanto de Paulo, que ve cómo la realización de sus ideales debe pasar por la lucha activa y no únicamente por la discursiva.

Para asentar la construcción de una poética cinematográfica, hay que enfocar la atención al montaje. Pablo Martins nos sumerge en su mundo de crisis ideológica-artística, de desencanto político, del quinto poder factico de los medios de comunicación oficiales contra los que nada a contracorriente. En un vaivén psicológico, el film nos coloca dentro del conflicto ideológico de Paulo, sus luchas internas y el caos de sus auto-confrontaciones políticas en un país convulsionado se refleja en el montaje disruptivo de Rocha, con momentos vertiginosos en el empalme de las imágenes, donde la autonomía de cada fotograma es la causante de un *shock visual*. En la Figura 1 podemos observar una secuencia que muestra las expresiones de alta teatralidad del protagonista, Pablo Martins, lo cual es esencial para presenciar uno de los componentes de la teoría de distanciamiento brechtiana dentro de una estética materialista.

Glauber Rocha colocó el énfasis en la violencia política, el dolor, la desesperación y la muerte como fundamentos de la realidad. La vida entendida como una poesía que apela a una teoría de la sensibilidad. Su dictamen es una comunión con lo más humano que emerge entre la agonía de la violencia; por eso *Terra em Transe* es una verdad absoluta del sentimiento, una verdad lograda a través del montaje. “Desde su experiencia personal, Rocha compuso en este film la crónica de una tragedia oficial partiendo de la angustia, conmoción de tantos poetas insurrectos, moralmente vencidos o, en otros casos, eliminados directamente por el Estado [...]. Se trata de colocar en la *inmortalidad poética* la propia violencia” (Elena & Díaz, 1999, 195-196).

Terra em transe es una teoría desarrollada en imágenes. Cuando transgrede el formalismo del lenguaje, y crea técnicas disruptivas en el filme, está teorizando. Las imágenes que ofrece Rocha son muy claras, respecto al sentido estético en el montaje; son imágenes dadas al tiempo porque no tienen conclusión y no se deben a ninguna trama, son films abiertos a la potencia de las imágenes. Las imágenes se utilizan como dispositivos del pensamiento, que a través de diferentes instrumentaciones pertenecen a una



Figura 1. Fotograma de Pablo Martins en una actuación con alta teatralidad que desvela su mirada en un punto fijo, expresando la frialdad y el desencanto de su propia auto-confrontación (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).



Figura 2. Pablo Martins y el conservador Porfirio Díaz en una secuencia de montaje disruptivo (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

instancia teórica y académica. En *Terra em Transe* no sólo hay una historia, una trama y una puesta en escena; aquí, el montaje es el eje central de la creación, en tanto les otorga a sus películas su *carácter poético*. Este carácter reside en el desplazamiento constante de imágenes que carecen de la estructura dramática aristotélica; tal fenómeno lo podemos observar en la Figura 2. Cada fotograma tiene fuerza propia, y se presentan a modo de flashazos que transcurren en segundos.

Rocha reivindica la épica en Eisenstein a través del montaje, entendiéndolo como motor de ideas en movimiento y como impulso de la poesía en un modo discontinuo que forma un significante. Como apuesta no capitalista, explica lo que las teorías económicas no pueden explicar basándose únicamente en datos estadísticos. El cine aborda estos tópicos desde una dimensión no racional, sensible, a través de las categorías analíticas primarias de *hambre* y *sueño*. Al respecto de su admiración por Luis Buñuel, Glauber Rocha nos muestra en *Terra em Transe* el despliegue de una estética del surrealismo, onírica, en la cual percibimos la dialéctica del inconsciente³.

La teatralidad de los personajes es uno de los componentes del distanciamiento en la estética materialista que el dramaturgo marxista Bertolt Brecht utilizaba en su *Teatro Épico* para generar precisamente un distanciamiento entre la obra y el espectador. En *Terra em transe* este componente está presente. Es la tensión constante de los personajes la que crea la emoción ideológica; el peso de la actuación está en el *carácter teatral* del personaje, y los contrastes de luz en los rostros a manera de una iluminación expresionista crean esa tensión dramática teatral. La abolición de los tiempos y de la narrativa configuran una forma estética que, a su vez, es un acontecimiento revolucionario desde el punto de vista artístico y cultural. Este film adquiere un carácter performativo⁴, en el cual el vigor está en la experiencia de vida proporcionada por la contingencia a la que se debe ese carácter performativo (la figuración que la acompaña en la creación misma). En la Figura 3, podemos observar el carácter teatral tanto de los personajes como de la puesta en escena; las expresiones “sobreactuadas” y la iluminación de corte expresionista exhiben la presencia una estética materialista.



Figura 3 Fotograma de Pablo Martins y el político Viera en un acto performativo de carácter teatral (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

3 Véase el escrito *Los doce mandamientos de nuestro señor Buñuel*, de Glauber Rocha; y el escrito de Arnold Hauser, *Dialéctica en el arte no racional*.

4 Véanse los trabajos de Yessir Calderón sobre el performance como arte que obedece a las dimensiones del campo artístico, estético y político.

4. Una estética marxista del comunismo tosco

El carácter de “no ortodoxo” que sustenta Glauber Rocha recae en que no proviene de una marxología formal, porque su marxismo no es epistemológico; más bien recae en la praxis del *Comunismo tosco*, que, como se acotó anteriormente, es el comunismo de sujeto-pueblo, por tanto, de lo popular y hasta lo panfletario. El sujeto colectivo como motor de cambio en la lucha de clases. Lo estético de lo panfletario está en su receptor, en el público que no tiene idea de un marxismo material-dialéctico. Más bien, sustenta lo *tosco* de la comunidad ágrafa; tiene su propio sentido de clase, por enajenación. El obrero no se concibe como clase social, pero se inclina al comunismo de modo inconsciente.

Rocha pone la lente en el sujeto colectivo, en la tosquedad del pueblo en un estado casi de “pureza bruta e inmaculada”. Encuentra el poder de la mística en lo popular, y lo ve como una magia despreciada por los teóricos y sectarios que ven al *hambre* como un mero primitivismo o un surrealismo tropical. En la Figura 4, podemos observar la representación del sujeto colectivo, del sentido comunitario de un pueblo denominado salvaje por aquellos que pretenden civilizar y que Híjar avista en la estética del *Comunismo tosco*.



Figura 4. Fotogramas del sujeto colectivo-comunitario en acción política (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

En *Terra em transe* encontramos la construcción de una *poética marxista* que se refleja no sólo en el seno de un discurso o de una ideología, sino en una cantidad de elementos estéticos que apelan a una *teoría de la sensibilidad*: la ignorancia, la inconsciencia, la mística y el analfabetismo conforman esa *poética*. Las nociones de “incivilizado” y de “salvaje”, a contracorriente de las imágenes blancas-occidentales reproducidas por Hollywood. Estos elementos son la representación del *comunismo tosco* que se articula con técnicas narrativas disruptivas para dar paso a un proceso histórico en el anclaje del pensamiento y la práctica marxista. De este modo, *la estética de la violencia* que plantea Rocha es ese *comunismo tosco* que surge en un momento específico del quehacer marxista, el de mostrar al pueblo en su *estado puro*, el cual aún no culmina con su separación de la naturaleza, toda vez que no termina de adherirse al proyecto civilizatorio que el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría denominaba *blanquitud*, una cuestión que va más

allá de la etnia o la raza, sino que consiste en toda una serie de comportamientos derivados de la internalización del capitalismo.

La categoría principal de análisis para la representación de una estética violenta es *el hambre*; Rocha desplegó una serie de dispositivos estéticos como parte de su militancia para abordar esta categoría. La exaltación de este comunismo tosco se vincula a esta noción del *hambre* dentro del *subdesarrollo*, negada en el metadiscurso *desarrollista-progresista* con el *telos* civilizatorio encarnado en la *blanquitud* como identidad de la lógica capitalista; el *hambre* como categoría marxista potenciadora de una praxis revolucionaria, tal como lo expresa Rocha en su texto “La estética del hambre”, parte de la obra *La revolución es una estética*. En la Figura 5 observamos cuadros que constatan que el *salvaje* precisa de ser guiado al camino de la redención y de la civilización occidental, ya sea por la figura redentora de carácter monárquico o por un líder político que lo instruye.



Figura 5. El conservador Porfirio Díaz siendo coronado y repitiendo la palabra ¡Aprenderán! La siguiente secuencia desvela, con el título “El encuentro de un líder con su pueblo”, al político Felipe Viera que guía al pueblo (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

A través de *Terra em Transe*, Rocha nos brinda una *poética* construida alrededor de una crítica profunda a la colonización y al imperialismo. Por ejemplo, los planos *cerrados* y *contrapicados* del conservador Díaz que denotan poder y autoridad; sustenta una corona al *estilo monárquico*, y después de un silencio abrupto que pone fin a los planos sonoros y al montaje disruptivo que le anteceden, repite: “Aprenderán, dominaré esta tierra, pondré esas históricas tradiciones en orden, por la fuerza de la armonía universal de los infiernos llegaremos a una civilización”. “¡Aprenderán!” es el mensaje del colonizador instruyendo a los *salvajes*, a los *subdesarrollados*, representados en el *comunismo tosco* que las clases dominantes niegan porque se sienten amenazadas por el espectro revolucionario que derrotaría al imperialismo en el marco de la Guerra Fría, cuando el capitalismo estaba en un momento de expansión y las oligarquías acentuaban su poder. Por eso, hay que destacar el valor marxiano del *comunismo tosco* en un abigarramiento de imágenes en función de un montaje totalizador que nos pone de frente a la misma lucha de clases y a los procesos de dominación que ha atravesado al mal denominado “Tercer Mundo”. En la Figura 6, pueden observarse los símbolos religiosos de los que echa mano el personaje conservador Porfirio Díaz; el “civilizado” repudia la mística de los pueblos, pero se vale de un proyecto evangelizador como poder supremo de conquista y dominio.



Figura 6. El conservador Porfirio Díaz con la cruz y la corona como símbolos de dominio (elaboración propia, 2023; fuente: Mubi).

La teorización estética de Rocha la encontramos en sus textos *La estética del hambre* y *La estética del sueño*; ambos escritos representan la estética contemporánea en Brasil. Su cine no sólo refleja la importancia del contexto; también los modos teóricos de su enunciación. Rocha interviene teóricamente en un espacio de interlocución amplio, en el seno particular de un marxismo no ortodoxo; sus dispositivos estéticos militantes aluden a las categorías de *hambre* y *violencia* vinculadas a la estética de un *comunismo tosco*. No hay correspondencia de estos elementos con un nivel ortodoxo; por eso, trasciende la dicotomía desarrollo-subdesarrollo, el marxismo-leninismo, el realismo soviético, etcétera. Antes que eso, sus instancias teóricas primarias son el *hambre* y en la *violencia*. Para Rocha, lo *bruto* y lo *tosco* de la enajenación del obrero es el sello histórico de su condición; en el caso del indígena, su avistamiento ficcional se percibe siempre dentro del misticismo.

Rocha advierte en el *subdesarrollo* una dimensión de valor que se manifiesta en el contexto de la hechura de su cine y de la polémica que suscitaba; no era un dato económico, sino un síntoma trágico y vívido. Por lo tanto, no es la razón, sino la condición de sensibilidad la que lleva a cabo la transformación, y es por ello que hay que apreciar al *comunismo tosco* en sus imágenes como un programa y no como una utopía, alojado en la sensibilidad tosca de los oprimidos como motor de cambio, como esa filosofía marxiana anclada en la praxis de la transformación social. En *Terra em Transe*, Glauber Rocha pone especial atención en la dialéctica como unidad de reflexión y ejercicio de la crítica, como unidad abstracta relacional de momentos de contradicciones y síntesis. La dialéctica de Glauber contiene como elementos: la didáctica, la épica y la revolución. Reconoce la dialéctica en la dimensión de sus elementos populares; se apropia de los dispositivos colonizadores para liberarse, y utiliza el shock audiovisual como elemento disruptivo que tiene un valor didáctico en el componente popular.

5. Conclusiones

Terra em Transe, contada a través de tiempos imposibles y ensoñaciones, es una intervención política y teórica construida en forma de una poesía de la praxis revolucionaria. La violencia se plasma en la pantalla a través del montaje en discontinuidad, creando la experiencia de ese trance político y existencial en medio de una inestabilidad; la teatralidad de los actores crea relaciones tensas entre éstos y la cámara, construyendo una dramaturgia poco convencional (influencia de Brecht). Crea una mezcla barroca en tono performativo, las características de esta modernidad barroca en torno a las distintas formas de internalización del capitalismo (Echeverría, 2010), construye y expresa las dimensiones: estética, discursiva y política. *Terra em Transe* es la potencia de un cine que expresa a un país con todas sus contradicciones.

Glauber hizo un cine para el pueblo, del pueblo y con el pueblo como sujeto colectivo y motor estético de un *comunismo tosco*. A ellos les habla para generar una *consciencia de sí*; disipa la opacidad que les brinda la supuesta categoría de *hombres libres*, enfrentándose a su propia conciencia, rompiendo con la alienación de la plasticidad y superficialidad del cine industrial de la época.

Interpretamos a Glauber Rocha a través de la mirada y propuesta teórica de Alberto Híjar, quien colocó a cineastas del Tercer Cine dentro de la estética los marxismos no ortodoxos. La reivindicación que enarbola Híjar de Glauber Rocha, como marxista no ortodoxo, es por medio de su *estética de la violencia* articulada a la estética del *comunismo tosco*, en razón a la necesidad histórica sobre la emergencia de otros marxismos, aquellos que están presentes en las artes. El marxismo de Rocha se inscribe también en el seno de sus interlocutores. No obstante, no tiene lugar en la historia del arte o de la estética marxista debido al escaso foco a su producción teórica.

Terra em Transe es el ejemplo de un film que trasciende, por su autonomía, un enriquecimiento del lenguaje cinematográfico a través de una poética enfocada en la *disrupción* y la *discontinuidad*, todo lo cual se sustenta en el principio del montaje como acto performativo en forma de ruptura con una tradición narrativa. La exploración de este film sobre la gramática fílmica es la de un prodigio que crea un mundo humano, en el cual coloca al capitalismo en contradicción con su arte. Una constante en esta obra es la relación causal de los conflictos específicos y las dinámicas externas, transmitida a través del sonido fuera de campo, significando el trance de ese país. La poesía de la película fluye en torno a la fuerza que existe en cada plano por medio de la composición, hasta llegar a una compleja ordenación de estos en un montaje que da la sensación de navegar por tiempos imposibles, vemos imágenes que evocan la perturbación disonante de la realidad.

En *Terra em Transe* se avista una suerte de construcción poética estético-política; ése es el punto de partida para la construcción de una crítica sagaz al desarrollo capitalista que se incrusta en el ojo de la política partidista con su democracia liberal dentro de un Estado moderno. En una primera instancia, pareciera que el marxismo no nos daría respuestas al problema del *desarrollo* en torno a la lógica capitalista, ya que su genealogía es muy reciente y el debate en tanto al surgimiento de las tesis desarrollistas surge a penas desde el informe de 1949 de Truman y la creación de la CEPAL. O bien, tal y como advertía Ronaldo Munck (2010), “el marxismo apenas ha estado a la par con el imperialismo occidental como agente de desarrollo. Sin embargo, el marxismo ortodoxo era una parte integral del paradigma modernista, en muchos sentidos su epítome”. En este sentido, el desarrollo puede, de hecho, ser visto

como un eje central de todo el trabajo de Marx y puede entenderse también en su propia dialéctica dentro de la dimensión artística-cinematográfica, misma que pone la lente en toda una serie de contradicciones que surgen de la imposición de un plan civilizatorio único.

Parte fundamental del proyecto ideológico revolucionario del Cinema Novo fue poner a la luz las repercusiones de los desafíos que implicaban un desarrollo industrial inmerso en formaciones sociales atrasadas, donde las burguesías surgieron tardíamente, nutriéndose de la crítica de Marx. En el caso de *Terra em Transe*, la crítica a través de una estética marxista asentada en el *comunismo tosco* del pueblo como sujeto y motor de cambio señala el ahistoricismo de los conceptos utilizados por los teóricos de la economía del *desarrollo*, jugando con distintos elementos narrativos y estéticos que también contradecían este ahistoricismo de la narrativa ficcional hegemónica cinematográfica.

En este análisis del film *Terra em Transe* hemos distinguido distintos elementos que configuran una crítica del proceso del subdesarrollo. Glauber Rocha comprendió que este subdesarrollo depende del carácter de la expansión mundial del capitalismo; no obstante, también vio la oportunidad, al igual que otros cineastas de este fenómeno cinematográfico, de realizar un ejercicio poético de este subdesarrollo, el cual rebasó puso en crisis las formas "representativas" de una realidad y apostó por un ejercicio de creación pura, inexplorada en un cine político hasta entonces.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2008). *La poética*. México: Porrúa.
- Dos Santos, T. (1994). *Evolucao Historica do Brasil. Da Colonia a crise da "Nova República"*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: ITACA-FCE.
- Elena, A. y Díaz, M. (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. México: Alianza.
- Híjar, A. (2016). *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México: INBA.
- Híjar, A. (2021). Arte público, frentes políticos y significación. *Revista Archipiélago*, 18, 64-69.
- Hurga, P. (2015). Un epílogo de *La ventana indiscreta*. Una poética materialista del cine. *Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 17, 14-25.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- León, I. (1979). Los años de la conmoción. *Revista especializada Hablemos de Cine*, 28, 25-43.
- Martins, L. (2019). Algunas consideraciones sobre lo poético cinematográfico. *Revista Icónica*, 1, 1-4.
- Mendoza, A. (2021). El postdesarrollo: contribuciones y alcances de una crítica al paradigma del desarrollo. En *Trayectorias y encrucijadas de las teorías del desarrollo en América Latina* (pp. 174-213). México: Fondo de Cultura Económica.
- Munck, R. (2010). La teoría crítica del desarrollo: resultados y prospectiva. *Red Internacional de Migración y Desarrollo*, 14, 38-59.
- Napolitano, M. (2014a). Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista Instituto Estudos Brasileiros*, 58, 35-50.
- Napolitano, M. (2014b). *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. Sao Paulo: Contexto.
- Paranagua, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ridenti, M. (2006). *Intelectuais e Estado*. Brasil: Editora Universidade Federal Mato Grosso.
- Rocha, G. (2011). *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sánchez Vázquez, A. (1979). *Las ideas estéticas de Marx (ensayos de estética marxista)*. México: Era.

Reseña curricular

Diana Montes se ha desempeñado como docente e investigadora. Actualmente, es doctorante en el Programa en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Sus líneas de investigación tienen que ver con el Cine Político en América Latina; sobre todo, con el cine realizado en México y en Brasil.



Imagen: Romina García

Reflejos de lo cotidiano. Explorando la esencia del cine ecuatoriano a través de *Ratas, Ratones, Rateros*.

Reflections of the Everyday. Exploring the essence of Ecuadorian cinema through *Ratas, Ratones, Rateros*.

Resumen:

En este trabajo se analiza la película *Ratas, Ratones, Rateros* (1999), del director ecuatoriano Sebastián Cordero, como un reflejo de las problemáticas sociales que afectan al Ecuador contemporáneo. A través de un análisis textual de la obra, se examina cómo los personajes principales, dos primos que se dedican al robo y la delincuencia, representan la viveza criolla, el resentimiento social y la corrupción, que son algunos de los rasgos característicos de la sociedad ecuatoriana. Asimismo, se contextualiza la película con el escenario político y económico del país a finales de los noventa, marcado por la crisis bancaria, la dolarización y la inestabilidad gubernamental. La conclusión a la se llegará es que el cine ecuatoriano, más que un arte nacionalista, funciona como un espejo de la realidad cotidiana; como un reflejo de la identidad y de los problemas sociales de los ecuatorianos.

Palabras claves: Sebastián Cordero; cine; Ecuador; problemas sociales; identidad nacional.

Sumario. 1. Introducción. 2. *Ratas, Ratones, Rateros*: entre corrupción, viveza criolla y delincuencia. 3. A modo de conclusión.

Como citar: Idrovo, R. (2024). Reflejos de lo cotidiano. Explorando la esencia del cine ecuatoriano a través de *Ratas, Ratones, Rateros*. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 73-87.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a4

Abstract:

This essay analyzes the film *Ratas, Ratones, Rateros* (1999), by Ecuadorian director Sebastián Cordero, as a reflection of the social problems that affect contemporary Ecuador. Through a textual analysis of the work, it is examined how the main characters, two cousins who are dedicated to theft and crime, represent the Creole liveliness, social resentment and corruption that are some of the characteristic features of Ecuadorian society. Likewise, the film is contextualized with the political and economic scenario of the country at the end of the nineties, marked by the banking crisis, dollarization and government instability. The conclusion to be reached is that Ecuadorian cinema, more than a nationalist art, functions as a mirror of daily reality; as a reflection of the identity and social problems of Ecuadorians.

Keywords: Sebastián Cordero; cinema; Ecuador; social problems; national identity.

René Idrovo

Universidad UTE

Quito, Ecuador

rene.idrovo@ute.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0001-8434-6313>

Enviado: 21/2/2024

Aceptado: 1/4/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El cine latinoamericano, y más específicamente el cine ecuatoriano, se ha caracterizado por un imperioso apego a lo identitario. Desde sus inicios, tal y como señalaba el cineasta Camilo Luzuriaga (2013), el cine ecuatoriano se vio nutrido por el nacionalismo. Partiendo de *El tesoro de Atahualpa* (1924), película muda dirigida por el guayaquileño Augusto San Miguel, y pasando por los documentales de finales de 1970, producto de una primera generación de cineastas ecuatorianos, el cine en este país se ha caracterizado por un “claro interés por la identidad nacional” (Luzuriaga, 2013).

Se podría decir que el cineasta ecuatoriano es un retratista de la identidad colectiva. Busca con sus filmes representar la esencia del ecuatoriano, a través de relatos que apuntan hacia la cotidianidad en el contexto de las problemáticas nacionales. Como apuntaba Solano Ortiz (2023, 3), el cine ecuatoriano posee “una narrativa fílmica con imágenes y movimientos que se basan en eventos y acontecimientos producidos en una realidad plagada de problemas socioeconómicos y políticos”. El cine ecuatoriano funciona entonces como lente para analizar la vida cotidiana, la identidad y los problemas sociales de quienes habitan las ciudades y pueblos del Ecuador.

Conflictos como la corrupción, la delincuencia, el narcotráfico, la migración, la desigualdad de clases sociales, son entre otros los temas que funcionan como hilo conductor en gran parte de las películas ecuatorianas. Estas y otras problemáticas son presentadas a través de las experiencias vividas por personajes que, como argumenta Michel de Certeau en su obra *The Practice of Everyday Life* (1984), sobreviven a través de maniobras (tácticas) que buscan sortear las limitaciones propias de un país en vías de desarrollo.

En el caso concreto del Ecuador, dichas tácticas no siempre van de la mano de la ética. Tal es así que la denominada “viveza criolla” ha pasado a formar parte de la identidad del ecuatoriano. A manera de mecanismo de defensa, el ciudadano común, representado en filmes como *Ratas, Ratones, Rateros* (Cordero, 1999), *Pescador* (Cordero, 2011) o *El Rezador* (Jara, 2022), se ve envuelto en prácticas que van radicalmente en contra de las reglas establecidas por el aparato gubernamental.

A diferencia del cine comercial hollywoodense, en el que los protagonistas son muchas veces héroes evangelizadores del moralismo occidental, el protagonismo en las cintas ecuatorianas es acaparado por personajes para quienes el robo, la estafa y la mala conducta son habilidades que les permiten navegar por mares tormentosos.

El componente ideológico, muchas veces presente en el cine y la *mass media* en general, es relegado a un último plano en las obras de los cineastas ecuatorianos, que, a pesar de recibir fondos estatales, muestran en sus películas el desorden del cual somos cautivos como sociedad. La premisa de *Ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948), película que romantizó el hurto en el contexto social del neorrealismo italiano, es magnificada y alcanza su clímax en los discursos audiovisuales del Ecuador contemporáneo.

¿Es acaso el contexto sociopolítico el marco de inspiración de nuestros hacedores de cine? Para responder adecuadamente a esta pregunta, sería necesario analizar sus películas en paralelo con el acontecer social y político que fue el contexto coyuntural durante la producción de las mismas.

Si bien el cine ecuatoriano tuvo sus orígenes a inicios del siglo pasado, nuestra industria cinematográfica –si acaso existe una– es mucho más reciente. Coryat y Zweig (2019, 11) mencionaban algunos momentos históricos en la cinematografía ecuatoriana, entre los que destacan el cine militante de finales de 1970 dentro del contexto de denominado “Tercer Cine”, movimiento inspirado en la revolución cubana que pretendía liberar a “la región de los grilletes de la dependencia y el subdesarrollo impuestos por la dominación ideológica y material de Hollywood”. Posterior a ello, una segunda generación de cineastas con estudios formales llevó a la pantalla películas como *La Tigra* (Luzuriaga, 1990), que logró una taquilla sin precedentes en las salas de cine locales en cuanto a cine nacional se refiere. Pero no fue sino hasta finales de los años noventa del pasado siglo, con el lanzamiento de *Ratas, Ratones, Rateros*, que se sentaron las bases para el “subsiguiente crecimiento del cine ecuatoriano” (Coryat & Zweig, 2019, 12).

Es esta última etapa la que pretendemos abordar en esta obra, cuyo origen coincide con uno de los hechos más importantes en la historia del país, el feriado bancario y la posterior dolarización.

2. *Ratas, Ratones, Rateros*: entre corrupción, viveza criolla y delincuencia

En julio de 1998, Jamil Mahuad era declarado ganador en la segunda vuelta de la contienda electoral para presidente de la República del Ecuador por sobre Álvaro Novoa, en medio de denuncias de fraude. El 10 de agosto del mismo año, Mahuad se posicionaba como primer mandatario. Pero retrocedamos un poco más y revivamos algunos de los hechos que seguramente fueron fuente indirecta de inspiración para la opera prima de Sebastián Cordero.

El 10 de agosto de 1996, Abdalá Bucaram, populista de izquierda, tomaba posesión como Presidente Constitucional del Ecuador tras vencer a Jaime Nebot en segunda vuelta. Como dato anecdótico, León Febres-Cordero, expresidente y líder del Partido Social Cristiano (PSC), representado por Nebot en aquellas elecciones, dijo que todos los que votaron por Abdalá en primera vuelta eran prostitutas, marihuaneros y rateros. Se ha dicho que dichas declaraciones le costaron la presidencia a Nebot.

Ratas, Ratones, Rateros, título que eligió Cordero para su primera película de larga duración, es quizás fruto de las despectivas aseveraciones de Febres-Cordero, quien calificó a todo un conglomerado de votantes como el lumpen de la sociedad ecuatoriana. La obra precisamente retrata las experiencias vividas por dos ladrones “de poca monta”: uno quiteño (Salvador, protagonizado por Marco Bustos) y su primo guayaquileño (Ángel, protagonizado por Carlos Valencia).

Cordero muestra una distinción cultural y regional entre los personajes



Figura 1. Frame de la película *Ratas, Ratones, Rateros* en el que se ve a Ángel fumando pasta base de cocaína, droga conocida como “bazuco” (Cordero, 1999).

Fuente: <https://vimeo.com/381375898>

protagónicos, que refleja ciertos estereotipos relacionados con las diferencias entre la Costa y la Sierra ecuatoriana. Estos estereotipos se reflejan en la personalidad extrovertida de Ángel, originario de la Costa, en contraste con la timidez y el miedo de Salvador, de la Sierra (Rosero & Montalvo, 2021).

La película arranca en una lúgubre habitación de un hostel en Guayaquil frecuentado por trabajadoras sexuales y sus clientes, en cuya cama yacen Ángel (Figura 1), un ex-convicto, y una prostituta colombiana con la que éste mantiene un romance que trasciende el mero pago de dinero a cambio de servicios sexuales. Tras despertar, Ángel vacía un envoltorio de cigarrillo para colocar en él, en lugar de tabaco, el denominado “bazuco”, droga de bajo costo a base de sulfato de cocaína. Tras revisar el vendaje de su mano derecha, a la que le falta parte del meñique, y “desayunar” aquella sustancia en combinación con lo que pareciera ser aguardiente de caña –conocido en Ecuador como “puntas”– Ángel echa un cauteloso vistazo al exterior de la habitación, lo que pone en evidencia su ansiedad al sentirse perseguido. Cualquier ruido proveniente del exterior es signo de alarma para este ex-convicto, mientras su amante trata de calmarlo. Su paranoia se vuelve real cuando la puerta de la habitación es forzada por dos antisociales armados, a quienes Ángel logra evadir para luego escapar de una muerte inminente.

Vale la pena colocar un paréntesis en medio de esta narración textual de la secuencia de apertura de *Ratas* para describir el espacio en el que se desarrollan sus escenas. A mediados de los noventa –y hasta la actualidad– las diferencias de clase social eran muy evidentes para cualquier persona, local o forastera, que transitase por las calles de Guayaquil. Esta ciudad costera, la segunda en importancia en el territorio ecuatoriano, sólo por debajo de su capital Quito, se divide en cuatro sectores segmentados a modo de cuadrante.

El punto rojo que se aprecia en la Figura 2 indica la ubicación del Cementerio General de Guayaquil, localizado en pleno centro de la ciudad. Al norte se ubican sectores de clase acomodada como Urdesa, Los Ceibos y Samborondón. Este último es un sector henchido de ostentosas mansiones, como la del magnate y cinco veces candidato presidencial Álvaro Noboa –padre del actual presidente (2024), Daniel



Figura 2. Mapa de Guayaquil. Fuente: <https://www.google.com/maps>

Noboa– ubicada en la urbanización “El Río”. Al sur de Guayaquil, por el contrario, se encuentran los sectores más pobres de la urbe, tales como los suburbios y el famoso Guasmo, una unión de barrios que ocupa gran parte del sur de la ciudad.

La secuencia de apertura del film continúa precisamente en el Cementerio General de Guayaquil, camposanto en el que también se evidencian las marcadas diferencias de clase social que caracterizan a la ciudad porteña. Lujosos mausoleos pertenecientes a familias acaudaladas y personajes políticos contrastan con las sucias paredes que acogen a cientos de diminutos nichos donde descansan los restos de guayaquileños comunes. A manera de laberinto, Ángel escapa de su perseguidor corriendo en zigzag a través de los pasillos del cementerio. Tras esconderse en lo alto de un oscuro corredor, Ángel se abalanza encima de su adversario y finalmente logra deshacerse de él. Luego de noquearlo, Ángel roba el dinero y las gafas de sol que su víctima traía consigo.

Como se diría usando el argot popular, Ángel no es ningún gil. Todo lo contrario; es un delincuente astuto cuya viveza criolla es proporcional a su realidad. Salió de la cárcel sobornando al juez que estaba a cargo de su caso, para lo cual pidió dinero prestado a una “chulquera”, término utilizado en Ecuador para referirse a prestamistas que ofrecen dinero a cambio de grandes porcentajes de interés semanal o mensual. Es decir, que para que Ángel salga de prisión, fue necesaria la participación de varios personajes que, a modo de arquetipo, forman parte del mecanismo infinito de corrupción latinoamericano: el delincuente común, su abogado, el juez corrupto y la usurera, quien al no recibir el pago acordado envió a cobradores armados en busca del deudor.

Según la legislación ecuatoriana, “sólo las personas que formen parte del sistema financiero nacional y que tienen el certificado de la Superintendencia de Bancos pueden captar y prestar dinero” (Ministerio de Gobierno, s.f.). Sin embargo, el “chulco” es uno de los recursos financieros comúnmente utilizados por miles de ecuatorianos para aquellas emergencias que su precaria economía no les permite solventar por la vía legal. Por ejemplo, en 1996 Elizabeth N. recibió un préstamo por un monto de 17'485.000 sucres, que equivaldría a 699,40 dólares. Diez años después, se vio obligada a cancelar la suma de 60.454,10 dólares por cobro de intereses (*El Telégrafo*, 2013).

El negocio de los prestamistas clandestinos sólo podría subsistir en una sociedad plagada de corrupción desde sus mismas entrañas. Según el estudio de Basabe-Serrano (2013), el sistema judicial ecuatoriano obtuvo una calificación de 5.78/10 en el periodo comprendido entre los años 1997-2004, donde “10” significa ausencia total de corrupción judicial y “1” significa presencia total de corrupción judicial. Estas cifras, en lugar de mejorar, han ido empeorando en los periodos siguientes, alcanzando una calificación de 5.52/10 en el periodo 2005-2008 y un alarmante 3.76/10 en el periodo 2008-2011, en el cual observa “un deterioro severo en la conducta ética de los jueces ecuatorianos” (Basabe-Serrano, 2013, 94). Si se compara estos resultados con los obtenidos para Chile (7.6) para el periodo que culmina en el año 2011, es notorio el deplorable estado del sistema judicial ecuatoriano, incluso dentro de los parámetros de su misma región. Una prueba más actual de aquello es el denominado caso “Metástasis”, con el que la Fiscalía General del Estado ecuatoriano puso en evidencia estrategias delincuenciales de narcotraficantes “para evadir a la justicia, con el apoyo de un grupo estructurado para estos fines, entre los que se cuentan jueces, fiscales, funcionarios del Consejo de la Judicatura y del SNAI, abogados en libre ejercicio y otros” (Fiscalía General del Estado Ecuatoriano, 2024).

La realidad de Ángel, un personaje ficticio, pero al mismo tiempo simbólico, es por tanto consecuente con lo observado en los párrafos anteriores. Sus tácticas de fuga y supervivencia burlan las normas y leyes establecidas por el aparato gubernamental; sin embargo, se adaptan a la perfección con la praxis de lo cotidiano en un Estado corrupto desde su núcleo hasta su superficie.

Por su parte, Salvador, primo menor de Ángel, vive su propia realidad también condicionada por las limitaciones inherentes a un país en vías de desarrollo (Figura 3). La segunda secuencia de la película nos traslada a Quito, partiendo en lo que sería la típica casa de una familia ecuatoriana de clase media baja, lo que en términos técnicos vendría a ser el estrato C, al cual, según la última Encuesta de Estratificación de Nivel Socioeconómico (INEC, 2011), pertenece la mayoría de ecuatorianos. Ubicada en las inmediaciones del tradicional barrio "La Villaflora", en el sur de Quito, la vivienda cuenta con enseres básicos; no existen lujos, pero cuenta con más de una habitación, cocina, sala/comedor y baño con ducha eléctrica. Además, dispone de servicio de telefonía fija. La casa es habitada por Salvador, su padre y su abuela, quien sufre de una discapacidad que la mantiene totalmente inmóvil. La vivienda es arrendada y no están al día con el pago del alquiler.



Figura 3. Frame de *Ratas, Ratones, Rateros* que muestra a Salvador durmiendo en su habitación (Cordero, 1999).

Fuente: <https://vimeo.com/381375898>

Salvador es un adolescente problemático, y por ende tiene una difícil relación con su padre, quien en su primera aparición lo golpea al enterarse que éste fue expulsado de la academia militar en la que cursa estudios secundarios.

Su refugio son sus dos amigos, Marlon (Fabricio Lalama) y Mayra (Cristina Dávila), con quienes se ve envuelto en crímenes menores, tales como robo de radios y tapacubos de vehículos. Su *modus operandi* es otro claro ejemplo de viveza criolla elevada en potencia. Consiste en distraer a la víctima mientras se comete la fechoría. Como el mago que distrae a nuestros ojos con una mano mientras realiza el truco con la otra, Salvador extrae el tapacubos de la llanta posterior derecha del auto de su víctima mientras su amigo negocia la venta de ese mismo artículo con el conductor, a cuyo auto le falta el tapacubos delantero izquierdo.

Como sustenta Muhlethaler (2017), *Ratas, Ratones, Rateros* se inscribe en el realismo sucio, un género que aborda temas de marginalidad, conflicto social, crítica al Estado y violencia. Los protagonistas de esta película enfrentan la crisis sin contar con la protección de las instituciones sociales, lo que los lleva a vivir en condiciones precarias. De cierta forma, *Ratas, Ratones, Rateros* es una especie de apología al lumpenproletario, esa clase social que se ve representada en Ángel y Salvador, dos primos que, en lugar de sobrellevar las dificultades con trabajo honesto, buscan maneras de sobrellevar las exigencias del sistema a costa del perjuicio de otros.

Dicha práctica no sólo es común en las bajas esferas; de hecho, la corrupción en la cima de la pirámide es una de las problemáticas que más daño le han hecho al Ecuador a lo largo de su historia republicana. Retomemos pues el contexto político contemporáneo a la producción de la película. La presidencia de Abdalá Bucaram, pese a ser elegido para un periodo de 4 años, duró apenas 5 meses y 25 días. Durante su corta estancia en el Palacio de Carondelet, Bucaram se vio envuelto en varios casos de corrupción por adjudicaciones irregulares de contratos. Uno de los más sonados fue el caso denominado “Mochila Escolar”, que surgió a raíz de un programa de gobierno del mismo nombre. El programa consistía en dotar de 1.2 millones de mochilas con útiles escolares y otros implementos a niños de escasos recursos económicos, para lo cual se asignaría un presupuesto cercano a los 40 millones de dólares. Para la adquisición de dichos insumos, Bucaram declaró emergencia en el sistema educativo, lo que según la ley le permitía la modalidad de contratación directa.

Tras varias irregularidades con éste y otros contratos, además de escándalos protagonizados por Bucaram y miembros de su cúpula, el Congreso Nacional destituyó al “loco” Abdalá en febrero de 1997 alegando “incapacidad mental para gobernar”, pese a no haberle realizado un previo examen médico. Bucaram huyó del país pidiendo asilo político en Panamá, donde se refugió mientras se lo enjuiciaba por corrupción. En enero de 2007, la Corte Suprema de Justicia determinó un sobreprecio de USD 14.3 millones en perjuicio para el Estado. Pese a que Sandra Correa, Ministra de Educación durante la presidencia de Bucaram, fue enjuiciada y sancionada con 3 años de reclusión, Bucaram evadió a la justicia y regresó al país en 2017 tras declararse la prescripción del caso.

Como el político corrupto que se vio obligado a huir de su país para evadir posibles penas, Ángel también vio las formas de evadir su condena de privación de libertad, tras lo cual viaja a Quito escapando de sus problemas. León (2007) lo describe como “un chispeante demonio que después de cometer sus fechorías, siempre emprende la fuga. Su destino es el desarraigo. Es un paria expulsado de todos los reinos” (s. p.). Luciendo una vieja camiseta de Barcelona Sporting Club, el equipo de fútbol más popular de Guayaquil, Ángel es recibido en el terminal terrestre por Salvador y Marlon. Su éxodo hacia la capital tiene dos propósitos: escapar de aquellos que le persiguen y proponerle a Salvador la incursión en crímenes más ambiciosos, tales como robo de autos, casas y hasta bancos.

Hablando de bancos, es importante adentrarnos en aquel hito histórico que marcaría un antes y un después en nuestra historia republicana. Tras ser destituido, Bucaram fue remplazado por su vicepresidenta, Rosalía Arteaga, quien a su vez fue remplazada por el entonces presidente del Congreso Nacional, Fabían Alarcón. Este último, dirigió las riendas del Ecuador como presidente interino desde el 11 de febrero de 1997 hasta el 10 de agosto de 1998. Durante su mandato, se reformó la Constitución, entregándose así una nueva Carta Magna a quien sería el nuevo presidente electo democráticamente por los ecuatorianos, Jamil Mahuad. En palabras de Solís (2008), Mahuad, junto a los banqueros y su Ministra de Finanzas, Ana Lucía Armijos, “orquestaron uno de los mayores atracos del país”.

Según Solís, la campaña presidencial de Mahuad fue cofinanciada por banqueros como Guillermo Lasso de Banco de Guayaquil, Álvaro Guerrero de Banco La Previsora, Medardo Cevallos Balda de Bancomex, entre otras personalidades asociadas a la banca que ocuparon altos cargos en el gobierno de Mahuad. De hecho, el entonces dueño del Banco del Progreso, Fernando Aspiazú, declaró públicamente haber aportado 3.1 millones a la campaña de Mahuad por la presidencia de la República.

A finales de los noventa, Ecuador atravesaba una profunda crisis económica agudizada por el fenómeno de El Niño de 1997 y 1998, que según estimaciones dejó pérdidas cercanas a los 2.900 millones de dólares. Los daños ocasionados por este fenómeno natural afectaron en gran medida a la producción agrícola y pesquera del país, encareciendo la canasta básica. Provocó además un alto incremento en los costos de los servicios, principalmente el transporte (CEPAL, 1998, 44-45). Según García (2013), el fenómeno de El Niño de aquellos años dificultó el pago de deudas que varios productores de la Costa tenían con la banca, provocando una afectación a las carteras de las instituciones financieras. Los rumores de insolvencia en el sistema bancario empeoraron la situación, provocando que los ahorristas retiren sus depósitos.

Cabe mencionar además que, en 1998, el precio internacional del petróleo cayó a menos de USD \$7 por barril de un estimado USD \$45; y que la cotización del dólar estadounidense frente a la moneda de curso legal ecuatoriana pasó de 6.442 sucres en septiembre de 1998 a 11.723 sucres a mediados de 1999. En marzo de 1999, en medio de un deplorable contexto económico, Mahuad declaró feriado bancario y el congelamiento de cuentas con montos superiores a 2 millones de sucres. Más de un millón de personas se vieron afectados por la medida, perdiendo en muchos casos los ahorros de toda una vida.

Ratas, Ratones, Rateros se estrenó el 7 de septiembre de aquel nefasto 1999. Está documentada una masiva migración de ecuatorianos al exterior, a causa de aquella gran crisis, y no cabe duda que la situación económica provocó además que miles de ecuatorianos eligiesen el hampa como medio de subsistencia. Mientras que, por ejemplo, en 1990 las defunciones por homicidio en Ecuador representaban el 16% de causas externas de muerte, para 1999 pasaron a representar 23.8%, superando incluso a las defunciones por accidentes de tránsito (Arcos, Carrión & Palomeque, 2003).

Si bien se puede caer en el error de justificar el aumento en la criminalidad con la falta de oportunidades propia de un contexto de crisis, al menos uno de los personajes principales de *Ratas, Ratones, Rateros* –nos referimos a Salvador– encaja más bien en el perfil de aquellos jóvenes que eligen el crimen pese a tener acceso a educación, vivienda y alimentación. En efecto, la carencia de oportunidades, que sin duda subyace de un entorno empobrecido, no es la única causa del aumento en la criminalidad. Existen otras variables que también ejercen presión, especialmente en los jóvenes, y los inclina hacia la delincuencia.

En el caso puntual de Salvador, se podría suponer que la temprana muerte de su madre es una de las causales de su comportamiento. La ausencia de una figura materna, sumada a la tensa relación que mantiene con su padre, lo hace dócil a la influencia de personajes como Ángel, quien lo motiva a huir de casa en busca de nuevas aventuras delincuenciales. Tras dejar su hogar, Salvador busca refugio en casa de su prima Carolina, donde Cordero aborda otra de las realidades propias de la herencia colonizadora en América Latina, la desigualdad de clases sociales.

Uno de los rasgos más característicos de dicha desigualdad es la estrecha cercanía entre la raza y la situación socioeconómica. Carolina pertenece a una familia de quiteños a quienes podríamos catalogar como “blancos”. Porque, pese al mestizaje que tuvo lugar tras la llegada de los españoles al continente americano, existe en Ecuador una minoría que conserva un color de piel y demás rasgos raciales similares al del español promedio. Dicha minoría es, en términos generales, heredera del poder económico.

Mientras que Carolina reside en una lujosa vivienda ubicada en un barrio residencial, donde se celebra su fiesta de graduación, su primo Salvador, de tez más oscura, vive en una pequeña casa al sur de la ciudad, sector donde se concentran los barrios más populares. Pese a ser parientes del lado paterno, Salvador es producto de un mestizaje más directo. Por los hechos y personajes que aparecen a lo largo de la película, se puede deducir que su difunta madre fue una mujer con rasgos similares a los de Ángel, quien físicamente concentra el aspecto estereotípico del cholo costeño.

Una vez en casa de Carolina, Ángel no tarda en proponerle a Salvador desvalijar la vivienda, y para convencerlo hace uso de términos peyorativos para referirse a la madre de su prima, haciendo notar que pese a tener lujos no fue capaz de ayudar a Salvador cuando su madre murió. Ángel representa así el resentimiento social que late en el corazón de millones de personas en ese Ecuador de las desigualdades; resentimiento que, en el caso de Ángel, se canaliza a través del crimen.

Mientras Ángel y Salvador hacen de las suyas robando en casa de su anfitriona, el padre de Salvador es víctima de uno de los criminales enviados por la chulquera, quien lo golpea vilmente al no recibir información del paradero de su deudor. Sin sospechar lo que ocurre en casa, Salvador es cómplice de lo que hasta entonces será su mayor crimen, el robo de un auto.

En 1996, se habían reportado 5.875 robos de vehículos en Ecuador, cifra que subió a 7.203 en 1997 (*El Comercio*, como se citó en *Explored Ecuador*, 1998). Lejos de mejorar, el robo de vehículos llegó a 11.372 unidades en 2022 (*El Universo*, 2022). Los automotores robados generalmente terminan en los países vecinos, Perú y Colombia, eso cuando no son “deshuesados” para luego vender sus partes como repuestos en el mercado negro. Ángel y Salvador optaron por la segunda opción, vendiéndolo a un precio módico en un taller mecánico. Según un informe del COAV (Children in Organised Armed Violence) se produce lo siguiente:

En el caso de la venta de vehículos robados es importante señalar que el 80% de los mismos son destinados al desmantelamiento para vender sus partes y piezas como repuestos. La mayor participación de adolescentes y jóvenes en estas actividades se da en el caso de robo de accesorios como espejos, retrovisores, radios, llantas de emergencia, limpia parabrisas, etc. (Children in Organised Armed Violence, s. f., 19)

La película continúa en el sombrío entorno presentado en la secuencia de apertura: un hostel que, fungiendo como un establecimiento de características similares a un prostíbulo, sirve como el telón de fondo para la conexión entre las trabajadoras sexuales y sus clientes. Después de experimentar un episodio de epilepsia, Salvador recobra la conciencia en la habitación de la prostituta de acento colombiano a la que Ángel cariñosamente llama “mi pelada”, una expresión ecuatoriana que se utiliza coloquialmente para referirse a la chica con la que uno tiene una relación sentimental. Ella le ofrece algo de beber y le explica que Ángel le pidió que lo cuidara, pagando incluso para que le complazca sexualmente. “¿Es verdad que eres coco?”, pregunta, mientras lo seduce queriendo confirmar –usando términos coloquiales– la virginidad de Salvador.

Desde el siglo XIX, la prostitución no ha sido considerada como un delito según los códigos penales ecuatorianos. No obstante, a lo largo de la historia, este fenómeno ha persistido de manera clandestina (León, 2019). La práctica oculta y no registrada de muchas trabajadoras sexuales ha sido, históricamente, una de las razones fundamentales detrás del aumento de los contagios de enfermedades de transmisión sexual. En este sentido, según León,

durante mucho tiempo la atención que han recibido las trabajadoras sexuales ha sido para control, diagnóstico y tratamiento de ITS y VIH-sida, mas no como seres humanos o por sus derechos, sino para proteger al resto de la población. De esta forma se evidencia la discriminación que han tenido, no solo desde la sociedad que las califica como una lacra social, sino por parte del Estado que no ha calificado su actividad como un trabajo, sino como portadoras de enfermedades, lo que las convierte en parte del problema de salud pública (2019, 40).

Según comenta Ruiz (2008, 208), las mujeres migrantes colombianas y peruanas, que empezaron a llegar a Ecuador en mayor número desde finales de los 90s, no enfrentan grandes obstáculos para atravesar la frontera; sin embargo, tienen escasas oportunidades para emplearse de manera legal en nuestro país. En tales circunstancias, la mayoría de mujeres migrantes provenientes de los países vecinos llegan a Ecuador dispuestas a “trabajar en lo que sea”; incluso, en ciertos, casos son presionadas por sus convivientes para emplearse en la industria del sexo.

Mientras Salvador experimenta su primer encuentro sexual en manos de una de aquellas migrantes, Ángel visita el establecimiento de la Sra. Eulalia, una típica cantina/billar ubicada en uno de los sectores más pobres de Guayaquil. Pese a que su intención era cancelar su deuda, Ángel se ve en la necesidad de huir despavorido al darse cuenta que el hombre al que había noqueado en el cementerio había muerto y estaba siendo velado en medio de las lágrimas de su acreedora, quien resultaba ser su madre. Ensangrentado tras ser investido por un auto producto de su veloz escape, Ángel entra abruptamente a la habitación de su amante, frustrando así la consecución de la primera experiencia sexual de su joven primo.

En medio de un contexto de pobreza plagado de violencia, algo que Cordero destaca a lo largo de la película es la estrecha relación fraternal entre Ángel y Salvador, a quien el primero frecuentemente llama “familia”. Al ser cuestionado sobre el porqué de su cercanía con Ángel pese a todos sus conflictos, Salvador responde de forma espontánea: “yo le acolito, él me acolita”, explicando así su incondicionalidad para con su familiar. Tras robar algo de dinero a un turista “gringo”, interpretado por el mismo Sebastián Cordero (quiteño de ascendencia caucásica), Salvador compra dos boletos de autobús con dirección a Quito. Pese a todo, Salvador no es capaz de abandonar a Ángel, quien lo espera golpeado y agotado en una banqueta del terminal terrestre de Guayaquil.

Según el Código Civil Ecuatoriano, en su artículo 22:

Los grados de consanguinidad entre dos personas se cuentan por el número de generaciones. Así, el nieto está en segundo grado de consanguinidad con el abuelo; y dos primos hermanos, en cuarto grado de consanguinidad entre sí. Cuando una de las dos personas es ascendiente de la otra, la consanguinidad es en línea recta; y cuando las dos personas proceden de un ascendiente común, y una de ellas no es ascendiente de la otra, la consanguinidad es en línea colateral o transversal (Código Civil Ecuatoriano, 2015, Artículo 22).

La cercanía entre Salvador y Ángel, primos hermanos con un cuarto grado de consanguinidad colateral, podría incluso ser fruto de la particular relevancia que tiene la familia extendida en Ecuador como producto de la migración. Pese a que esta suposición rebasa los hechos revelados por la narrativa, no es descabellado pensar que el vínculo forjado entre ambos primos haya tenido lugar debido al éxodo de los padres de Ángel, quedando éste al cuidado de la madre de Salvador.

Como observa Jiménez Noboa (2009) la migración hace que abuelos, tíos, hermanos mayores, etcétera, asuman nuevos roles ante la ausencia de padres en el hogar. Según esta autora, abundante evidencia da cuenta de un importante impacto psicosocial en niños y adolescentes pertenecientes a familias con padres migrantes “ligado a problemas de stress, abuso sexual, pandillas, conducta delincinencial, creación de falsas expectativas, deserción escolar, etc.” (Jiménez Noboa, 2009, 76).

Ángel, cuya incursión en el mundo del hampa está tal vez ligada a una adolescencia con padres ausentes, regresa a Quito junto a Salvador, donde se enteran que el padre de este último había sido hospitalizado a causa de la brutal golpiza que recibió en manos del cobrador enviado por la chulquera. Solo algo tan impactante como eso podría hacer que Salvador decida alejarse de Ángel, pero su condición de epiléptico y la falta de recursos económicos, impiden que dicha ruptura se consuma.

En tales condiciones, ambos personajes vuelven a casa de Salvador, donde son sorprendidos por un sujeto armado que, desde hace días, esperaba al aseo la llegada de Ángel. De forma heroica y valentona, Salvador le proporciona un duro golpe en la nuca al intruso, quien cae muerto producto del impacto. Pese a que ya tenía un leve historial delictivo, este hecho es un hito en la vida de Salvador, ya que con el homicidio del hombre que días atrás había torturado a su padre, pasa de ser un simple ladrón de partes de autos a convertirse en un asesino, al igual que su primo mayor.

En el Ecuador, son muchos los jóvenes que a cortas edades cometen crímenes mayores e incluso asesinatos, eligiendo así, en palabras de uno de ellos, “el camino del que no se vuelve” (Arroyo, 2023). Pese a que Salvador quizás no eligió dicho camino, su cercanía con su primo, mucho más experimentado en el mundo del crimen, provoca que tarde o temprano su vida se vea envuelta en actos de este tipo.

Según el COAV, en los primeros años de la década de 2000, la Policía dismanteló 109 bandas, encontrando que el 50% de los arrestados eran menores de edad. El aumento de la delincuencia, especialmente en la violencia armada organizada, se atribuye principalmente a las pandillas y naciones. Alrededor del 70% de los detenidos por actividades delictivas admiten su participación en estas organizaciones, destacando la implicación de menores. En Ecuador, especialmente en Guayaquil, las pandillas y naciones son las principales formas de organización juvenil, asociadas mayormente con actividades delictivas, armas, y drogas, con un alcance que abarca centros educativos y barrios marginales (COAV, s. f.).

Dicho informe sostiene además que el 95% de menores detenidos por actos delictivos en aquel periodo fueron hombres, siendo el tráfico de drogas, la venta de accesorios de vehículos robados, la venta de teléfonos celulares y otros artículos robados unas de las principales causas de detención. En 1997, el Estado Ecuatoriano estableció la Dirección Nacional de Policía Especializada para Niños, Niñas y Adolescentes, cuya misión es prevenir acciones que amenacen la integridad de los menores. Sin embargo, el informe del COAV señalaba que en lo que respecta al periodo analizado, dicho organismo no contaba “con personal idóneo y con capacitación permanente ni estructuras adecuadas que eviten que los niños y jóvenes reincidan en estas actividades” (COAV, s. f., 13).

Poco a poco Salvador se va consolidando dentro del arquetipo del delincuente juvenil, viéndose envuelto, con la complicidad de su mentor, en delitos cada vez más graves. Como una suerte de agradecimiento o retribución para

con su primo menor de edad, Ángel se compromete a deshacerse del cadáver del cobrador, para lo cual, a modo de ceremonia de preparación, fuma una dosis de basuco frente a la mirada perdida de su abuela, a quien poco antes había terminado de alimentar. Cordero nos muestra así ambas caras de un mismo sujeto: por un lado, un hombre que se preocupa por sus seres queridos; y por otro, un criminal adicto a la cocaína que está dispuesto a todo para salvaguardar sus intereses, un delincuente que roba, trafica y mata nutrido por la adrenalina que produce el consumo de sustancias.

Su mala influencia no solo tiene afectaciones en la vida de Salvador, sino también en el círculo que rodea a este último. El clímax de la opera prima de Sebastián Cordero entrelaza las vidas de varios jóvenes de distintos estratos sociales. Por un lado, Carolina y su novio JC, quien acude a Ángel tras extraviar una pistola que tomó a escondidas sin el conocimiento de su padre. Ante esta situación, Ángel, quien previamente le había suministrado un arma y drogas a cambio de dinero, sugiere la idea de ingresar a su casa para simular un robo. De esta manera, intentan hacer creer al padre de JC que la pistola fue robada como una solución a la travesura de dicho joven maleducado perteneciente al estrato más privilegiado de la sociedad Quiteña.

Ángel no logra convencer a Salvador para que participe en lo que considera la oportunidad de su vida, pero consigue que Marlon lo secunde en esta aparentemente sencilla operación criminal. El robo previamente acordado terminará en tragedia al verse interceptados por el padre de JC, quien regresa a la vivienda antes de lo esperado y al verlos hiere a Marlon con un disparo. Ángel, sin dudar, lo asesina proporcionándole varios disparos, tras lo cual ambos criminales huyen del lugar de los hechos.

Por su parte, Salvador vuelve a casa tras enterarse del fallecimiento de su padre en el hospital, una víctima más, aunque indirecta, de su relación con Ángel. Una vez allí, descubre que el cadáver del cobrador yacía debajo de su cama, pese a que Ángel le había asegurado que se había deshecho del cuerpo. Salvador termina solo, en la ruina y con un crimen por homicidio a cuestas. Mientras tanto, Ángel lleva a Marlon a que lo atiendan en un centro médico, para después huir, bajo los efectos del basuco, llevándose todo el botín que ambos habían extraído de la vivienda de JC.

La crudeza del final de la película no hace más que retratar la indiferencia del delincuente común incluso para con sus propios compinches. Sucumbiendo a su ambición, Ángel –a quien Cárdenas (2008) compara con el político demagogo que promete cambios que nunca llegan– traiciona a los que confiaron en él, dejándolos solos con un cúmulo de problemas. Tal vez, al igual que Salvador, Ángel fue un día tan solo un pequeño ratero, un ratón que se convertiría en una astuta rata para sobrevivir en la deshumanizada sociedad del Ecuador contemporáneo.

3. A modo de conclusión

A lo largo de este ensayo, hemos realizado un análisis de *Ratas, Ratones, Rateros*, situando sus hechos narrativos en contexto con varios de los problemas sociales que fueron –y que en muchos de los casos siguen siendo– parte del acontecer nacional en el periodo comprendido entre mediados de los noventa e inicios de los dos mil.

La premisa de este artículo sostiene que el cine ecuatoriano, más allá de ser un arte nacionalista, funciona como una especie de espejo a través del cual se vislumbran las problemáticas sociales que tiñen el día a día de los ecuatorianos. A manera de estudio de caso, la opera prima de Sebastián Cordero, que este año cumple un cuarto de siglo de haber sido estrenada, corrobora dicha proposición al encajar de forma fehaciente con el acontecer nacional contemporáneo a su lanzamiento.

Es funesto pensar que las dinámicas criminales, a las que Cordero nos transporta a través del poder de los sonidos y las imágenes en movimiento, lejos de haber sido erradicadas han tomado fuerza y brutalidad en los últimos años. Tal es así, que este ensayo ha sido elaborado en un contexto de guerra interna, declarada por el actual presidente del Ecuador tras hechos de terrorismo suscitados en manos de grupos de delincuencia organizada (GDOs).

¿Es entonces el contexto sociopolítico del Ecuador el marco de inspiración de nuestros cineastas? Espero, con este análisis, haber abierto las puertas para que se realicen más estudios enfocados en nuestro cine, y de esta manera llegar a definir la esencia del cine nacional ecuatoriano.

Referencias bibliográficas

- Arcos, C., Carrión, F. & Palomeque, E. (2003). *Ecuador. Seguridad, ciudadanía y violencia*. Quito: FLACSO.
- Arroyo, M. B. (2023). ¿Por qué crece el número de jóvenes sicarios en Ecuador? *Vistazo*. Recuperado de: <https://www.vistazo.com/portada/por-que-crece-el-numero-de-jovenes-sicarios-en-ecuador-IN4852028>
- Basabe-Serrano, S. (2013). Explicando la corrupción judicial en las cortes intermedias e inferiores de Chile, Perú y Ecuador. *Perfiles Latinoamericanos*, 42, 79-108.
- Cárdenas, C. (2008). Nuevo Cine Ecuatoriano: Ratas, ratones y rateros. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*. 17, 25-28.
- CEPAL (1998). Ecuador. Evolución de los efectos socioeconómicos del fenómeno El Niño en 1997-1998. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Recuperado de: <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/7b55fc13-4e21-4f21-8bce-a8f502252f08/content>
- COAV (s. f.). Pandillas y naciones de Ecuador. Alarmente realidad, tarea desafiante: de víctimas a victimarios. *Children in Organised Armed Violence*. COAV. Recuperado de: <https://pdba.georgetown.edu/Security/citizenssecurity/ecuador/evaluaciones/pandillas.pdf>
- Código Civil Ecuatoriano (2015). Secretaría General de Comunicación de la Presidencia. Recuperado de: <https://www.comunicacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2017/09/Codigo-Civil.pdf>
- Coryat, D. & Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano. Pequeño, local y plurinacional. *Post(s)*, 5, 70-101. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- El Telégrafo (1 de octubre de 2013). Juez ordena dos años de prisión para presunto "chulquero". Recuperado de: <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/judicial/1/juez-ordena-dos-anos-de-prision-para-presunto-chulquero>
- El Universo (10 de agosto de 2023). Robo de vehículos deja pérdida técnica de \$ 10 millones hasta julio a las aseguradoras, por lo que ahora excluyen modelos y marcas de sus servicios. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/noticias/economia/robo-de-vehiculos-deja-perdida-tecnica-de-10-millones-hasta-julio-a-las-aseguradoras-por-lo-que-ahora-excluyen-modelos-y-marcas-de-sus-servicios-nota/>
- Explored Ecuador (14 de febrero de 1998). En Quito cada mes se roban 185 vehículos. Recuperado de: <https://hoy.tawsa.com/noticias-ecuador/en-quito-cada-mes-se-roban-185-vehiculos-85762.html>
- Fiscalía General del Estado (2024). Caso Metástasis. Recuperado de: <https://www.fiscalia.gob.ec/caso-metastasis>
- García, N. (2013). La crisis financiera del Ecuador, 1998-2000. *Revista Economía y Negocios*, 4 (1), 5-13.
- INEC (2011) Encuesta de Estratificación del Nivel Socioeconómico. Instituto Nacional de Estadística y Censos. Recuperado de: https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/Encuesta_Estratificacion_Nivel_Socioeconomico/111220_NSE_Presentacion.pdf
- Jiménez Noboa, S. (2009). Ecuador. Los impactos de la globalización y las condiciones del proceso migratorio. *Historia Actual Online*, 20, 67-80.
- León, M. (2019). *El trabajo sexual como actividad laboral en Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- León, C. (2007). Transculturación y realismo en el cine latinoamericano contemporáneo. *Cinémas d'Amérique latine*, 15, 136-144. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.7122>

- Luzuriaga, C. (2013). Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 121, 73-80.
- Ministerio de Gobierno Ecuador (s. f.). La usura, un delito que genera crisis social. Recuperado de: <https://www.ministeriodegobierno.gob.ec/la-usura-un-delito-que-genera-crisis-social/>
- Muhlethaler, J. (2017). La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Qué tan lejos* (2006). *Fuera de Campo*, 1 (5), 84-107.
- Rosero, R. & Montalvo, C. (2021). Representaciones de la realidad a través de cuatro películas ecuatorianas desde 1999 hasta 2018. *Nexus*, 30, e30111597. <https://doi.org/10.25100/n.v0i30.11597>
- Ruiz, M. C. (2008). Migración transfronteriza y comercio sexual en Ecuador. Condiciones de trabajo y las percepciones de las mujeres migrantes. En G. Herrera & J. Ramírez (Eds.), *América Latina migrante: Estado, familias, identidades* (pp. 201-222). Quito: FLACSO, Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Solano Ortiz, C. A. (2023). Un salto metodológico para el análisis filosófico del cine ecuatoriano. *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, 4 (8), e230119. <https://doi.org/10.46652/resistances.v4i8.119>
- Solís, E. (21 de agosto de 2008). Memorias de un atraco bancario (Parte II). *Red Voltaire*. Recuperado de: <https://www.voltairenet.org/article157867.html>

Reseña curricular

René Idrovo es Doctor PhD en Medios Audiovisuales e Interactivos por la Universidad de York (Reino Unido) y Master en Postproducción por la misma institución. Su trabajo creativo se ha enfocado en la producción de piezas audiovisuales de carácter comercial, a lo cual se suman producciones artísticas como el cortometraje *La Cartera* (2018), estrenado en el LUMA Film Festival de Inglaterra. Idrovo es docente titular en la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad UTE. Su obra académica ha sido publicada en revistas de renombre en el ámbito del cine y la comunicación audiovisual, tales como *Music, Sound, and the Moving Image* (Scopus Q1), editada por Liverpool University Press; *New Cinemas*, editada por Intellect Book; o *International Journal on Stereo & Immersive Media*, de la Universidade Lusófona de Portugal.



Imagen: Jusleyner Ponce

Razones para entender la importancia simbólica de Ricardo Darín en el universo audiovisual argentino.

Reasons to understand the symbolic importance of Ricardo Darín in the Argentine audiovisual universe.

Resumen:

Ricardo Darín es el actor argentino que consigue mayor convocatoria de público en cada una de las películas que protagoniza. Ocupa un lugar simbólico muy importante dentro del sistema de estrellas del cine nacional, e incluso en la arena pública del país. En este artículo me remonto a su carrera televisiva para explicar cómo, en su extensa trayectoria, hubo dos productos clave que colaboraron en la consolidación de su imagen, a la vez que permitieron virarlo: la telecomedia *Mi cuñado* (Carlos Berterreix, 1993-1996) y el largometraje *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 1999). Propongo que su texto estrella se conformó en la tensión entre el estereotipo del *chanta* (el pícaro) – de larga tradición y popularidad en las artes argentinas–, y el joven mesurado de clase media. El salto cualitativo entre uno y otro se produjo entre el *sumum* de su popularidad televisiva y su consolidación como una estrella cinematográfica de alcance internacional.

Palabras claves: cine argentino; televisión argentina; Ricardo Darín; pícaro; texto-estrella.

Abstract:

Argentine actor Ricardo Darín is the one who attracts the largest audiences in each of the films he stars in. He occupies a very important symbolic place within the national star system, and even in the country's public arena. In this article, I go back to his television career to explain how, in his long career, there were two key products that helped to consolidate his *persona*, and at the same time allowed him to turn it around: the sitcom *Mi cuñado* (Carlos Berterreix, 1993-1996) and the feature film *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 1999). I propose that his star text was shaped by the tension between the stereotype of the *chanta* (the rogue) –of long tradition and popularity in Argentine arts– and the measured middle-class young man. The qualitative leap between the two occurred between the peak of his television popularity and his consolidation as a film star of international scope.

Keywords: argentine cinema; argentine television; Ricardo Darín; rogue; text-star.

Sumario. 1. Introducción. 2. Ricardito: el set en contrapicado. 3. El *chanta* favorito. 4. Ricardo Darín, o un argentino cualquiera. 5. Conclusiones.

Como citar: Rodríguez Riva, L.Garuz Ansaldo, N. (2024). Razones para entender la importancia simbólica de Ricardo Darín en el universo audiovisual argentino. *Proyectar la imaginación. La influencia de las imágenes en red en la fase de prediseño en comunicación gráfica. Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 89-105.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a5

Lucía Rodríguez Riva

Universidad Nacional de las Artes,
Universidad de Buenos Aires,
CONICET

Buenos Aires, Argentina

lurodriguezriva@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5950-3994>

Enviado: 19/1/2024

Aceptado: 10/4/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Existe un nombre en la cinematografía argentina cuyo nivel de convocatoria está, sin dudas, a bastante distancia de cualquier otro: Ricardo Darín. Su presencia da seguridad a los públicos y ofrece garantía a los productores, lo que prácticamente asegura la taquilla del film. De sus muchas participaciones en la pantalla –cerca de cien títulos, entre cine y televisión–, cabe destacar que protagonizó *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), nominada a Mejor Película de Habla Extranjera en los premios Oscar; *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), ganadora del Oscar en 2010; *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2015), nominada en la misma categoría; y *Argentina 1985* (Santiago Mitre, 2022) –en la que además participó como coproductor–, también nominada al mismo premio y ganadora del Golden Globe (Mejor Película de Habla No Inglesa) y el Goya (Mejor Película Iberoamericana). El Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina señalaba que “este intérprete argentino ha tenido presencia en el top 10 ininterrumpidamente desde el año 2009” (SICA, 2020, 54). Sirva esta pequeña muestra para ejemplificar la importancia que ocupa Darín en el firmamento local, como representante de un cine industrial de calidad e, incluso, de corte autoral (esto es, donde el nombre de los directores tiene un peso relevante).

Sin embargo, esto no siempre fue así. Ricardo Darín comenzó a trabajar siendo niño y las primeras décadas de su carrera transcurrieron en la televisión (Ulanosvky, Itkin & Sirvén, 1999). Este dispositivo, por su carácter doméstico –el tamaño de las imágenes y el hecho de verlas en el propio hogar– produce una cercanía mucho mayor con sus intérpretes, que son vistos literalmente en el espacio de la casa. La popularidad de los ídolos televisivos se diferencia así de las estrellas cinematográficas, puesto que existe con ellas una familiaridad mucho más “tangible”, al menos simbólicamente. El propio dispositivo genera otro tipo de perfil y de relación con los públicos.

El fenómeno del estrellato orquesta todo el conjunto de problemas inherentes a la metáfora común de la vida como teatro, del papel interpretado, etc., y las estrellas lo provocan porque son conocidas como actores, desde el momento en que lo que interesa de ellos no es el personaje que han construido (el papel tradicional del actor) sino el negocio de construir/representar/ser (según la implicación de la estrella en cuestión) un “personaje” (Dyer, 2001, 39. Traducción propia).

En una esfera que excede lo específicamente cinematográfico, es la construcción de este “personaje” lo que la estrella articula en su figura a través de una serie de otras imágenes que se componen tanto de los roles que ha ocupado en la pantalla (o en el escenario) como de sus apariciones públicas (en eventos, publicidades, entrevistas). Todo ello conforma un corpus que tiende fuertemente hacia la noción de individuo, por más que accedamos solo a fragmentos (Dyer, 2004, 10). Es por eso que la simbiosis entre la clase de papeles que interpreta el actor y su presencia pública resulta tan potente.

No obstante, su extensa carrera televisiva, Ricardo Darín logró consolidarse como estrella cinematográfica. Operó allí no solo la posibilidad de participar en un cine que se alejara del formato televisivo y de entretenimiento, sino también su legitimación internacional (particularmente, en España). Ello le habilitó una serie de opciones interpretativas que le agregaron valor a su trabajo actoral, permitiendo mostrar su ductilidad. Asimismo, lo llamativo de su caso es que se convirtió en *star* en una era donde ya casi no existen las estrellas cinematográficas en sentido estricto. Es decir, su imagen adquirió las dimensiones de la gran pantalla y así el público internacional accedió a ella, acercándose al modelo de estrellato tradicional del cine. Para la industria local, además, es uno de los pocos intérpretes que asegura una venta de entradas considerable: sus películas consiguen buena taquilla, lo que implica que

son vistas en las salas. Eso le otorga un carácter distinto a la popularidad de Darín, en el sentido de que se convirtió en una de las últimas estrellas a través del espacio-cine, justo antes de que los modos de consumo cambiaran de manera radical. Posiblemente éste sea uno de los motivos por el cual, hasta ahora, los estudios académicos se han detenido únicamente en la segunda parte de su trayectoria, cuando ya había alcanzado legitimación a nivel internacional¹.

En su prolífica carrera existen dos papeles nucleares, en la medida en que adquirieron independencia de los textos que los contenían, se adhirieron fuertemente a la interpretación que produjo Darín y dejaron asentados un tipo, frases y escenas en la memoria popular. Me refiero al “Chiqui Fornari”, en la telecomedia *Mi cuñado* (1993-1996), y a Marcos, en *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000). Ahora bien, ¿qué tenían en común “el Chiqui” y Marcos? Los dos eran *chantas*, esto es, estafadores de poca monta que utilizan como estrategias la actuación y la puesta en escena para organizar sus timos². Por aquellos años también protagonizó *Perdido por perdido* (Alberto Lecchi, 1993), importante en este recorrido, ya que su personaje se veía involucrado en una trama policial a partir de una estafa.

Con rasgos bien distintos (Chiqui, mucho más simpático y seductor, con el arrojo de la juventud; Marcos, desgastado por la vida y con un conocimiento preciso del mundo de la estafa), ambos representan el tipo medio que no quiere trabajar e intenta salvarse convenciendo al universo de incautos que lo rodea. Son sujetos que se identifican fuertemente con el espacio ciudadano, particularmente con la ciudad de Buenos Aires. Entonces, la figura del *chanta*, en sus aspectos más afables y menos dañinos para la convivencia general se vincula con la construcción de su estrellato televisivo y la primera etapa de su carrera, consolidada con el enorme éxito de *Mi cuñado*, donde este personaje alcanza el *summum*. Sin embargo, a partir de su afianzamiento como estrella cinematográfica internacional y su alejamiento de la televisión, Darín se inclina por una variedad de roles que excluyen al *chanta*; abandona la comedia y se dedica de lleno a diversas modalidades del drama. Es posible que, con conciencia de los estereotipos que se fundan en lo audiovisual, haya decidido dejar a un lado este tipo que puede ser comprendido de manera complaciente dentro de los confines de la República, pero que solo serviría como una estigmatización de lo “argentino” hacia el exterior.

Este período de maduración, reconocimiento y fama que vivió Ricardo Darín en la Argentina durante los años noventa puede comprenderse también gracias a circunstancias externas a su persona. En su historia sobre la clase media argentina, Ezequiel Adamovsky (2015, 421) postula que, tras un período en el que este sector contaba con una imagen negativa (los años setenta), durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y con posterioridad a ella (durante el gobierno de Raúl Alfonsín, 1983-1989, y la década posterior), la clase media recuperó su rol como “vertebradora de la nación” y el orgullo que a ello le correspondía. Ese sentimiento pronto se vería afectado por el empobrecimiento que produjeron las políticas neoconservadoras durante el menemismo³. En ese contexto, Darín encarnaba una figura apolínea (distinta a los sectores populares, generalmente asociados al peronismo), ajustada a las normas y a la imagen del joven mesurado de clase media. Sus ojos azules, epítome de la alburra aspiracional

1 Garavelli (2013) ha explicado el fenómeno de Darín en España, mientras que Ribke y Bourdon (2017) analizan su popularidad internacional como un caso de estrellato periférico. Soria (2014) y Urraca (2014) examinan la labor de Darín en dos películas de Pablo Trapero: *Carancho* y *Elefante blanco*, respectivamente.

2 Sobre la definición del estereotipo, sus particularidades en el cine argentino y algunos de sus antecedentes, véase Rodríguez Riva (2020).

3 Carlos Saúl Menem gobernó dos períodos consecutivos en la Argentina, entre 1989 y 1999, durante los cuales profundizó en la matriz neoliberal que se había instalado durante la dictadura.

de los sectores medios, cobraron tanta visibilidad que incluso se convirtieron en el verso de una canción de rock⁴. Se adaptaba al modelo de “civismo democrático” que predominó en el regreso a la democracia: “la imagen de un argentino educado, moderado, pacífico, respetuoso” (Adamovsky, 2015, 416), que tan bien encarnaba Alfonsín. De este modo, Darín compendió la renovación del imaginario de clase media representándola aun en su crisis y decadencia en los inicios del siglo XXI. A continuación, me propongo explicar el espacio simbólico que llegó a ocupar Darín en la arena pública argentina, a partir de un recorrido ponderado por su extensa carrera.

2. Ricardito: el set en contrapicado

Ricardo Darín se crio en una familia de actores que trabajaban fundamentalmente en radio y televisión; su aprendizaje del oficio fue intuitivo y no formal. Hijo de Ricardo Darín y Renée Roxana, tuvo su primera aparición en televisión a los tres años en *Soledad Monsalvo* (Canal 13, 1960)⁵, aunque empezó a trabajar unos años más tarde como niño-actor en *La pandilla del tranvía* (Canal 9) y *Testimonios de hoy... Autores argentinos* (Canal 7). Allí aprendió el oficio por observación, imitación y recreación. Conoce ese mundo muy bien porque lo frecuenta desde su primera infancia: hoy diríamos que fue un “nativo televisivo”.

Vi grandes actores a los que les costó muchísimo adaptarse a lo que era el sistema televisivo. Que hoy es rapidísimo y perverso, pero que en aquella época era una tortura porque nadie sabía bien de qué se trataba. Y yo [vi eso] desde un ángulo privilegiadísimo porque era muy chico. Las primeras impresiones que me quedaron era verlos sufrir, verlos parir en una situación en la que lo que se pretendía era exactamente todo lo contrario: preservar la naturalidad, la espontaneidad, la frescura se hacía realmente muy difícil (Cacace & Couceyro, 2014).

Con ojos de niño, Ricardo Darín identificaba las múltiples dificultades que tenían los actores para adaptarse al nuevo medio, así como también aprendía rápidamente su funcionamiento. Este posiblemente sea el insumo clave de su formación, ya que gracias a ello lograría lo que él denomina el mayor objetivo de un actor: la “naturalidad”, esto es, que la acción y los diálogos fluyan como si no fueran actuados. Por supuesto, alcanzar ese estado implica una técnica. En su caso, constituye en el reconocimiento de los recursos de la puesta en escena en el medio que corresponda (televisión, cine o teatro). Comprender cuál es la función de cada uno de los elementos en el set es esencial para incorporarlo a su performance: es un actor consciente del entorno. Como describe María Iribarren (2005, s/p), Darín es un intérprete que se distingue de otros grandes actores de cine porque no utiliza sus recursos habituales. A saber, que no “compone” personajes en el sentido de la construcción “artificiosa” que implica la observación e imitación del gesto, sino que su cuerpo está más bien al servicio de la maquinaria de la puesta en escena.

Catalogado como “galán”⁶ durante su juventud, Darín desarrolló una primera parte de su carrera en telenovelas. En cine, participó de una exitosa zaga: “las del amor”⁷. Entre 1979 y 1980 se produjeron cuatro filmes de esa serie, que se dedicaban a mostrar la belleza, pero también los peligros de la juventud (durante la dictadura cívico-militar)

4 “Como Alí” (2003), de Los Piojos.

5 Al menos, de las que se contabilizan en su filmografía. El actor afirma que su primera presentación fue en 1957, a los tres meses de edad, en brazos de su madre (Cacace & Couceyro, 2014).

6 Otros actores que formaban ese grupo eran Raúl Taibo y Carlos Calvo, con carreras de impronta televisiva y teatral.

7 *La carpa del amor* (Julio Porter, 1979); *La playa del amor* (Adolfo Aristarain, 1979); *Los éxitos del amor* (Fernando Siro, 1979); y *La discoteca del amor* (Adolfo Aristarain, 1980).

e incluían números musicales de artistas en boga (Carassai, 2014). En la misma línea se encontraban *Juventud sin barreras* (Juan Bautista Maggipinto, 1979)⁸ y *La canción de Buenos Aires* (Fernando Siro, 1980). Se trataba de filmes que optaban por una lógica coral –aunque hubiese alguna historia principal– y sin dudas algunos artistas sacaron mayor provecho que otros de esa copiosa producción. Las participaciones de Ricardo Darín se destacaban y nutrieron su popularidad rápida y efectivamente.

En la década de los ochenta el actor continuó su cuantiosa carrera televisiva y se desenvolvió en roles que implicaron otros desafíos, como el unitario *Nosotros y los miedos* (Diana Álvarez, Canal 9), ciclo que produjo un impacto importante durante el anteúltimo año de la dictadura, con temas novedosos y tratamientos comprometidos dentro del panorama de la televisión local⁹. También en cine Darín amplió su rango, participando en films como *La rosales* (David Lipszyc, 1984) y *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987), donde ya tuvo un protagónico pleno. En paralelo, desarrollaba una carrera teatral, incluso desde la dirección¹⁰.

Su popularidad creciente, intensificada hacia fines de los años setenta, consistía en la conjunción de sus múltiples participaciones en las pantallas. Sin embargo, otro hecho importante ocurrió en su vida en 1978, en consonancia con las películas “del amor”: comenzó su extensa y conocida relación con la diva mayor Susana Giménez. Sin dudas, esto abonó su fama de “ganador” (en sintonía con su rol de galán), ya que de alguna manera corroboraba la idea de que un joven apuesto, pero sobre todo “canchero”, confiado en sí mismo, podía alcanzar la fantasía de muchos. En 1980 el programa cómico-musical *Alberto y Susana* (Luis A. Weintraub) jugaba con la idea de un amor interclasista entre los dos protagonistas y ubicaba a Alberto Olmedo, un popular actor cómico, en lugar del fan, que al acostarse miraba el póster de Giménez colgado en la puerta de su habitación. Ricardito estaba, por entonces, ocupando ese lugar ansiado al punto de ser ficcionalizado en la pantalla. La historia de amor que protagonizaron Darín y Susana durante nueve años sigue siendo una referencia hasta la actualidad. La manera elegante y amistosa en la que se separaron, tras lo cual Darín conformó su familia, también.

En los años noventa, se consolidó su lugar como primera figura. Como mencioné, hay dos grandes hitos dentro de su carrera: *Mi cuñado* y *Nueve reinas*. Si el primero supuso un momento de consolidación de su *ars poetica* y apuntaló su lugar como actor principal en la pantalla televisiva local, el segundo le permitió realizar una transición a la vez que un salto hacia una carrera cinematográfica desligada del estereotipo con el que había coqueteado hasta entonces. Entre ambos roles, fue clave su éxito en la calle Corrientes con *Art* (1998-2002)¹¹ y el antecedente de *Perdido por*

8 Darín figura con cartel francés en los títulos.

9 El ciclo tuvo constantes problemas de censura, pero el apoyo de la prensa y el público lo mantuvo al aire (Ulanovsky, 1999).

10 Su carrera teatral es menos copiosa, aunque continua, y posee hitos destacables. Cabe mencionar que se vincula al teatro dramático y, la mayoría de las veces, de autores extranjeros. Su primera participación fue en *Recuerdo del viejo Buenos Aires* (Kico Hernández, 1968), a sus diez años. En repetidas ocasiones comenzó la temporada en la ciudad costera Mar del Plata, durante el verano, y la continuó en Buenos Aires. Este fue el caso de *Taxi* (1985, dir. Carlos Moreno) y también de *Pájaros in the nait* (1991), dirigida por él, con Leonardo Sbaraglia y Diego Torres (Granado, 1991). Entre 1986 y 1987 coprotagonizó junto a Arturo Puig y Susana Giménez el musical de Broadway *Sugar* (Peter Stone), producido por la diva: una apuesta heterodoxa. Aunque, sin dudas, el hecho teatral más significativo de su carrera fue *Art*.

11 La obra que Yasmina Reza escribió en 1994 tuvo versión vernácula en 1998, a cargo de Federico González Del Pino y Fernando Masllorens, dirigida por el inglés Mick Gordon. Tras una gira por el país, la obra se estrenó en España en 2003, aprovechando el boom de Darín por allí, y tuvo reposiciones en Mar del Plata y Buenos Aires. En 2021 se montó una nueva puesta, dirigida por Ricardo Darín

perdido. De esta manera, Darín llegaba a instalarse en una plataforma de producción transnacional con un historial sólido y flexible en todos los medios, a la vez que con reconocimiento del público y la crítica. A partir de entonces, Darín se dedicó fundamentalmente al cine. Se consagró como una estrella de corte internacional con una densidad que hacía tiempo no se conocía en el firmamento local.

En el año 2002, durante su auge cinematográfico, así lo describían en la revista dominical de *La Nación*: “[Darín] No quiere parecer el dueño de la lujosa suite de hotel donde transcurre la sesión, sino una modalidad del personaje que mejor le calza: *el pícaro que llegó allí por astucia, con las tretas del débil antes que con las armas del poderoso*” (Saavedra, 2002, s/p, el subrayado es mío). La imagen del actor todavía permanecía asociada al estereotipo con el que había jugueteado hasta entonces, pero que ya dejaba como una rémora de sus años mozos.

3. El chanta favorito

El atractivo de Darín se apoya en su –aparente– simplicidad. Él representa al “chico de al lado”¹² (Garavelli, 2013) y, así, estableció una fuerte familiaridad para con los espectadores. El joven Darín exhibía liviandad y cierta ligereza en sus personajes, posiblemente por su modo de interpretar: mientras que en otros actores el peso del guion detrás de cada parlamento aparece subrayado por un gesto, una pausa o una entonación extras, él logra sortear ese obstáculo con genuina sencillez. También ostentaba seguridad en sí mismo (quizá ligada a su aura de “galancito”). De hecho, cuando se refería a su papel en *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999) –obra que forma parte del pasaje entre una y otra etapa –, afirmaba: “no es el prototipo con el cual podían identificarme los directores. En este caso, hablo de un personaje con grandes contradicciones, desorientado, que comete errores. En suma, representativo de una mayoría de argentinos” (Darín, 2005, 34). De esta forma, Darín reconocía un contraste con el tipo que personificaba: canchero, ganador, piola, que utiliza esas “artes” para su supervivencia cotidiana.¹³ En cambio, el actor maduro elige roles más complejos, propios del drama. Se aleja así de la comedia ligera, como también de los tiempos televisivos.

En 1983, Darín protagonizó la serie *Mi chanta favorito* (Hugo Moser, Canal 13)¹⁴. La equiparación entre el “chanta” del título y el actor protagonista es, lógicamente, inmediata. Ese año también participa de la película *El desquite* (Juan Carlos Desanzo, 1983) y del ciclo de unitarios *Compromiso* (Rodolfo Hoppe, Canal 13)¹⁵. Esa exposición lo lleva a aparecer entre las figuras destacadas del año en una de las principales revistas dedicadas a las celebridades, elegido porque “dejó su viejo rol de galancito para convertirse en actor de nivel” (*Gente*, “Los personajes del ‘83”, 1983). Si bien Darín ya venía demostrado el abanico dramático que dominaba, en el imaginario colectivo se lo seguía asociando al “galancito”, que entonces ya era más bien “un ganador”.

Pero es en 1993 cuando protagoniza la serie cumbre en su carrera, previa al viraje que señalé al comienzo. *Mi cuñada* (Carlos Berterri, Canal 11) fue un ciclo de enorme éxito. Se trató de una *remake* de Oscar Viale sobre el programa

y Germán Palacios, dos de los protagonistas de la primera versión (Lladós, 2021).

12 Esta percepción se liga estrechamente a la noción de Darín como compendio de los valores positivos de la clase media argentina.

13 Términos del lunfardo que refieren a una persona astuta y que alardea de ello.

14 No hay registros audiovisuales disponibles de este programa.

15 En la línea de *Nosotros y los miedos*, pero con “libros mucho más jugados” (Ulanovsky, 1999, 422).

que él mismo había escrito en 1976. El ciclo se extendió por cuatro temporadas, en un formato que varió entre la telecomedia al mediodía y la frecuencia semanal nocturna, ocupando los horarios más importantes para la audiencia. No solo fue una serie exitosa durante los años que se transmitió por Telefé (Canal 11), sino que se repuso al terminar la última temporada y nuevamente en su vigésimo aniversario, a pesar de reparos de sus actores¹⁶. Actualmente, está disponible de forma completa en la página web de Telefé, uno de los cinco canales de televisión abierta en Argentina.

La principal atracción de *Mi cuñado* (Figura 1) consistía en la sinergia entre los dos protagonistas: Roberto (Luis Brandoni) y “el Chiqui” (Darín). La poética actoral de Brandoni es un trabajo de mezcla, que incorpora recursos del actor popular¹⁷ sobre una formación académica (Rodríguez, 2003)¹⁸. Ello, sumado a la autoría original de Viale y su continuación por Talesnik, dos autores que desarrollaron sus obras dentro del realismo reflexivo de intertexto sainetero (Pellettieri, 1997), orientó el programa hacia los recursos de esta poética. Así, añadieron algunos elementos “extraños” al costumbrismo generalizado en las telecomedias. Cierta mítica popular –en el uso de refranes y vocablos del lunfardo, en los retrucos entre los cuñados, en escenas de la astucia plebeya– era incorporada y celebrada. Posiblemente el éxito de la tira haya estado relacionado en buena medida con esta síntesis que proponían sus autores y que bien interpretaban sus protagonistas.



Figura 1. Los cuñados Roberto y el “Chiqui”, en la serie *Mi cuñado* (1993).

El guion de *Mi cuñado* se ajusta al estilo de su intérprete principal, Luis Brandoni. En tanto centro de la escena, él precisa de un *partenaire* y Ricardo Darín se ajusta a la poética del libreto y de su coprotagonista. Así, acrecienta sus herramientas compositivas al agregar el retruécano¹⁹ y sumarse a los apartes²⁰. La forma de incorporar esos instrumentos que escapan al costumbrismo de las telecomedias es distinta en cada caso (como enlace con el público o como confidencia) y concuerda con los estilos de cada comediante. Al introducir procedimientos del actor popular

16 Darín expresó su desacuerdo públicamente porque consideraba que podía resultar anacrónica. También declaró que “hubiera preferido que no lo repusieran, porque ese programa significó mucho para mí. Dejé la piel trabajando ahí y no quiero que quede una imagen distorsionada” (“El enojo de Ricardo Darín”, 2012, *Ciudad Magazine*. Recuperado de <https://www.ciudad.com.ar/espectaculos/101322/enajo-ricardo-darin-hubiera-preferido-no-repusieran-mi-cunado>)

17 La tradición del actor popular o “actor nacional” (Pellettieri, 2001) es la escuela de formación más importante que ha tenido el teatro argentino. Se conformó durante el último cuarto del siglo XIX, con elementos provenientes del actor italiano, el circo y el naturalismo, y se consolidó en las décadas siguientes. Tuvo un desarrollo muy amplio en el teatro popular (el sainete, la comedia y la revista porteña) y, desde los años treinta, en el cine industrial. Muchos de sus procedimientos se mantienen hasta la actualidad, especialmente en los espectáculos populares.

18 Brandoni se formó en el Conservatorio Nacional, bajo el paradigma de la “dicción interpretativa”, sumado a algunas técnicas modernas que llegaban a Buenos Aires hacia los años sesenta. Sin embargo, la fascinación por actores populares como Luis Arata, Olinda Bozán o Tita Merello resultó un elemento clave en sus elecciones artísticas.

19 Una respuesta veloz orientada al público o el fuera de la escena.

20 Se trataba de un recurso un tanto disruptivo dentro de la ficción televisiva, en la medida en que se rompía la cuarta pared, aunque se encontraba altamente codificado en el teatro popular.

en su interpretación, Darín no solo fortalece la dupla con Brandoni, sino que también produce una sinergia en la cual su texto estrella se ve vigorizado, en tanto potencia la sintonía establecida con el público.

En este sentido, componer un “chanta” le facilita este proceso (Figura 2). Chiqui es un joven treintañero guapo, que viste a la moda, simpático y seductor. Pero su cualidad más atractiva es, sin dudas, la seguridad en sí mismo. Su manera de apostarse –apoyándose sobre un lado del cuerpo, con las manos en los bolsillos y una media sonrisa pícaro– es su marca registrada. Siempre está de buen semblante. Su forma de hablar es veloz: es un producto urbano. Esa característica es clave para “chamuyar” (hablar con el fin de convencer al otro) y también un insumo para la comedia, ya que algunas discusiones con su cuñado incluyen *overlapping* (un ligero solapamiento de los diálogos, que produce un efecto cómico). Chiqui no posee ninguna ocupación fija. Colabora en la organización familiar, se ocupa de los sobrinos e intenta auxiliar con los negocios a su cuñado. A veces organiza sus propios emprendimientos a partir de oportunidades que se le aparecen, aunque no es su principal preocupación. En cambio, su debilidad por las mujeres suele guiar su acción: es enamoradizo. Su apodo, lejos de menoscabar su confianza, es indicador del afecto que le tienen los demás. El diminutivo, además, se vincula con el rol de “galancito”. La clave radica en que Darín logra componer un personaje con matices, sensible frente a sus afectos y cuya fragilidad se ve en las relaciones amorosas que realmente le interesan. Sus aspectos negativos se compensan con su bonhomía. De este modo, presenta un *chanta* muy simpático, en el que prevalecen sus aptitudes y no sus falencias.



Figura 2. El “Chiqui” Fornari negociando con anteojos, en la serie *Mi cuñado* (1993).

Entre ambos personajes funciona como vértice Sinistri²¹ (Osvaldo Santoro), potencial cliente o socio de Cantalapedra, lo cual nunca queda claro. En cada capítulo, Sinistri se acerca a la oficina para ofrecer auspiciosos negocios a Cantalapedra, quien lo recibe religiosamente solo para echarlo. En cambio, cuando Chiqui reemplaza a su cuñado, se entusiasma con las propuestas. Sinistri es el emprendedor siempre entusiasmado con oportunidades que ofrecen promesas de dinero fácil e inmediato. Pompas de algodón para calmar el hambre, lencería comestible, relojes descartables: objetos fútiles e iniciativas dentro de vacíos legales, en el marco del modelo neoliberal, basado en la apertura y desregulación económica (Cerrutti & Grimson, 2004). “Como todo gran cambio, el que se consolidó en la década del ‘90 ofreció, a muchos, oportunidades para el enriquecimiento. La contracara de los ‘nuevos pobres’ fueron en esta época ‘los que ganaron’” (Adamovsky, 2015, 429). Esos ganadores se encontraban mayoritariamente en el mundo financiero, la importación, la publicidad y la moda.

La relación entre los cuñados termina operando como una productiva sociedad en la cual ambas partes son beneficiadas. En la última temporada, no solo son cuñados sino también yerno y suegro, porque Chiqui y Lili (Cecilia Dopazo) tienen un hijo. La dinámica tensional entre los protagonistas funciona porque en la contraposición entre los

21 En los guiones de Viale y Talesnik, los nombres –con resonancias italianas o españolas– suelen ser significativos en relación a su carácter.

caracteres de uno (juicioso, severo, ajustado a las normas) y otro (seductor, jovial, dispuesto a la iniciativa arriesgada) se logra una armonía doméstica. Negocios y familia se retroalimentan a pesar de las diferencias de carácter y las distancias en la visión de mundo.

4. Ricardo Darín, o un argentino cualquiera

La carrera artística de Darín es pasible de dividirse entre los dos siglos. Mientras que en el siglo XX la televisión fue el ámbito privilegiado para su desarrollo, a partir del año 2000 se dedicó al cine de manera prácticamente exclusiva. Si bien había trabajado en este medio desde su adolescencia, en papeles de diversa envergadura, es recién en la década de los noventa cuando consigue protagonistas relevantes. El binomio 1999-2001 es sin dudas el que marca un punto de giro en su carrera. Asimismo, coincide con su mayor éxito teatral, *Art*, lo cual le otorgó también legitimidad artística en el ámbito de las tablas. *El faro* (Eduardo Mignona, 1998), *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999), *Nueve reinas*, *La fuga* (Eduardo Mignona, 2001) y *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) se aglomeran y –cada una en distinta medida– colaboran en provocar este giro y su proyección internacional, especialmente en España.

Allá, en tierras españolas, se convierte en “la” estrella latinoamericana. Clara Garavelli (2013) explica esto, entre otros motivos, por un hecho azaroso: entre 2001 y 2002 se exhibieron cinco largometrajes protagonizados por él,²² lo que le dio una visibilidad excepcional en aquel país. El propio actor añade otra razón importante: “no conocen mi pasado, y creen que yo nací haciendo cosas que estaban bien hechas. Porque las películas que empezaron a llegar a España forman parte de la época en que empecé a hacer películas que estaban mejor paradas” (Pigna, 2011). Los espectadores españoles también ignoran la vida pública de Darín, a quien conocen principalmente gracias a buenos productos cinematográficos que compendian una diversidad de personajes y opciones narrativas.

En ese tránsito definitivo entre un medio y otro hay también una transformación de su texto estrella. Una maduración que va desde el Darín joven y galán al actor consagrado en cine y el hombre adulto. El tipo que compuso desde su temprana juventud hasta entrados sus treinta –un varón enérgico y seductor, canchero y sensible, que se llevaba todo por delante–, llegando a sus cuarenta años varía hacia otro tipo de personajes. Así pone el cuerpo a hombres más serios, afianzados en los problemas cotidianos, con algunas ambiciones y preocupaciones respecto de su futuro y, también, del bien común. Pareciera que el hombre maduro ya no puede admitir ciertas perspicacias que el joven llevaba a cabo.²³ A partir de entonces, es posible observar cómo cambia su semblante incluso en las comedias, donde sus personajes adquieren otra profundidad, alejada de la liviandad de sus años mozos. En 1996, cuando culminaba el ciclo de *Mi cuñado*, declaraba:

Soy un amante de las comedias, si son buenas, y ahora me pasa que leo comedias y no me entusiasman. El género dramático es una situación que yo no había vivido y que es modificadora. Encontré un canal de expresión que tiene mucho más que ver con la realidad. Se parece mucho más a la vida que la comedia (Freire, 1996, s/p).

22 Las recién nombradas con excepción de *El faro*, a las que se suma *Samy y yo* (Eduardo Milewicz, 2001).

23 “Si hay algo que no necesito contribuir a reforzar es la idea equivocada de que este país es una gran bolsa de delinquentes” (Saavedra, 2002, s/p).

Sólo volvió a protagonizar una serie televisiva: *La mujer del presidente* (Eduardo Ripari, Canal 11, 1999), de corte policial. Luego participó en el unitario de suspenso *Tiempo final* (Diego Suárez & Sebastián Borensztein, Canal 11, 2000) y en el ciclo dramático *Por ese palpar* (Pablo Fischerman, Canal 2, 2000). Así finalizaba la extensa trayectoria de Ricardo Darín por los canales de televisión.

La elección de los personajes cinematográficos que realiza el actor en el siglo XXI se acerca más a las preocupaciones que tiene como individuo y que expresa en algunas entrevistas²⁴. Se propone conscientemente alejarse de un género y de un medio que dominaba muy bien, y en el cual estaba cómodo, para involucrarse en otro tipo de proyectos, en muchos casos con una participación creativa que excede la construcción de su personaje²⁵. *Nueve reinas* constituye un momento de clivaje y transición entre una etapa y otra. Marcos, el personaje que interpreta Darín, consiste en un exponente del *chanta*. Es un tipo de la calle que posee una especie de don: su mente está al servicio constante de los timos. Vive de hacer “el cuento del tío” en sus múltiples versiones²⁶. Conoce perfectamente el mundo de los estafadores urbanos, aunque ello no lo exima de convertirse en víctima. Su mayor habilidad es su capacidad de engañar y, para facilitarse la tarea, viste de traje formal, aunque de cerca se aprecia el desgaste de su vestimenta. Esta forma parte de la imagen e iconografía del *chanta*, que se camufla de trabajador formal para ganar credibilidad.

Entonces, se aprecia una continuidad entre los personajes que compuso Darín en *Mi cuñado* y *Nueve reinas*: ambos eran *chantas*. Se consolidaba así su texto estrella para el mercado interno. Sin embargo, Chiqui y Marcos representan dos variantes opuestas del personaje: mientras que uno es el *chanta* simpático, el otro es el *chanta* estafador. Si al primero se le perdona su falta de seriedad, al segundo se le comprende porque despliega habilidades en alguna medida estimadas. Allí radica la ambivalencia del estereotipo. De hecho, Marcos no es simpático ni seductor y en esto se distancia del texto estrella de Darín. Ello se debe a una de las indicaciones precisas que Bielinsky dio al actor: que no sonriera, puesto que de esa manera rápidamente producía empatía y él pretendía evitar la identificación con Marcos (Domínguez, 2016). En el mismo sentido operaba la barba candado, que en los años noventa solía identificarse con fanfarrones y personas poco confiables. Aunque el director haya diseñado a Marcos como un personaje negativo, la trascendencia del *chanta* lo engulló y tuvo efectos más allá del propio texto.

Como un nexo entre ambos papeles se ubica el protagónico de *Perdido por perdido* (Alberto Lecchi, 1993). Allí el personaje interpretado por Darín es un hombre de clase media abrumado por las deudas, que corre el riesgo de perder su casa. Entonces, cuando ve la posibilidad de estafar a la compañía de seguros, junto con su esposa deciden hacerlo, aun a riesgo de convertirse en detractores de la ley. La película continúa con la fantasía de tener un golpe de suerte

24 Tras el estreno de *Kamchatka* (film ubicado temporalmente en la última dictadura cívico-militar), Darín expuso algunas reflexiones sobre el momento de reconstrucción que se vivía en Argentina por aquel entonces: “Es cierto que el país está gravemente herido, pero sus posibilidades de recuperación dependerán de que alguno de nosotros siga dentro” (Darín, 2005, 32).

25 La relación que estableció con Eduardo Mignona hizo que tomara la dirección, cuando el realizador falleció, de *La señal* (2007), junto con Martín Hodddara. También con Bielinsky forjó un vínculo muy intenso. Desarrollaron juntos su segunda película, *El aura* (2005). Con Campanella compuso igualmente una muy productiva dupla, por nombrar los casos más significativos. Desde el año 2018, se ha desempeñado como productor de los filmes en los que participó: *El amor menos pensado* (Juan Vera, 2018), *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein, 2019) y *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2021).

26 Este tipo de estafa adquiere múltiples variantes, pero siempre se basa en la capacidad del estafador de inventar una convincente mentira frente a una incauta víctima, aprovechándose de su confianza o sus anhelos. Sobre su orígenes y desarrollo en la Argentina, véase Galeano (2012).

que ya no haga más necesaria la faena cotidiana, como ocurría en *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949). En el filme de 1993, el final era absolutamente feliz: la pareja no sólo lograba su cometido, sino que se escapaba a las playas brasileñas. Un sueño hecho realidad en plena expansión neoliberal, cuando las clases medias se empobrecían a pesar de las fantasías político-económicas. Ernesto Vidal (Darín) se encuadra dentro de lo que Goity y Oubiña (1994) describieron como “mediocres ambiciosos” en los policiales del retorno democrático. Se trata de sujetos comunes y honestos, que frente a una situación que les permite “salir de perdedores” se ven enfrentados a la disyuntiva de atravesar la frontera de lo legal.

Es la óptica del mundo al revés [...] Por lo general, estos films (cuyos títulos son por demás significativos) intentan rescatar la ética de ciertos delincuentes: desprotegidos ante los explotadores, las actitudes de estos improvisados criminales aparecen justificadas en la idea de que el mundo es injusto. Frente a este estado de cosas siempre es posible echar mano de la viveza criolla para salir del pozo (Goity & Oubiña, 1994, 225).

Si, como dice el refrán, “la ocasión hace al ladrón”, en este caso forja al chantajista. Vidal es movido por una doble motivación: conseguir una suma de dinero extraordinaria –que le permita no trabajar más en su vida–, pero también ejecutar un acto de justicia privada. “Con la llegada de los 90, la estafa (el engaño con ánimo de lucro) cambia de signo: si el cine muestra otras posibilidades para aquellos que se resisten a abandonar un estilo de vida acomodado, el público responde con una mirada aprobatoria” (Visconti, 2015, 37). En esa variante se inscribe también *Nueve reinas*. El film de Bielinsky

expone un universo de cuenteros, cómplices y estafados contra el fondo de una época marcada por la pérdida general de ilusiones que produjo el despojo neoliberal en la Argentina de fines del siglo XX. Surgida al otro extremo del siglo, en sus primeras décadas, la estafa urbana como una práctica que requiere picardía para hacerse de dinero ajeno, alimentó las páginas de las crónicas policiales de aquella época y dio sustento a ese imaginario de la vida moderna en la metrópolis que Roberto Arlt captó en sus aguafuertes porteñas y procesó como ficción en cuentos y novelas (Visconti, 2017, 130).

En un cierto sentido, Marcos, el personaje principal de este film, es absolutamente lo opuesto a Ernesto Vidal (*Perdido por perdido*). Es un sujeto deshonesto, que vive de la estafa en todas sus escalas; desde llevarse el diario sin pagarlo hasta quedarse con la herencia completa de sus abuelos, relegando a sus hermanos. Esa es, en definitiva, su falta mayor y la razón por la cual se convierte en víctima de un fraude.

[N]o sería difícil leer el cuento que se le hace a Marcos como una lección de lo que sucede a quienes transgreden la “ley primera” de “la nación”, tal como fuera enunciada en el libro que habría de convertirse en el “poema épico nacional”: “Los hermanos sean unidos, / porque esa es la ley primera; / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea, / porque si entre ellos pelean / los devoran los de ajuera” (Copertari, 2009, 83).

Mientras que en *Mi cuñado* la contraposición de los hermanos políticos potenciaba los dones de cada uno de ellos por separado y la asociación entre negocios y familia funcionaba productivamente, en *Nueve reinas* esa dinámica está obliterada. En la medida en que Marcos traicionó a su familia, es finalmente su cuñado –aunque él no lo sepa– quien encarna la venganza de sus hermanos. A través de la desarticulación del entramado familiar (que antes operaba tan fructuosamente) la película traduce la devastación social que supuso el neoliberalismo en la sociedad argentina.

En definitiva, si la relación de Marcos con el *chanta* resulta tan potente es porque tanto la historia como la propia forma de la película y el universo que despliega están ligados al mundo de la estafa y la simulación. De manera similar

al inicio de *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975), donde la enunciación organiza una simulación sobre la que se basa el fraude de los protagonistas, a la vez que otorga pistas para que el espectador pueda descifrarlo, *Nueve reinas* también establece formas del simulacro desde la propia enunciación, que franquean la trama y a los personajes. Una historia que, en realidad, es el reverso de otra y que, al llegar al final, debe ser revisitada para comprender las piezas del rompecabezas. Un dúo protagónico que presenta actitudes, objetivos y personalidades opuestas y que se prometen lealtad por un día, aún a sabiendas de que pueden ser víctimas del otro porque saben a lo que se dedica (Figura 3). Un conjunto de personajes secundarios que opera cronométricamente en una puesta en escena orquestada por el verdadero protagonista del film, Sebastián (Gastón Pauls). Un contexto en el que nada vale por sí mismo y en el que el dinero es –más que nunca– un objeto etéreo, al punto tal que puede esfumarse. Finalmente, un universo donde todo parece ser falsificado, excepto por los afectos conseguidos a lo largo de la vida²⁷.



Figura 3. Sebastián (Gastón Pauls) y Marcos (Ricardo Darín) en la película *Nueve reinas* (2000).

Una vez realizado el salto cualitativo que ubicó a Darín en el estrellato *mainstream*, ya no volvió a componer este tipo de personajes. Mientras que este rol fue clave para cobrar popularidad en el marco de la industria mediática local, logrado el reconocimiento internacional, el actor se alejó del estereotipo para preferir otro tipo de papeles y narrativas que lo desligaran del universo de pequeños estafadores urbanos. Las explicaciones para este proceso son varias, y se complementan. En primer lugar, en las películas en las que participa a partir de entonces ya no predomina la comedia –que tan bien supo manejar en televisión–, sino otros géneros, y entonces prevalece su faceta dramática. De este modo, exhibe un dominio amplio de registros –que, de hecho, ya poseía– y logra mayor legitimidad al convertirse en un actor “serio”. En segundo lugar, la decisión del propio Darín de no elegir ese tipo de papeles, para evitar la proliferación de un conjunto de estereotipos que no comparte. Por último, el hecho de que extrapolado el *chanta* de su contexto cultural, sólo pueda verse como un estereotipo rústico, puesto que ya no conserva ese vínculo de proyección con el público nacional que lo comprende²⁸.

En 2019, Darín y Brandoni volvieron a juntarse, esta vez para protagonizar un filme: *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein). La película ingresa directamente dentro del imaginario del dinero presente en el cine argentino

27 Aunque la última escena siembra la duda sobre Juan/Sebastián, cuando le entrega el anillo a su novia (Leticia Brédice). ¿Qué historia crear, la que le dice a ella o la que vio en una escena anterior el espectador?

28 En este sentido, resulta contrastante la figura de Guillermo Francella. Sería posible trazar una correspondencia entre ambos, dado que sus carreras transitaban carriles paralelos. Francella tuvo vasta presencia en la televisión, asociado fundamentalmente a telecomedias (con el enorme éxito de *Naranja y media*, 1997, Telefé) y ciclos cómicos (*Poné a Francella*, 2001-2002). Como exponente de la tradición del actor nacional, muchos de sus personajes se asociaban también al *chanta*. Pero, a diferencia de Darín, sí compuso ese estereotipo para producciones extranjeras, fundamentalmente cuando interpretó a Batuta –con todos los rasgos del *chanta* estafador y, además, fuertemente fanfarrón– en *Rudo y Cursi* (Carlos Cuarón, 2009). Poco después, al igual que Darín, realizó un giro en su texto estelar al interpretar a Pablo Sandoval en *El secreto de sus ojos*. A partir de entonces también mantuvo mayor distancia con la comedia, incluso interpretando caracteres controversiales como Arquímedes Puccio en *El clan* (Pablo Trapero, 2015).

(Visconti, 2017). De hecho, podría constituir un mojón más dentro del recorrido que la investigadora plasmó en su investigación: realizada durante el gobierno de la restauración neoliberal votado democráticamente, la película se ubica temporalmente entre 2001 y 2002, años de profunda crisis. El relato evidentemente proyecta fantasías de muchos espectadores que sufrieron en carne propia la debacle e imaginaron su pequeña venganza. No es el primer personaje que Darín encarna con esta perspectiva: la de aquel “hombre común” que, harto de las injusticias y avivadas cotidianas, decide ir contra el “poder” a través de una acción mínima, aunque eso implique consecuencias no deseables (pero también reconocimiento público). Esto ocurre con el acto central de *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2016), el más celebrado del filme, con “Bombita Rodríguez” (Ricardo Darín) a cargo.

Según el diccionario, “gil” es una persona lenta, a la que le falta viveza y picardía. Aunque ya sabemos que “laburante”, “tipo honesto”, “gente que cumple las normas”, terminan siendo sinónimos de gil. Pero un día, el abuso al que estamos acostumbrados los giles se convierte en una verdadera patada en los dientes. Y uno dice: basta. Se encuentra haciendo algo que nunca se hubiese imaginado capaz de hacer.

Así comienza, en la voz narrativa de Ricardo Darín, *La odisea de los giles*. Plantea una distancia con el mundo de la viveza, aunque también establece la trasgresión de la norma como un hecho prácticamente inevitable, lo que no deja de ser en alguna medida paradójal. De esta forma, el texto estrella de Darín realizaba una parábola del devenir de buena parte de la clase media entre la crisis del 2001 y la restauración neoliberal (entre Marcos, el estafador urbano, y Fermín, el emprendedor embaucado por el banco en *La odisea*), funcionando como emblema de ese imaginario (Figura 4).



Figura 4. Ricardo Darín y Luis Brandoni en la película *La odisea de los giles* (2019).

5. Conclusiones

El *chanta* emblemiza un imaginario ligado a la picardía y a la supervivencia de las clases populares que se actualiza especialmente en períodos de crisis. En el caso de Darín ocurre un fenómeno en alguna medida excepcional. Por una parte, su imagen se convirtió paulatinamente en símbolo del modelo de civismo hegemónico en la restauración democrática, vinculado al lugar preponderante que ocupó nuevamente la clase media. Al mismo tiempo, los principales personajes que interpretó en los años noventa incorporaron en su accionar tácticas propias de los sectores populares (ligadas al aprovechamiento de las oportunidades y la supervivencia). En ese desplazamiento puede observarse cómo estos textos sintomatizaban la manera en que las políticas neoliberales empobrecieron también a la mayoría de los sectores medios.

Finalmente, es posible afirmar que el *chanta* no posee una proyección externa al país más que como un estereotipo negativo, asociado a ciertas formas pedantes de la "argentinidad" (esto es, las actitudes de algunos porteños –nativos de la ciudad de Buenos Aires– que operan como sinécdoque de la nación). En estos casos predominan las cualidades fanfarronas y la malas artes que posee el *chanta*, y se dejan a un lado los aspectos que provocan una identificación positiva dentro del país de origen, esto es, la asociación a una pertenencia de clase que lleva a la aceptación y celebración de sus "astucias" como una manera no solo de sobrevivir, sino también de resistir a las estrategias del poder. En función de ello, Ricardo Darín eligió papeles alejados de ese estereotipo para su proyección internacional, con plena consciencia sobre su lugar como persona pública, pero también sobre el imaginario que estos personajes abonan.

Referencias bibliográficas

- Cacace, G. & Couceyro, A. (2014). Ricardo Darín. Charla actuación frente a cámara. Archivo de video de Youtube. Recuperado de <https://youtu.be/wVttZ45XvnA>
- Carassai, S. (2014). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Copertari, G. (2009). *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. Suffolk: Tamesis.
- Darín, R. (2005). Elogio de la resistencia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 661-662, 31-34.
- Domínguez, J. M. (2016). Haciendo cine desde Palermo. En J. M. Domínguez (Ed.), *El fulgor. Ideas sobre Fabián Bielinsky* (pp. 67-81). Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly bodies. Film Stars and Society*. Oxford: Routledge.
- Freire, S. (30 de enero, 1996). Ricardo Darín canta los cuarenta. *La Nación*, s/p.
- Galeano, D. (2012). La invención del cuento del tío. *La Biblioteca*, 12, 210-235.
- Garavelli, C. (2013). A Shared Star Imagery: The Argentina Actor Ricardo Darín through Spanish Film Posters. En B. Maio (Ed.), *Media Stardom. Fama, successo e gossip tra passato e futuro* (pp. 18-25). Roma: OL3Media.
- Goity, E. & Oubiña, D. (1994). El policial argentino. En C. España (Coord.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993* (pp. 208-229). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Granado, R. (9 de enero, 1991). Interesante pieza hecha por jóvenes. *Clarín*, 8.
- Iribarren, M. (2005). No hay nada más creativo que la incomodidad. *Revista Multicanal*, s/p.
- Lladós, G. (1 de agosto, 2021). El regreso de Art: la amistad entre tres amigos a través de una lupa femenina. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-regreso-de-art-la-amistad-entre-tres-amigos-a-traves-de-una-lupa-femenina-nid01082021/>.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2001) (Dir.). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pigna, F. (2011). *¿Qué fue de tu vida? Ricardo Darín*. Televisión Pública. Recuperado de <https://youtu.be/azj6xWAF DU>
- Ribke, N. & Bourdon, J. (2017). Peripheral Stardom, Ethnicity, and Nationality: The Rise of the Argentinian Ricardo Darin from local celebrity to transnational recognition. *Communication, Culture & Critique*, 10-14, 712-728.
- Rodríguez, M. (2003). Luis Brandoni o cómo poner las técnicas del actor popular al servicio del teatro de arte. O. Pellettieri (Dir.), *De Eduardo de Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino II* (pp. 159-168). Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez Riva, L. (2020). Humor gráfico, radio, cine: la configuración del estereotipo del chanta en *Avivato* y *El Gordo Villanueva*. *Dixit*, 32, 1-15. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2036>
- Saavedra, G. (5 de mayo, 2002). Darín a cara lavada. *La Nación revista*, s/p.
- Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) (2020). *Deisica 29*. Recuperado de: https://sicacine.org.ar/docs/Deisica%2029_datos%202019_publica2020-comprimido.pdf
- Soria, C. (2014). The Star as Antihero: Ricardo Darín in *Carancho*. *Argus*, 13, 1-24.
- Ulanosvky, C., Itkin, S. & Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Urraca, B. (2014). Rituals of Performance: Ricardo Darín as Father Julián in *Elefante blanco*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48 (2), 353-372

Visconti, M. (2015). *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Visconti, M. (2017). La ciudad filmada. Dinero y afectos en *Nueve reinas*. En *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (pp. 129-166). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Filmografía citada (selección principal)

La odisea de los giles (Sebastián Borensztein, 2019)

Mi cuñado (Carlos Berterrix, 1993-1996, programa televisivo)

Nueve reinas (Fabián Bielinsky, 2000)

Perdido por perdido (Alberto Lecchi, 1993)

Reseña curricular

Lucía Rodríguez Riva es Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Es becaria doctoral de CONICET para el doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). También es docente en las cátedras de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA) y de Historia del Cine Argentino (Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes). En dichos espacios participa en proyectos de investigación referentes al cine argentino y a las culturas masivas y populares.



Imagen: Ana Barona



Imagen: Gloria Bodero

Sexo, drogas y ¿cárcel? Subjetividades modernas en *Intimidades de una cualquiera* (1974).

Sex, Drugs, and... Prison? Modern Subjectivities in *Intimidades de una cualquiera* (1974).

Resumen:

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la película *Intimidades de una cualquiera* (1974) de Armando Bó e Isabel Sarli en su relación con la modernización social, económica y cultural de las décadas de 1960 y 1970. Consideramos que la cárcel es el espacio-concepto clave de la película, donde la compleja reformulación de subjetividades sexuales, religiosas y económicas se concentra. Dentro del marco teórico más amplio de la modernidad, establecemos un diálogo entre la historia del género y la sexualidad, los estudios sobre la recepción, las teorías críticas del espectador y la reevaluación reciente del cine de explotación. Desde esta perspectiva, argumentaremos que la producción, narrativa y recepción de la película se basan en contradicciones subjetivas e institucionales que trascienden cualquier dicotomía simple entre tradición y modernidad.

Palabras claves: Modernidad; cine de explotación; trabajo sexual; teoría del espectador; recepción; placer.

Sumario. 1. Introducción. 2. La desacralización sagrada de la modernidad. 3. Participantes y víctimas de la modernidad. 4. El espectador penal-sexual moderno. 5. Conclusiones.

Como citar: Wilson-Nunn, O. (2024). Sexo, drogas y ¿cárcel? Subjetividades modernas en *Intimidades de una cualquiera* (1974). *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 107-123.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a6

Abstract:

The aim of this this paper is to analyse the film *Intimidades de una cualquiera* (1974) by Armando Bó and Isabel Sarli in relation to the social, economic, and cultural modernisation of the 1960s and 1970s. We consider the prison to be the key space-concept of the film in which the complex reformulation of sexual, religious, and economic subjectivities is concentrated. Within the broader theoretical framework of modernity, we establish a dialogue between the history of gender and sexuality, reception studies, critical theories of spectatorship and the recent critical reevaluation of exploitation cinemas. From this perspective, we argue that the production, narrative, and reception of the film are grounded in subjective and institutional contradictions that transcend any simple dichotomy between tradition and modernity.

Keywords: Modernity; exploitation cinema; sex work; spectatorship theory; reception; pleasure.

Oliver Wilson-Nunn

Robinson College, University of
Cambridge
Cambridge, Reino Unido

ojw33@cam.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0003-1716-3829>

Enviado: 8/3/2024

Aceptado: 13/4/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

En su explicación de los factores que distinguen el cine de explotación latinoamericano (*latsploitation*) de su equivalente norteamericano, Victoria Ruétalo y Dolores Tierney ponen énfasis en el contexto social, económico y político: “la historia de los cines de explotación latinoamericanos está marcada, al igual que el continente, por un desarrollo económico desigual, la dominación neoimperialista (incluido el dominio de los productos de Hollywood en la mayoría de los mercados nacionales) y la lucha por adaptarse a la modernidad” (2009, 3)¹. Este artículo parte de esta breve mención de la experiencia de la modernidad en América Latina para analizar cómo la película “soft porn” *Intimidades de una cualquiera* (1974) de la dupla Armando Bó e Isabel Sarli reformula las subjetividades sexuales, religiosas y económicas en un contexto conflictivo de modernización en la Argentina de los años 60 y 70. En particular, argumentamos que, en el film, la cárcel –institución en el corazón del proyecto modernizador civilizatorio del Estado argentino desde finales del siglo XIX (Caimari, 2004, 91)– es el espacio-concepto en el cual esta compleja reformulación subjetiva se concentra.

Para llegar a estas conclusiones, este trabajo establece un diálogo entre la historia del género y la sexualidad (Barrancos, 2006; Cosse, 2010; Simonetto, 2019), los estudios sobre la recepción, las teorías críticas del espectador –cinematográfico (Mulvey, 1975) y punitivo (Hörnqvist, 2021)– y los estudios recientes que reevalúan la complejidad cultural y política del cine de Bó y Sarli (Drajner Barredo, 2016; Geirola, 2020a; Ruétalo, 2022). Mientras que la modernidad es un concepto clave en los debates acerca de la sexualidad en los años 60 y 70 y en la historia de la cárcel², ocupa un rol ambivalente en el análisis de las películas melodramáticas y eróticas de Bó y Sarli. En la historiografía del cine argentino, suele asociarse la modernidad con una estética particular desarrollada por los cineastas de la llamada Generación del 60 en la que predomina “la presencia del autor” (España, 2004, 107). Aunque el cine popular de género de Bó y Sarli aparece como objeto de estudio en *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957-1983*, su relación con lo moderno parece problemática: la frecuente fetichización del cuerpo de Sarli “representa lo contrario de lo que las modernas teorías feministas han aportado a los estudios culturales” (España, 2004, 35); Elena Goity, mientras tanto, reconoce que los defensores de Bó y Sarli escriben “desde una postura *camp* y posmoderna” (2004, 364).

Aquí, nos proponemos problematizar, sin ignorar, esta *pos* o desmodernización del cine de Bó y Sarli. Si bien el estilo de *Intimidades de una cualquiera* no corresponde a la estética de la modernidad cinematográfica, *stricto sensu*, sí está marcado por momentos de reflexividad formal “vanguardistas” (Soto, 1974). A su vez, este estilo vanguardista forma parte de la ambivalente reflexión de la película sobre la modernización social, cultural y económica de Argentina en las décadas de los sesenta y setenta, procesos en los cuales la industria cinematográfica participa de forma activa. De manera similar, Pablo Piedras (2022) analiza *Los muchachos de mi barrio* (1970) de Enrique Carreras como exponente de la “modernización conservadora” pos-1955, en particular durante la dictadura de Juan Carlos Onganía: en estos años, la modernización económica y cultural coexiste con el conservadurismo político. Si la resolución narrativa entre cultura juvenil y tradicionalismo moral en la película de Carreras sirve como reflejo de esta modernización

1 La cursiva es mía. Salvo en los casos en los que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

2 Véanse *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955* (Caimari, 2004), *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940* (Salvatore & Aguirre, 1996) y *Discipline and Punish: The Birth of The Prison* (Foucault, 1995).

conservadora, *Intimidades de una cualquiera* sirve más como reflexión sobre ella. La película de Bó y Sarli representa y produce contradicciones subjetivas e identitarias que responden reflexiva y ambiguamente a varios temas – religión, sexualidad, migración rural-urbana, adicción, autonomía laboral y económica– invariablemente asociados a la modernización. Los recientes estudios históricos y cinematográficos sobre la región definen la modernidad no como la realización acabada de la modernización sino como las complejas experiencias, reflexiones y respuestas a las diversas formas de la modernización (Miller, 2008; Ospina León, 2021). Dentro de este marco teórico, sostenemos que *Intimidades de una cualquiera* debe considerarse una película marcadamente moderna.

Tanto la ideología narrativa como la historia institucional de *Intimidades de una cualquiera* dan fe de las contradicciones de la modernización sociocultural en Argentina. A pesar de la propuesta paternalista del film de que el matrimonio heterosexual con un hombre rico resuelve todos los problemas de una prostituta de clase baja, Ruétalo sostiene que la película cuenta con un mensaje “progresista” que valora a las trabajadoras sexuales y propone una modernización de la ley para apoyarlas mejor (2022, 152, 104). A partir de un análisis del expediente de *Intimidades de una cualquiera* producido por el Ente de Calificación Cinematográfica –institución fundada oficialmente por la ley Nº 18.019 en 1969– Ruétalo (2018) examina cómo la película pasó por tres “etapas” de la compleja historia de la censura en Argentina entre 1972, cuando se finalizó la producción de *Intimidades de una prostituta*, y 1974, cuando se estrenó de forma menos “provocativa” como *Intimidades de una cualquiera*. Cuando la película fue prohibida por primera vez en 1972 durante el mandato del “católico ultraconservador” Ramiro de la Fuente como director del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), la mayor objeción fue a una escena de sexo lésbico dentro de la cárcel (Ruétalo, 2018, 385). Incluso bajo la dirección más liberal de Octavio Getino en 1973, la escena siguió causando inquietud por “su crudo realismo y su contenido y prolongada duración”; la película no fue aprobada hasta la dirección interina de Horacio Bordo (Ruétalo, 2018, 387). En la versión final, el sexo de esta escena está torpemente editado.

Si bien el lesbianismo es aquí la causa explícita de la inquietud estatal, la asociación visual entre esta sexualidad y la cárcel agudiza una serie de preocupaciones más profundas acerca del rol organizador del Estado en contextos de modernización. En lo que sigue de este trabajo, analizaremos tales tensiones modernas en relación con la religión, las relaciones socioeconómicas, el trabajo sexual y el cine. Donde una gran parte de la crítica cinematográfica de la época consideraba vulgares las producciones de Bó y Sarli, argumentamos que *Intimidades de una cualquiera* produce una compleja reformulación de subjetividades, que trascienden cualquier dicotomía simple entre tradición y modernidad.

2. La desacralización sagrada de la modernidad

Intimidades de una cualquiera tiene una estructura confesional que intercala escenas prolongadas del pasado de la protagonista María con sus reflexiones en el presente. Juntas, estas palabras e imágenes prometen revelar al espectador la verdad indiscutible de la prostitución: “Esta es mi historia, contada con sinceridad. Quiero que se sepa la verdad. Una verdad que no admite réplicas. La historia es la historia de una señora, bueno, mi nombre no interesa, en realidad son mis intimidades. Las intimidades de una prostituta que tiene el valor de confesarse”. Así, la película aprovecha una fascinación popular por conocer las verdades íntimas y privadas de las trabajadoras sexuales, una fijación que surge de entenderlas como personas que renuncian a la privacidad y a la intimidad emocional para

relacionarse con la vida social únicamente a través de la intimidad corporal³. En conjunto, las imágenes y confesiones de una vida marcada por el abuso, el trabajo sexual autónomo, la prostitución explotadora, el encarcelamiento y la salvación reconfiguran los límites públicos y privados de la subjetividad de María. Esta reconfiguración produce placer a los espectadores y ansiedad a las instituciones estatales, tanto dentro como fuera de la pantalla.

En *La historia de la sexualidad*, Michel Foucault sitúa la proliferación de la confesión como una característica clave de la modernidad occidental: anteriormente una práctica sagrada diseñada para producir penitencia individual, se convierte “en una de las técnicas más altamente valoradas de Occidente para producir lo verdadero” en cada vez más entornos institucionales y cotidianos (2005, 74). Aunque el atractivo de una película de explotación que contiene escenas carcelarias sexualizadas se asocia más fácilmente con la escopofilia (el placer visual), la confesión filmica también apela a la epistemofilia (el placer del conocimiento). Si la transformación del castigo de espectáculo público en práctica secreta y distante es fruto de la modernidad occidental (Foucault, 1995), la película enfatiza las confesiones de María para jugar con un deseo marcadamente moderno de conocer las verdades sobre el mundo supuestamente distante y desconocido de la cárcel.

El deseo de saber sobre el mundo aparentemente más cercano de la sexualidad se inscribe en lo que la historiadora Isabella Cosse (2010) denomina la ambivalente “revolución discreta” de la sexualidad en Buenos Aires en los años sesenta y principios de los setenta. Por un lado, había “un nuevo mandato que ordenaba hablar abiertamente sobre la sexualidad”; por el otro, bajo la influencia aún considerable de la Iglesia Católica, muchas normas sexuales permanecían y “la represión moralista” seguía siendo poderosa (Cosse, 2010, 116-117). En esta “época bisagra”, los cambios en los discursos y las prácticas sexuales solían debatirse dentro de un marco binario de “modernización” y “tradicionalismo” (Cosse, 2010, 116). La película de Bó moviliza formas visuales y narrativas que se asocian fácilmente con la tan mentada distinción entre tradición y modernidad, pero, al hacerlo, cuestiona las posiciones estables y relaciones entre religión, sexualidad y castigo dentro de esta misma dicotomía.

En este sentido, la forma confesional de *Intimidades de una cualquiera* es fundamental. El hecho de que la protagonista de la película sea una antigua trabajadora sexual llamada María que confiesa su pasado con la naturaleza como telón de fondo invita invariablemente a compararla con María Magdalena⁴. En el imaginario popular cristiano, María Magdalena es una prostituta arrepentida que suele asociarse con la naturaleza, en gran parte debido a la tendencia a pintarla así en las artes plásticas desde el Renacimiento⁵. En estas pinturas, la naturaleza señala el retorno de María Magdalena a la inocencia “pre-cultural” y la distancia que establece entre su pasado pecaminoso y su presente arrepentido. En la escena inicial de *Intimidades de una cualquiera*, la cámara sigue el punto de vista de María que, como suele hacer María Magdalena en los cuadros renacentistas, mira hacia los árboles. Al hacerlo, sin embargo, no encuentra refugio penitente. La cámara se desplaza hacia abajo hasta su padastro, que agarra a una María joven en un campo de la Patagonia para abusar de ella. Estas imágenes difieren considerablemente del vínculo

3 Otros artefactos culturales que aprovechan esta fascinación, la cual no se limita al contexto argentino, incluyen *Diario de una prostituta argentina* (Minoliti, 2004) y *Confessions of a Working Girl* (2007).

4 Denise Pieniasek menciona brevemente algunas posibles alusiones a María Magdalena en su análisis de *Intimidades de una cualquiera* y del personaje de Sarli, Magda, en *...Y el demonio creó a los hombres* (2020, 86, 82).

5 Véase *Mary Magdalene in a Landscape* (Carracci, 1599).

íntimo que se establece entre el placer femenino y la naturaleza en la mayoría de las películas de Bó y Sarli posteriores a 1968 (Ruétalo, 2022, 180-181). De forma marcadamente sagrada, la película desacraliza una de las dicotomías fundacionales del cine argentino, según la cual el campo proporciona un refugio idílico frente a las corrupciones morales de la modernidad urbana⁶.

Aunque María regresa más tarde al campo como parte de su “salvación” mediante el matrimonio y la confesión, la primera mitad de la película revela las continuidades entre sus experiencias en el campo y la ciudad. En la Patagonia, es explotada sexualmente por su padrastro y el matrimonio para el que trabaja como empleada doméstica. Cuando se escapa a Buenos Aires, sufre situaciones similares en las que los hombres la manosean en el lugar de trabajo. Entre el campo y la ciudad, codificados como tradición y modernidad, cambian los ritmos y los espacios de la vida cotidiana, pero no el acoso sexual que sufren las mujeres en el trabajo. La película responde así a una manifestación particular de lo que Dora Barrancos denomina la “modernidad problemática” de la Argentina del siglo XX, donde la modernización económica y el “pensamiento progresista” en el ámbito de la educación coexistieron con un “espacio limitado” para la liberalización del género y la sexualidad (2006, 126, 123). Barrancos identifica como causa clave de esta dinámica la falta de voluntad de los liberales argentinos para desafiar la hegemonía de la Iglesia sobre los derechos relacionados con la vida privada (2006, 129). En la película de Bó, mientras tanto, las imágenes religiosas y la forma confesional sirven como medio para revelar las verdades sociales de la “modernidad problemática”. La religión aquí no es un obstáculo institucional a la modernidad liberal, sino una sensibilidad iluminadora que resulta dialécticamente del paso entre tradición y modernidad y, en el proceso, revela la continuidad entre ambas.

Cuando María recurre al trabajo sexual como salida a esta continuidad, la religión ocupa un lugar central en el enfoque algo irreverente de la película sobre la prostitución y el encarcelamiento de las mujeres en la metrópolis moderna. Poco después de unas imágenes de María mientras le toman las huellas dactilares y sonríe entre rejas, la protagonista explica sus experiencias en los siguientes términos: “Llegué a tener un prontuario que, más que prontuario, era una biblia”. El tiempo pasado confesional de la voz en off pasa sin interrupciones al tiempo presente de su monólogo interior mientras lee una carta que escribe para su madre: “Estoy trabajando, y muy bien”. La descripción de sus antecedentes penales como una biblia no sólo apunta a la gran cantidad de causas en su contra, sino también a la naturaleza “sagrada” de su prontuario. Al igual que la Biblia, no sólo cuenta una historia, sino que ofrece orientación. En lugar de disuadirla de la prostitución, la cárcel parece contribuir al éxito económico de María. El historiador Patricio Simonetto identifica una dinámica similar para las prostitutas encarceladas en la Provincia de Buenos Aires a mediados de siglo, donde la prisión se convirtió en “el espacio de reparto de un capital social escaso de los bajos mundos con el cual articular formas de supervivencia, como también de un conjunto de saberes que en el contacto intergeneracional de las reclusas ocasionales se transformaba en un conjunto de recursos no oficializados de su labor” (2019, 107). La función fundacional de la prisión moderna como “laboratorio” en el que las autoridades producen conocimiento sobre las clases encarceladas (Foucault, 1995, 204) se transforma en un espacio en el que el conocimiento se produce “desde abajo”.

En *Intimidades de una cualquiera*, este conocimiento “subalterno” surge de la relación intergeneracional entre María y Olga, la prostituta veterana que, o bien visita a María para darle apoyo, o bien está entre rejas con ella. Aunque

6 Véase, por ejemplo, *Nobleza gaucha* (Cairo, Martínez de la Pera & Gunche, 1915).

la cárcel es un espacio crucial en el que se consolida esta relación, el conocimiento que resulta de este vínculo no se centra en la vida carcelaria en sí, como suele ocurrir en las relaciones cuasi paterno/maternofiliales entre los recién llegados y los veteranos en el género carcelario. En su lugar, estas mujeres hablan de las condiciones sociopolíticas de las que surgen las penurias y el encarcelamiento de las trabajadoras sexuales. Olga recuerda amargamente las dificultades a las que se ha enfrentado a lo largo de los años como prostituta. Un flashback la muestra en casa de un político que la contrata para mantener relaciones sexuales, pero que no aboga por, en palabras de Olga, “una ley de profilaxis donde podamos cobijarnos todas”. Olga apela a una sensibilidad de cobijo para revelar la hipocresía de la criminalización del trabajo sexual. Donde los políticos mantienen una división artificial entre lo público (la política) y lo privado (la casa), el empleo de un término que proviene del latín *cubiculum* (dormitorio) para hablar de la ley enfatiza la indivisibilidad de estas esferas para las trabajadoras sexuales.

La legalización de la prostitución en Argentina en 1875 se originó, según Donna Guy, en un intento modernizador de “aislar y [...] controlar las consecuencias sociales y médicas del sexo comercial” en las zonas urbanas (1991, 147). Aunque muy diferente en su contenido, la Ley de profilaxis de 1936, que abolió la prostitución regulada, correspondía al objetivo modernista de totalizar el control estatal sobre la economía y la salud pública (Guy, 1991, 131). Ante la visible consternación de María, Olga revela la contradicción que supone que las prostitutas ofrezcan placer privado a los representantes del Estado, quienes las expulsan públicamente de la sociedad moderna a través de una estructura legal abolicionista, quintaesencialmente moderna. Si el espectador se imagina que la violencia social se concentra en el espacio lejano de la prisión, *Intimidades de una cualquiera* muestra que la lógica de esta violencia se origina en espacios más cotidianos y reconocibles: el espacio privado de la casa y la esfera pública de la política moderna.

3. Participantes y víctimas de la modernidad

Aunque Olga esboza una imagen abrumadoramente negativa de la vida de quienes recorren el “triste camino” de la prostitución, la película no presenta sistemáticamente como víctimas a las prostitutas. De hecho, hay una transición abrupta entre las imágenes de María siendo manoseada mientras trabaja como limpiadora en Buenos Aires y ella paseando con confianza por las calles de la ciudad como trabajadora sexual. Su nuevo modo de andar y el ritmo vivaz de la canción extradiagética, “Intimidades de una cualquiera” de Los iracundos, grupo uruguayo de rock melódico internacional, ponen de manifiesto la energía afectiva que le ha proporcionado la transformación.

Resulta tentador analizar esta escena, siguiendo a Sophie Dufays y Pablo Piedras, en relación con “el impulso utópico” que suele tener la canción popular en el cine latinoamericano (2018, 13). En conjunto, el trabajo sexual autónomo de María y la canción de Los iracundos “funciona[n] como utopía compensatoria respecto de las inadecuaciones de la sociedad” (Dufays & Piedras, 2018, 14). A fines de la década del 1960, Los iracundos fueron descritos en una nota de prensa como “los seis millonarios sanduceros” (Rodríguez, 2022), ejemplo de su estatus como símbolos de un sueño de ascenso social, supuestamente alcanzable gracias a la internacionalización y comercialización de la música popular. Los siete minutos que siguen a la canción de la banda uruguaya en la película de Bó se detienen en el placer que María obtiene del dinero ganado como trabajadora sexual autónoma, profesión que le ofrece a la protagonista un descanso “utópico” de la pobreza a la que está acostumbrada. El trabajo sexual y la canción popular construyen una utopía de ascenso (socio)económico, tanto para María como para los espectadores de *Intimidades de una cualquiera*.

La utopía proporcionada por el ejercicio intradiegetico del trabajo sexual y el consumo extradiegetico de la canción es, sin embargo, efímera. La “canción-leitmotiv” (Calvet & Klein, 1987, 105) de “Intimidades de una cualquiera” acompaña a María durante toda la película pero adquiere distintos significados y formas musicales según la situación en la que se encuentre la protagonista. Durante una escena de agresión sexual en la Patagonia, por ejemplo, suena una versión ralentizada y menor de la canción. Luego de los siete minutos filmicos de placer vividos por María, el personaje de Sarli es localizado por Cholo, hombre manipulador de su pueblo natal quien se convierte en su proxeneta. El cambio económico y subjetivo es abrupto: “cuando él no estaba, trabajaba para mí, ahora debía trabajar para los dos”. La utopía no surge de la modernidad urbana *per se* sino de la libertad económica. La dialéctica tradición-modernidad que la película sitúa inicialmente en términos geográficos se expresa aquí en términos de relaciones económicas.

Cuando María trabaja de forma autónoma, describe su ética laboral como un deseo proto-emprendedor de acumulación rápida: “nada me importa ya. Quiero ganar dinero. Mucho dinero”. Sin embargo, cuando María es traficada por Cholo, es a él a quien describe como adicto al dinero: “Cholo quería más dinero, era insaciable”. Estas reflexiones sobre el dinero son a su vez el resultado de preocupaciones más profundas sobre la voluntad y autonomía del individuo en la modernidad. En su versión más legiblemente moderna, María ejerce su independencia económica. Sin embargo, la película subraya las ambivalencias de la autonomía en la modernidad. Las oportunidades económicas que la ciudad moderna ofrece a aquellas personas que participan en la “profesión más antigua del mundo” también producen sujetos esclavizados y adictos.

La presentación de la modernidad como causa de adicción en *Intimidades de una cualquiera* constituye una continuación y una divergencia de *Fuego* (1969), también de Bó y Sarli. En *Fuego*, película ambientada en una zona rural de Bariloche, la modernidad se presenta inicialmente como la solución al voraz apetito sexual de Laura, el personaje de Sarli. Recurriendo a una retórica patológica, un médico afirma que, al igual que muchas “prostitutas perdidas”, Laura padece una “neurosis sexual”. Carlos, el personaje de Bó, lleva a Laura a Nueva York para que reciba el tratamiento más moderno posible para su adicción. Sin embargo, es en las calles comerciales de este centro metropolitano de la modernidad global donde la desorientadora adicción de Laura alcanza su vertiginoso punto álgido.

En *Intimidades de una cualquiera*, el recuerdo de María de un dicho sobre las adicciones modernas constituye la primera mención de la cárcel en la película: “la prostitución es como la cárcel o el alcohol o el juego. Cuando se prueba, se vuelve a reincidir y se hace un hábito”. María describe la prostitución y la cárcel no sólo en los términos de la ciencia criminológica moderna –“reincidir”– sino, a través de la referencia al alcohol y al juego, en relación con la adicción, el placer y el autocontrol. En el contexto norteamericano, Timothy Melley utiliza el término “pánico de agencia [agency]” para referirse a la tendencia popular a describir una variedad cada vez mayor de actividades como adictivas (2002, 39). Lo que está en juego en los discursos sobre la adicción son las amenazas al sujeto moderno, entendido como un individuo que goza de libre albedrío y que es capaz de controlar las influencias externas (Melley, 2002, 39). En *Intimidades de una cualquiera*, los espacios y formas de actividad económica modernos son en sí mismos las experiencias adictivas que ponen en peligro al sujeto moderno ideal.

A principios de la década de 1970 en Argentina, las ansiedades sobre la subjetividad adicta se estaban volviendo culturalmente prominentes debido a la construcción social de “un problema de la droga” (Manzano, 2015, 38). Las instituciones políticas, legales y médicas empezaron a producir discursos y aprobar leyes que se centraban menos

en la venta y más en el consumo de drogas (Manzano, 2015, 38). Por un lado, el “pánico de agencia” asociado a la drogadicción en Argentina se ubicaba en el nivel del sujeto individual. Desde la década de 1920, la “toxicomanía” había sido explicada institucionalmente como una “enfermedad que afecta a la fuerza de voluntad” y, por lo tanto, más prevalente entre los tipos sociales, como las prostitutas, a quienes se consideraba con una débil resistencia al capricho (Manzano, 2015, 42). En el contexto de la Guerra Fría de la década de 1970, el Estado enmarcó la adicción como una amenaza tanto para la subjetividad individual como para el “orden social”: cada vez más se consideraba que los jóvenes consumidores pertenecían a la categoría de “subversivo” o “enemigo interno” (Manzano, 2015, 38). En el discurso de las instituciones estatales, la adicción suponía una amenaza a las fronteras dentro de y entre los sujetos y las naciones. La redefinición de estos límites sociales tiene importantes consecuencias para el vínculo que establece María entre la adicción y la cárcel. Si el preso es producto de la paradójica inestabilidad del sujeto moderno amenazado por las adicciones modernas, la prisión ya no aparece como una institución diseñada para capturar y remodelar a los “parias de la modernidad” (Bauman, 2004), sino como un espacio que se alimenta de y en las contradicciones sociales dentro de la modernidad.

Si nos centramos en la recepción de la película, queda claro que la peligrosa “adicción” moderna la constituyen no sólo la cárcel y la prostitución, sino también la representación cinematográfica de estos temas. Un crítico de *Mayoría* –un diario nacionalista, mayoritariamente peronista y católico– critica la película como parte del “negocio de la pornografía [que] es un negocio brillante en todos los tiempos. Será por eso que ahora, las producciones de Armando Bo, las comercializan las empresas norteamericanas” (Riz, 1974). El crítico describe el estilo “pornográfico” de la película como “una forma también de narcotizar a los pueblos latinoamericanos para que no piensen en sus autodeterminaciones y en sus libertades que, como seres humanos, les corresponden”. Desde esta perspectiva, el problema no es sólo que las imágenes de sexo “narcoticen” a los espectadores pasivos, sino que se asocian a la cultura norteamericana. Del mismo modo, en su análisis de la recepción de las películas de Bó en la prensa de finales de los sesenta, Ailin Basilio Fabris (2021) sostiene que las reseñas periodísticas se preocupaban a menudo por la susceptibilidad y el “escaso capital cultural” de los espectadores del cine erótico. En el caso de *Intimidaciones de una cualquiera*, existe una continuidad entre el carácter impresionable de los personajes ficticios frente a los vicios de la ciudad moderna y, según la crítica, el de los espectadores frente a la industria cinematográfica moderna.

La idea de que el estilo *soft-porn* de *Intimidaciones de una cualquiera* puede reducirse al imperialismo pornográfico y cinematográfico se debe, en parte, a su cita visual del género carcelario. Más concretamente, la película entabla un diálogo con el subgénero de las mujeres en prisión, que, desde fines de la década de los sesenta, tenía como exponentes principales a nivel mundial las películas estadounidenses de explotación (Bouclin, 2009, 22)⁷. Es por lo tanto pertinente señalar que las preocupaciones geopolíticas que se encuentran en ciertas reseñas de la película de Bó y Sarli prefiguran la recepción crítica del cine carcelario argentino del destape cultural de los años ochenta. En una nota de *Heraldo del Cinematografista* (1984), se concluye que la película carcelaria *Atrapadas* (Di Salvo, 1984) seguía “el más clásico esquema de las películas que la cinematografía norteamericana ha brindado sobre cárceles de mujeres”. En la misma revista, se afirma que *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986) imitaba todos los rasgos del género de las mujeres en prisión que, sin tener relevancia en la cultura local, “se ha extendido por todo el mundo” (“Correccional de

7 Véase, por ejemplo, *99 Women* (Franco, 1969).

mujeres", 1986). En su crítica de la misma película, Claudio España sitúa a la cultura cinematográfica argentina como víctima del género: "tan poco bien le hace al cine argentino en momentos de esplendor creativo". Antes y después de la dictadura de 1976 a 1983, la venta y el consumo de imágenes "explotadoras" y aparentemente descontextualizadas de sexo y prisión se consideran sintomáticos de la influencia "adictiva" de los flujos transnacionales de cultura, capital e ideología.

La preocupación por la supuesta facilidad que muestran los cineastas y espectadores argentinos para ser sugestionados es indisoluble de un antiguo malestar por la imagen de Argentina que el cine proyecta al público extranjero. El frecuente rechazo del cine de explotación por parte de la crítica latinoamericana se debe a una preocupación de que "las dosis liberales de misticismo, fantasía, sexo y gore [...] amenacen con representar el cine latinoamericano a través de relatos colonialistas de lo extraño, lo maravilloso y lo 'salvaje'" (Ruétalo & Tierney, 2009, 1). El cartel promocional en inglés de *Indiscretions of a Prostitute* de Columbia Pictures, por ejemplo, tiene un subtítulo marcadamente exotizante: "The Sensational ISABEL SARLI The South American Sex Goddess" (Abel Martín, 1981, 75). Cabe destacar aquí que la película se estrenó en Nueva York en 1972 y después como *Sex is the Name of the Game* en Londres en 1973, todo antes de su estreno argentino en 1974 (*Crónica*, 1973). Analizada en relación con la cultura y política local, *Intimidades de una cualquiera* contribuye en cierta medida a cuestionar la noción simplista de que la prostitución y la cárcel existen meramente en los márgenes de la modernidad argentina. A los críticos de la época, sin embargo, parece incomodarles más la posibilidad de que los temas "exóticos" e "imperialistas" del sexo y la cárcel en esta película "extranjizante" reinstalen a la propia Argentina en los márgenes de la modernidad global.

En las críticas negativas de la película de Bó y el cine carcelario argentino de los años ochenta, subyace la idea de que el placer producido por los cuerpos sexualizados del género de las mujeres en prisión contraviene una representación más auténticamente argentina de la cárcel. Los primeros exponentes de este subgénero en Argentina –*Mujeres en sombra* (Catrani, 1951) y *Deshonra* (Tinayre, 1952)– habían creado la expectativa de que el cine carcelario se detuviera crítica y extensamente en el sufrimiento y miedo de las mujeres presas. Aunque las películas de Bó, a diferencia de la mayoría del cine *soft-porn*, suelen tener un "tono de denuncia frente a las injusticias sociales" (Pieniazek, 2020, 86), las condiciones de vida en la cárcel en *Intimidades de una cualquiera* no se presentan necesariamente como una injusticia social muy grave. Por un lado, María lamenta el aislamiento: "nadie se acuerda de una aquí, nadie se acerca". Por otro lado, Olga, como visitante, le dice a María que se considere afortunada: "casi diría que te envidio". Olga enumera los muchos problemas a los que se enfrentan las trabajadoras sexuales fuera de la cárcel: abusos, abortos clandestinos e infecciones de transmisión sexual. Desde esta perspectiva, la cárcel no provoca necesariamente una ruptura radical y dolorosa en la vida de las mujeres que ejercen el trabajo sexual en condiciones precarias.

En *Intimidades de una cualquiera*, pues, la cárcel no es más que uno de los muchos retos que contribuyen a las identidades y experiencias cotidianas de las trabajadoras sexuales. A diferencia del cine estrictamente carcelario, el film de Bó carece de la escena de entrada tan típica del género, en la que el/la protagonista simpático/a se da cuenta del tamaño monumental de la prisión y de sus reglas estrictas. A pesar de las quejas en la prensa sobre la forma extranjizante y descontextualizada de la película, esta desmonumentalización de la cárcel en *Intimidades de una cualquiera* coincide con varios informes locales sobre las experiencias de las prostitutas. Los intentos cada vez más intervencionistas de la policía por erradicar la prostitución entre 1955 y mediados de la década de 1980 en la Provincia

de Buenos Aires condujeron a un aumento de las tasas de encarcelamiento de prostitutas (Simonetto, 2019, 94). Típicamente, estas mujeres pasaban poco tiempo en la cárcel porque las autoridades judiciales invalidaban a la policía para absolver a muchas de ellas (Simonetto, 2019, 101). El aumento de la frecuencia y la normalidad concomitante del encarcelamiento están incrustados en la estructura de la película, que entra y sale de la prisión sin interrupciones en múltiples ocasiones. En una película abrumadoramente melodramática –estructurada por víctimas, villanos y salvadores– la cárcel está en cierto modo desdramatizada. En un contexto de modernización desigual del aparato represivo del Estado, *Intimidades de una cualquiera* no se encuadra fácilmente en la tradición abrumadoramente melodramática de la representación de la cárcel en el cine argentino y latinoamericano (Aguilar, 2007).

4. El espectador penal-sexual moderno

La desdramatización de la cárcel implica alterar no sólo la representación de la experiencia de las presas, sino también la experiencia afectiva de los espectadores frente a la cárcel, el poco estudiado “ingrediente emotivo del fenómeno social y sociológico del castigo” (Caimari, 2004, 24). Según el criminólogo Magnus Hörnqvist (2021), el elemento emotivo más importante de las teorías del castigo en Occidente es el placer. Lejos de ser un producto ahistórico e inevitable de la crueldad, el placer punitivo debe entenderse en relación con el rol que ejerce el castigo en la creación de comunidades socioafectivas: según el contexto histórico, el castigo puede generar placer satisfaciendo deseos más profundos de estima social, diferenciación y comunidad entre espectadores y “malhechores” (Hörnqvist, 2021, 81).

Desde esta perspectiva, Hörnqvist analiza el placer que les producía la narrativa carcelaria del siglo XIX a los públicos burgueses (2013, 101-105). Por un lado, está la narrativa “humanitaria”, de la cual los espectadores obtienen placer al sentir que pertenecen a una comunidad compasiva que comparte la experiencia moralmente correcta de simpatizar con el otro que sufre en una institución estricta pero no excesivamente cruel. Por otro lado, la narrativa “soberana” se detiene en escenas excesivamente violentas, las cuales generan placer en la medida en que constituyen transgresiones “emocionantes” de la moralidad convencional y, gracias a su carácter hiperbólico, tranquilizan a los espectadores asegurándoles que tal crueldad es una excepción prohibida a la norma civilizada de la que forman parte. Partiendo de este enfoque, una película carcelaria clásica como *Deshonra* (Tinayre, 1952), famosa por su mirada modernizadora de compasión peronista hacia la cárcel, produce placer al espectador tanto en las escenas de violencia premoderna como en las escenas de benevolencia moderna.

Las relaciones que mantiene María fuera de la cárcel con el proxeneta cruel, Cholo, y el salvador millonario y benevolente, José Luis (interpretado por Bó), se alinean, respectivamente, con el placer “soberano” y el placer “humanitario”. Lo que distingue a María de las protagonistas de las películas clásicas de mujeres en prisión es el placer sexual que ella misma encuentra, brevemente, en la cárcel. El placer que el espectador espera, tácitamente, obtener de las imágenes de sufrimiento carcelario se proyecta de nuevo sobre él, desfamiliarizando la mirada penal. La presencia de presas lesbianas en la película no es sorpresiva en sí misma: en la historia del cine argentino, “si la lesbiana no está presa, merecería estarlo” (Taccetta & Peña, 2008, 120). Sin embargo, es justamente el placer, aunque efímero, lo que distingue el lesbianismo carcelario de María en *Intimidades de una cualquiera* de la crueldad de las lesbianas en la mayoría de las películas carcelarias del siglo XX.

Al margen de una pelea provocada por una presa que se burla homofóticamente de otra, gritándole “tortillera”, la cámara muestra a María, a través de los barrotes, abatida junto a otra mujer. A continuación, se produce una transición a una breve secuencia de las dos mujeres acariciándose apasionadamente en una celda (Figura 1). La transición espacial es marcadamente brusca, el sonido está fragmentado y hay un montaje paralelo fugaz entre las dos tomas. Según Ruétalo, es posible que la torpeza de esta escena se deba a la intervención del director del INC, Ramiro de la Fuente, en la realización de los cortes (2022, 107). No obstante, Ruétalo también identifica otros momentos torpes en el montaje para preguntarse si Bó intentaba deliberadamente llamar la atención sobre la censura que sufrían sus películas (2022, 106). Intenciones directorales aparte, la mirada inicialmente distante de María y la transición inestable, que hace que el segundo plano aparezca desde su punto de vista, generan momentáneamente la sensación de que la imagen sexual es la fantasía frustrada de la propia María.



Figura 1. María y otra mujer presa en la cárcel. *Intimidades de una cualquiera* (Bó, 1974).

Fuente: CINE.AR (<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/403>)

Nuestro análisis de esta escena recupera ciertos elementos de una reseña de la película de 1974, en la que el crítico Máximo Soto anticipa la reevaluación reciente del cine de Bó al situar la trama –“reaccionaria y paternalista”– en contraste con la forma –“revolucionaria y transgresora”– (1974, 18). Soto califica *Intimidades de una cualquiera* de “vanguardista” por la recurrente reflexividad formal del film sobre el espectador y, en particular, sobre el voyeurismo y la masturbación (1974, 18-19). En este sentido, la forma voyeurista y casi onírica de la intimidad lesbiana en la cárcel



Figura 2. Las fantasías sexuales del adolescente. *Intimidades de una cualquiera* (Bó, 1974). Fuente: CINE.AR (<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/403>)

se hace eco de una escena anterior en la que el adolescente, cuyos padres quieren que María lo inicie en el sexo, contempla atontado el cuerpo vestido de la protagonista. A continuación, un plano contraplano, cuya forma fugaz e inestable anticipa directamente el montaje de la escena carcelaria analizada arriba, revela el cuerpo desnudo de María en su imaginación (Figura 2). El objetivo parcialmente manchado de la cámara sitúa a los espectadores como testigos de una fantasía degradada, que pronto se convierte en un flashback de la propia masturbación del adolescente.

Según Linda Williams, los estudiosos han tendido a reducir los efectos de la pornografía al placer masculino heterosexual sin tener en cuenta la posibilidad de placer femenino, lesbiano o bisexual (1991, 6-7). Pero si consideramos las probables intenciones del director, no es demasiado arriesgado suponer que, a través de las imágenes del torso desnudo de María, Bó buscaba principalmente provocar placer al espectador masculino no homosexual. La identidad de este espectador “ideal” es importante porque coincide con el personaje aquí burlado por el mismo Bó. La expresión exageradamente tonta del adolescente, cuyos ojos se meten en la cabeza y que fantasea no simplemente con la imagen de María, sino con el recuerdo de su propia masturbación, sirve para ridiculizar el placer escopofílico masculino heterosexual.

En su famoso análisis psicoanalítico de la escopofilia cinematográfica, Laura Mulvey afirma que el cine narrativo clásico produce placer visual al “negar” y “subordinar” las miradas de la cámara y del público a la de los personajes que se miran unos a otros dentro del mundo de la ficción (1975, 17). De este modo, el espectador masculino heterosexual se identifica fácilmente con el “poder del protagonista masculino”, quien ejerce un control narrativo y visual sobre los personajes femeninos pasivos (Mulvey, 1975, 12). Sin embargo, *Intimidades de una cualquiera* llama la atención de forma autorreflexiva sobre las operaciones y la materialidad de la cámara en esta escena de fantasía para frustrar los placeres sexuales tanto del adolescente ficticio como del espectador masculino no homosexual.

Las similitudes entre el montaje de la escena masturbatoria y el de la secuencia del lesbianismo carcelario —en cada escena un corte llamativamente fugaz introduce una suerte de “fantasía” frustrada— nos invitan a entender las lógicas del espectador penal y del espectador sexual-cinematográfico en paralelo. A primera vista, estos dos tipos de espectadores se basan en lógicas opuestas. El placer escopofílico del cine clásico se nutre de una forma de inmersión que impide al espectador adquirir conciencia de su “distanciamiento” de la imagen (Mulvey, 1975, 18). Más allá del ámbito cinematográfico, mientras tanto, la mirada social y mediática que predomina sobre la cárcel se basa en una “distancia experiencial” entre público y preso que oculta y/o justifica el dolor impuesto por el Estado (Brown, 2009, 9).

En el cine clásico, no obstante, la narrativa carcelaria —invariablemente melodramática y modernizadora— buscaba que el espectador se sintiera próximo al otro sufriente. La estandarización de esta estrategia afectiva no genera distancia entre el espectador y la cárcel, sino que hace que el “espectador penal se considere completamente informado” de la vida en la cárcel (Scott, 2013, 18). La sensación de que uno puede llegar a comprender la vida de los presos a través del cine significa que la comprensión de los daños sociales provocados por la cárcel se limita a los momentos espectaculares de sufrimiento en los que las películas melodramáticas se centran repetidamente. La mirada penal-sexual construida por Bó no encaja bien ni en la identificación escopofílica, ni en la inmersión melodramática en la cárcel, ni en una “distancia” absoluta de las dificultades de la vida carcelaria. La experimentación formal y genérica en *Intimidades de una cualquiera* desestabiliza el placer moderno de mirar y conocer las verdades del sexo y de la cárcel.

A modo de síntesis entre nuestro análisis del espectador y, en las secciones anteriores, de la religión, la sexualidad y la modernidad, cabe destacar el paralelismo entre los efectos desestabilizadores de la experimentación visual (forma) y los de las autoridades penitenciarias dentro de la ficción (contenido). La intimidad sexual entre María y la otra mujer en la cárcel se ve interrumpida tanto por el montaje inusual como por el miedo que le tiene la protagonista a la monja-guardia que se acerca. En su análisis de la película, Soto considera que *Intimidades de una cualquiera* es vanguardista en la medida en que, a través del juego de Bó con la puesta en escena y el montaje, “[s]u relato se desinfla. [...] Se desconstruye constantemente” (1974, 19). La “desinflación” del placer en este caso está asociada tanto con la autoridad religiosa, símbolo de la tradición, como con la forma visual de la película, entendida como marcadamente moderna. Lo que aquí une tradición y modernidad es la culpa. Por un lado, el uso de la culpa en la religión católica como forma de disciplina moral, afectiva y sexual; por otro lado, la culpa identificada por Soto en la desnaturalización “transgresor[a]” del voyeurismo en la película (1974, 18).

Bó construye una forma de subjetividad popular que se deleita en la reflexividad cinematográfica moderna y las nuevas posibilidades sexuales que se abrieron para los hombres heterosexuales en los años sesenta y setenta. Nunca permite, sin embargo, que este placer moderno se disocie por completo de las responsabilidades tradicionales de la salvación y la culpa. Tanto los personajes en pantalla como los espectadores fuera de ella se ven envueltos en las relaciones inestables entre sexo, economía, religión y Estado en la conflictiva modernidad argentina de los años sesenta y setenta. *Intimidades de una cualquiera* no permite distinguir fácilmente entre, por un lado, las personas, los lugares y los afectos modernos y, por otro lado, los “otros” o “parias” de la modernidad.

5. Conclusiones

En este trabajo, hemos sostenido que *Intimidades de una cualquiera* participa en la reconfiguración de subjetividades en un contexto de modernización sexual, económico y cultural. La película produce y es producto de una serie de tensiones no resueltas entre tradición y modernidad en varios ámbitos de la sociedad, que van desde la prostitución a la dicotomía campo-ciudad, pasando por la transnacionalización del cine erótico y la influencia ejercida por la Iglesia sobre la sexualidad. Si bien el cine de Bó y Sarli suele considerarse fuera de los límites de la modernidad cinematográfica, un análisis integral de la producción, la forma, la narrativa y la recepción de *Intimidades de una cualquiera* nos insta a comprender la compleja relación entre cine y modernidad más allá de un estilo particular. La modernidad de esta película, producida en un período conflictivo de la historia del cine argentino, radica en su representación y producción de subjetividades sexuales, económicas y cinematográficas que constituyen respuestas complejas, inestables y muchas veces irreverentes –ni “apocalípticas” ni “integradas”, en los términos clásicos de Martín Hopenhayn (1995)– a la modernización.

Un aporte principal de nuestro análisis es situar la cárcel en el centro de la producción de estas subjetividades, tanto dentro de la ficción como fuera de ella. Al tener varias escenas ambientadas en la cárcel, *Intimidades de una cualquiera* entabla un diálogo con el género de las mujeres en prisión. No obstante, la película problematiza la solemnidad de la vertiente melodramática del género y el erotismo desenfrenado asociado a los exponentes norteamericanos del género en los años setenta. Esta reformulación genérica constituye una respuesta tal vez inesperadamente matizada tanto a la historia judicial y policial de la prostitución en Argentina como al debate público sobre la ética individual, la economía política y las relaciones transnacionales de la cultura sexual en los

años sesenta y setenta. En esta representación única de la cárcel se concentran las complejidades subjetivas de los espectadores y de las protagonistas en relación con las transformaciones sociales de la época: ni víctimas pasivas, ni espectadores distantes, sino participantes activos y ambivalentes de la modernidad.

Referencias bibliográficas

- Abel Martín, J. (1981). *Los films de Armando Bó con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Aguilar, G. (2007). Culpable es el destino: El melodrama y la prisión en las películas. *Nueva Sociedad*, 208, 162-178.
- Atrapadas. (31 de agosto de 1984). *Heraldo del Cinematografista*, 750. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Barrancos, D. (2006). Problematic Modernity: Gender, Sexuality, and Reproduction in Twentieth-Century Argentina. *Journal of Women's History*, 18 (2), 123-150. <https://doi.org/10.1353/jowh.2006.0033>
- Basilio Fabris, A. (2021). Moral, género y gusto. Críticas cinematográficas alrededor del erotismo de Armando Bo e Isabel Sarli en Argentina (1968-1972). *Descentrada*, 5 (1), e137. <https://doi.org/10.24215/25457284e137>
- Bauman, Z. (2004). *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.
- Bouclin, S. (2009). Women in Prison Movies as Feminist Jurisprudence. *Canadian Journal of Women and the Law*, 21 (1), 19-34. <https://doi.org/10.3138/cjwl.21.1.19>.
- Brown, M. (2009). *The Culture of Punishment: Prison, Society, and Spectacle*. Nueva York: New York University Press.
- Caimari, L. (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calvet, L.-J., & Klein, J.-C. (1987). Chanson et cinéma. *Vibrations*, 4, 98-109.
- Carracci, A. (1599). *Mary Magdalene in a landscape* [Óleo sobre cobre]. The Fitzwilliam Museum. Rescatado de: <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/image/media-4270314100>
- Correccional de mujeres. (9 de mayo de 1986). *Heraldo del Cinematografista*, 450. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Cosse, I. (2010). Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975). *Secuencia*, 77, 111-148.
- Drajner Barredo, T. (2016). ¿Cosificación o uso político? *Carne* de Armando Bo-Isabel Sarli. *Imagofagia*, 14, 1-27.
- Dufays, S., & Piedras, P. (2018). Introducción. Hacia una cartografía cognitiva de la canción en los cines posclásicos. En P. Piedras & S. Dufays (Eds.). *Conozco la canción: Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (pp. 7-20). Buenos Aires: Librería.
- España, C. (2004). Transformaciones. Cine argentino 1957-1983: Modernidad y vanguardias. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias: 1957-1983. Vol. 1* (pp. 20-207). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Geirola, G. (Ed.) (2020a). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Geirola, G. (2020b). Introducción. Una aproximación tensionada a la estética cinematográfica de Sarli/Bo. En G. Geirola (Ed.). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (pp. 1-55). Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Goity, E. (2004). Las batallas calientes: Armando Bo edifica a Isabel Sarli. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. Vol. 1* (pp. 364-375). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Guy, D. J. (1991). *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hopenhayn, M. (1995). *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hörnqvist, M. (2013). Pleasure, Punishment and the Professional Middle Class. En D. Scott (Ed.). *Why Prison?* (pp. 89-107). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139344258.008>

- Hörnqvist, M. (2021). *The Pleasure of Punishment*. Londres: Routledge.
- Manzano, V. (2015). The Creation of a Social Problem: Youth Culture, Drugs, and Politics in Cold War Argentina. *Hispanic American Historical Review*, 95 (1), 37-69. <https://doi.org/10.1215/00182168-2836904>
- Melley, T. (2002). A Terminal Case: William Burroughs and the Logic of Addiction. En J. Brodie & M. Redfield (Eds.). *High Anxieties: Cultural Studies in Addiction* (pp. 38-60). Berkeley: University of California Press.
- Miller, N. (2008). *Reinventing Modernity in Latin America: Intellectuals Imagine the Future, 1900-1930*. Nueva York; Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Minoliti, C. (2004). *Diario de una prostituta argentina*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18.
- Nuevo rótulo. (22 de noviembre, 1973). *Crónica*. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Ospina León, J. S. (2021). *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Berkeley: University of California Press.
- Piedras, P. (2022). Enrique Carreras conoce a Palito Ortega: Cine y canciones populares para una modernización conservadora. En L. Gómez & M. Valdez (Eds.). *Artes, políticas y ciudadanías* (pp. 135-153). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Pieniazek, D. (2020). Isabel Sarli, ese oscuro objeto del deseo. Entre el erotismo patriarcal y el goce femenino. En G. Geirola (Ed.). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (pp. 75-104). Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Riz. (4 de mayo, 1974). Intimidades de una cualquiera. *Mayoría*. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Rodríguez, M. (31 de marzo, 2022). Los Iracundos. Sesenta años de una hazaña musical. *Revista Dossier*. Rescatado de: <https://revistadossier.com.uy/musica/los-iracundos-sesenta-anos-de-una-hazana-musical/>
- Ruétalo, V. (2018). ¡Prohibida! Armando Bó and Isabel Sarli's Struggle With Censorship In Argentina. *Porn Studies*, 5 (4), 380-392. <https://doi.org/10.1080/23268743.2018.1513818>
- Ruétalo, V. (2022). *Violated Frames: Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*. Oakland: University of California Press.
- Ruétalo, V., & Tierney, D. (2009). Introduction: Reinventing the Frame-Exploitation and Latin America. En V. Ruétalo & D. Tierney (Eds.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 1-12). Nueva York; Londres: Routledge.
- S, M. (2007). *Confessions of a Working Girl*. Londres: Penguin Books.
- Salvatore, R. D., & Aguirre, C. (Eds.). (1996). *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940*. Austin: University of Texas Press.
- Scott, D. (2013). Why Prison? Posing the Question. En D. Scott (Ed.). *Why Prison?* (pp. 1-22). Nueva York: Cambridge University Press.
- Simonetto, P. (2019). *El dinero no es todo: Compra y venta de sexo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblio.
- Soto, M. (mayo, 1974). Intimidades de una cualquiera: La rebelión de las formas. *Filmar y ver*, 7, 18-19.
- Taccetta, N., & Peña, F. M. (2008). El amor de las muchachas. En A. Melo (Ed.). *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (pp. 115-132). Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), 2-13.

Filmografía

99 Women (Jesús Franco, 1969)

Atrapadas (Aníbal Di Salvo, 1984)

Correccional de mujeres (Emilio Vieyra, 1986)

Deshonra (Daniel Tinayre, 1952)

Fuego (Armando Bó, 1969)

Intimidades de una cualquiera (Armando Bó, 1974)

Mujeres en sombra (Catrano Catrano, 1951)

Nobleza gaucha (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera & Ernesto Gunche, 1915)

Reseña curricular

Oliver Wilson-Nunn es Junior Research Fellow en Robinson College, Universidad de Cambridge. En su tesis doctoral investigó los vínculos que se dan entre cine, sistema penal y modernidad en el contexto de la Argentina. Ha publicado trabajos sobre la escritura carcelaria de Reinaldo Arenas y sobre el cine documental argentino relacionado con asuntos penitenciarios. En 2022 fue distinguido con el Premio de la Sección de Estudios de Cine de LASA, la Asociación de Estudios Latinoamericanos, por el mejor ensayo de estudiante de posgrado. Su investigación actual se centra en las relaciones entre el cine documental y la judicialización de la vida social, ambiental y política.



Imagen: María José Parra

Análisis de los estereotipos femeninos representados en la saga cinematográfica *Harry Potter*.

Analysis of the female stereotypes represented in the *Harry Potter* film saga.

Resumen:

El presente estudio tiene como objetivo el analizar los estereotipos femeninos representados en la saga Harry Potter. La investigación es cualitativa. Se usa, como método, el análisis de contenido; y como técnica de investigación, la observación. Los resultados de la investigación indicaron que, las mujeres de estudio, aunque tienen variedad de color de ojos y cabello, todas son de piel blanca; incluso la mayoría solo usa el maquillaje natural para diferentes ocasiones. Por otro lado, la fuerza en los personajes femeninos es casi inexistente. Finalmente, la investigación concluye que las características ayudan a incentivar a que el espectador siga teniendo una mujer ideal en mente, y las descripciones físicas no ayudan a la identificación de las diferentes niñas del mundo con sus personajes femeninos favoritos.

Palabras claves: Feminismo; cine de fantasía; mujeres; estereotipos; representación femenina.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Desarrollo. 3.1. Determinación de las características femeninas en la saga *Harry Potter*. 3.2. Determinación las descripciones femeninas en la saga *Harry Potter*. 3.3. Descripción de las cualidades femeninas en la saga *Harry Potter*. 3.4. Descripción de las habilidades femeninas en la saga *Harry Potter*. 4. Conclusiones.

Como citar: Severino Cueva, S. M., Turriate Guzmán, A. M., & Caldas Gayoso, N. I. (2024). Análisis de los estereotipos femeninos representados en la saga cinematográfica *Harry Potter*. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 125-137.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a7](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a7)

Abstract:

The objective of this study is to analyze the female stereotypes represented in the Harry Potter saga. The research is qualitative, using content analysis as a method and observation as a research technique. The results of the re-search showed that the women in the study, although they have a variety of eye and hair colors, are all white-skinned, and the majority only use natural makeup for different occasions. On the other hand, the strength in the female characters is almost non-existent. Finally, the research concludes that the characteristics help encourage the viewer to continue having an ideal woman in mind, and the physical descriptions do not help the identification of different girls in the world with their favorite female characters.

Keywords: Feminism; fantasy cinema; women; stereotypes; female representation.

Shaony Marlene Severino Cueva

Universidad Privada del Norte
Lima, Perú
n00145541@upn.pe

<https://orcid.org/0009-0006-5325-9392>

Adriana Margarita Turriate Guzmán

Universidad Privada del Norte
Lima, Perú
adriana.turriate@upn.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1171-0027>

Norma Inés Caldas Gayoso

Universidad Privada del Norte
Lima, Perú
norma.caldas@upn.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-4118-8014>

Enviado: 29/5/2024

Aceptado: 3/07/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

En muchas de las películas de Hollywood ganadoras del Óscar entre los años 2007 y 2017 se puede observar a la mujer representada en un entorno doméstico y familiar, siendo el amor el principal elemento en torno al cual gira la trama del personaje femenino, como en la película *No es país para viejos* (Ortiz, 2018, 30). En el otro extremo de la representación, la mujer alejada de la maternidad cumple roles como los de la mujer demonio o la mujer seductora, la cual es presentada como mujer objeto, usando el cuerpo para el placer de otros. Lamentablemente, también incluyen la rivalidad entre mujeres, competencia, venganza y la búsqueda de reconocimiento por parte del hombre deseado (Castellanos & Hernández, 2012, 53).

También se puede observar en el cine internacional la unión de la mujer dominante y dominada, objeto y sujeto, joven y madura, que deja de lado a la mujer ama de casa y trabajadora, amante y madre (Santana, Rom, Fondevila & Mir, 2015, 91). Por ejemplo, en las películas *Cielo Negro* y *Calle Mayor*, Emilia e Isabel son mujeres solteras, pero son la burla de la sociedad por no haber podido contraer matrimonio. Es en este contexto que la presente investigación cobra relevancia, porque el cine no es sólo un medio de entretenimiento, sino también un medio de retroalimentación social, el cual transmite ideologías y valores a las futuras generaciones (De la Cruz, 2019, 32).

La exitosa saga de Harry Potter es una gran producción comercial consumida por niños, adolescentes y adultos, generando una fuerte identificación en sus fanáticos, quienes la consideran una parte de su construcción identitaria. Por todo ello, la pregunta de investigación que orienta este estudio es la siguiente: ¿cómo se evidencia el estereotipo femenino en la saga cinematográfica *Harry Potter*?

Se toma por base la tesis titulada “Feminidades filmadas: *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), entre la tradición y la transgresión”, de la autora Vanessa Liz Laura Atanacio, una investigación de en 2015 vinculada a la maestría “Estudios de Género”, de la universidad Pontificia Universidad Católica del Perú. Dicha investigación tenía como objetivos identificar y analizar las representaciones de feminidad, función narrativa y códigos cinematográficos de las protagonistas de los films *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), de la directora peruana Claudia Llosa. Se observaba que, a las mujeres jóvenes rurales, se les estereotipa en las películas como personajes pasivos y sin proyectos de vida, incluso dejando que los esposos sean los que trabajen, dejando la fuerza física para ellos, y que tengan momentos recreativos, siendo también los jefes del hogar.

También se utilizan los resultados de la tesis titulada “El cambio de los estereotipos utilizados en las clásicas películas de cuentos de hadas a partir de la narrativa audiovisual de los personajes principales de la saga Shrek, en los jóvenes de 20 a 24 años de San Martín de Porres”, del autor Samuel Alonso Caballero Toro. Esta investigación analizaba, de manera cuantitativa, el cambio de los estereotipos de género en la narrativa audiovisual utilizada en la película Shrek. El estudio muestra que tanto hombres como mujeres siguen influenciados por las características físicas que debería tener un hombre y mujer ideal. No obstante, el comportamiento de las mujeres busca ser diferentes de los cuentos de hadas tradicionales.

También nos debemos referir al artículo titulado “Princesitas con diversidad funcional: una aproximación crítica a la opresión de realeza femenina en la colección cinematográfica «Los clásicos» Walt Disney (1937-2016) y el contra-discurso creado por la obra artística de Alessandro Palombo”, del autor Vicente Monleón, publicado por la revista

Educación y Pedagogía en el año 2020, analizado de forma cualitativa. Se concluía en dicho trabajo que los estereotipos son sexistas y hacen una diferenciación entre el hombre y la mujer. Monleón comenta que Disney relaciona a la mujer con la sexualidad y la feminidad con el deseo sexual, incentivando así a los estereotipos de género. Disney también incentiva el odio hacia otras culturas que no sea la occidental, hablando de la belleza que las princesas tienen, originando el racismo y problemas de autoestima hacia las niñas que no cumplen el estándar de belleza. Sin embargo, menciona que ya no hay tantas princesas que solo se dediquen al ámbito doméstico.

Finalmente, nos hemos servido del valioso artículo titulado “El relato acerca de lo femenino y lo masculino en el cine chileno (2000-2016)”, de los autores Hudson Frías, Mezzera Regules y Moreno, publicado en la *Revista de Comunicación*, en el año 2019, analizado de forma cuantitativa y cualitativa los estereotipos en ciertos momentos del cine chileno, en donde la mujer siempre aparecía como pasiva e indefensa. Ella era seducida y necesitaba protección por siempre estar en peligro; ahora, el cine chileno contemporáneo recrea situaciones poco reales de la mujer contemporánea, sin embargo, siguen con los estereotipos de género definidos por la sociedad local. Los autores dieron como resultado que las mujeres del cine chileno están en situaciones domésticas, casi no tienen participación en liderar, e incluso se les representa hipersexualizadas.

La categoría fundamental de la presente investigación, por lo tanto, es el *Estereotipo*, el cual nos muestra características, descripciones, cualidades y habilidades que muchas veces las mujeres presentan en las películas, videos musicales, revistas o televisión. Los estereotipos de género visibles en muchas películas son conductas predecibles e identificables para el espectador, ya que se hace una recreación de la sociedad (Rojas, Alcántara & Rodríguez, 2018, 26; Romero, 2021, 86). La primera subcategoría es “características”, las cuales son maquillaje, vestimenta y arreglo personal de las féminas (Marañón & Barrientos, 2021, 16). La segunda subcategoría es “descripciones”, que se divide en descripción física, descripción social y descripción psicológica (Sánchez, 2021, 54). La tercera subcategoría es “cualidades” se basa en liderazgo y fuerza, ya que son pensadas en cualidades para hombres (Marañón, Muñiz & Barrientos, 2021, 32). La cuarta subcategoría es “habilidades”, que se divide en habilidades intrapersonales o de personalidad y habilidades interpersonales o de relación con los demás (Sánchez & Boronat, 2014, 63).

2. Metodología

La investigación es de naturaleza cualitativa, ya que documenta un hecho, sin embargo, no solo documenta un hecho, también analiza fuentes bibliográficas o hemerográficas. Este método científico es un proceso dinámico, emergente y flexible, es la interpretación y apreciación del investigador, pero el autor tiene que estar dispuesto a cambiar la perspectiva acerca del estudio si se requiere (Muñoz, 2015, 15; Ñaupas, Mejía, Novoa & Villagómez, 2014, 39; Rojas, 2014, 22). El tipo de investigación se adapta al estudio, ya que analiza el problema desde el punto de vista del investigador, recolectando los hechos y siendo capaz de cambiar de idea si el resultado no es lo esperado. Por otro lado, tenemos que la tradición cualitativa es el modelo fenomenológico, el cual explica lo esencial de las experiencias de una persona o un grupo de personas y el significado que le dan a esta (Sandín, 2003, 28). El modelo se relaciona con la investigación por la forma que tiene de buscar explicar un evento en un momento determinado.

Para la presente investigación, también se aplicó el método análisis de contenido, que permite descomponer los elementos de los Estereotipos en la saga *Harry Potter*. El análisis de contenido refleja la realidad del estudio que

se desea analizar; por ello el autor o autora tiene que tener con claridad lo que desea averiguar para poder juzgar (Aigeneren, 1999, 22). La saga *Harry Potter* cuenta con ocho películas, con una duración aproximada de dos horas y veinte minutos cada una. Es una saga que ha tenido alrededor de cuatro directos diferentes (Tabla 1).

Título en español	Titulo original	Director
<i>Harry Potter y la piedra filosofal</i>	<i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i>	Chris Columbus
<i>Harry Potter y la cámara secreta</i>	<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Cris Columbus
<i>Harry Potter y el prisionero de Azkaban</i>	<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>	Alfonso Cuarón
<i>Harry Potter y el cáliz de fuego</i>	<i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i>	Mike Newell
<i>Harry Potter y la orden del Fénix</i>	<i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i>	David Yates
<i>Harry Potter y el misterio del príncipe</i>	<i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i>	David Yates
<i>Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 1</i>	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1</i>	David Yates
<i>Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 2</i>	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2</i>	David Yates

Tabla 1. Películas que componen la saga de *Harry Potter*. Fuente: elaboración propia

En la muestra cualitativa se decidió por trabajar con los personajes femeninos que hayan estado presentes en como mínimo cuatro películas de la saga. La decisión que se tomó fue para poder estudiar de una mejor forma y sacar la mayor información posible. En cambio, los personajes femeninos que han salido en máximo tres películas no tienen una buena cantidad de información que ayude a la investigación, ya que solo aparecen en escasos planos, no hablan o tienen pocos diálogos en toda la película.

La técnica de investigación que se utiliza es la observación, por lo que captura la realidad para sacar información de esta, recolectando toda clase de datos (Muñoz, 2015, 21). Esto quiere decir que la técnica ayuda a controlar la autenticidad, credibilidad y confirmación del estudio. Por otro lado, el instrumento que se utiliza para la recolección

de datos es la ficha de observación. Para el estudio se eligió la ficha de observación, en el cual se utilizó la tesis de la autora Rossana Caroline Aguirre Gamarra, cuya investigación llevaba por título “Análisis del mensaje publicitario en referencia a los usos de estereotipos de belleza en la revista *Cyzone*, en el catálogo de enero 2018”, del año 2018. Y también recurrimos a la tesis de Axel Rene Vigo Miguel, con su investigación “Análisis de la evolución de los personajes femeninos Arya Stark, Cersei Lannister, Daenerys Targaryen y Sansa Stark en la serie *Juego de Tronos* durante las temporadas 1, 2, 3, 4, 5 y 6”, del año 2020.

Las subcategorías, indicadores e índices se adaptaron a las fichas de observación de las tesis mencionadas para formar una que ayude a responder al problema principal y problemas específicos. Finalmente, para el visionado de las películas de la saga *Harry Potter* se contrató el servicio de streaming de HBO Max, porque las ocho películas se encuentran en su catálogo online.

3. Desarrollo

3.1 Determinación de las características femeninas en la saga Harry Potter

El primer objetivo específico es determinar las características femeninas en la saga *Harry Potter*, teniendo como indicadores el maquillaje, vestimenta y arreglo personal. En primer lugar, el maquillaje más utilizado es el natural, el cual Petunia Dursley lo tiene puesto un 100%. Por otro lado, Ginny Weasley, Hermione Granger y Luna Lovegood no usan maquillaje, durando así solo un 50% con un tipo de maquillaje, que es el natural. Sin embargo, Bellatrix Lestrange es la única que usa maquillaje de noche, teniéndolo por un 100%.

El segundo indicador es la vestimenta, y entre Petunia Dursley, Minerva McGonagall y Molly Weasley, Molly Weasley es el único personaje que usa vestimenta de etiqueta con un 14%, pero Petunia y Minerva usan vestimenta informal y de media, a diferencia de Molly que no las usa y Bellatrix Lestrange que solo usa un 100% de vestimenta de media. Molly Weasley, Petunia Dursley y Minerva McGonagall coinciden con la vestimenta casual, pero Molly es la que más lo usa con un 100%. Ginny Weasley, Hermione Granger y Luna Lovegood usan vestimenta de etiqueta, en cambio la vestimenta informal solo se le ve a Ginny y Hermione y, de hecho, la única que usa la vestimenta deportiva de todos los personajes estudiados, es Ginny, con un 5%. Finalmente, el tercer indicador es el arreglo personal, el cual ningún personaje se muestra realizando alguna actividad, como la limpieza bucal, cepillado del cabello, lavado del cuerpo o la depilación.

3.2 Determinación las descripciones femeninas en la saga Harry Potter

El segundo objetivo específico es determinar las descripciones femeninas en la saga *Harry Potter*, teniendo como indicadores descripción fisiológica, descripción sociológica y descripción psicológica. En la descripción fisiológica tenemos que no se puede dar una edad fija en los personajes femeninos, ya que no se habla de ello en ninguna película y tampoco se da la fecha la fecha de nacimiento, salvo de Bellatrix Lestrange (Figura 1), que sólo se muestra su año de nacimiento, el cual es 1951. El color de cabello varía entre cabello castaño, castaño oscuro, rojo, negro y rubio, igual que el color de ojos, que es entre azules, verdes, marrones y grises. Sin embargo, el color de piel de los personajes no tiene variación, solo es piel blanca.



Figura 1. Fotografía de Bellatrix Lestrange en *Harry Potter y la Orden del Fénix* (Warner Bros, 2007).

Por otro lado, la altura y el peso no son datos de los cuales se hablen en la película, por ello no hay datos concretos. Los peinados que usan son los siguientes; cabello suelto, moño, trenza, dos trenzas, cola y media cola, y el personaje que usa la mayoría de ellos es Hermione Granger, usando cinco de seis peinados. Por último, nadie tiene defectos físicos, salvo Minerva McGonagall, que no tiene buena visión y por ello usa lentes. No obstante, en la película *Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 1* se ve como Bellatrix Lestrange escribe en el brazo izquierdo de Hermione Granger la palabra "Mudblood", generándole una herida, pero no se menciona ni se muestra en la siguiente película (*Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 2*).

En el índice, descripción sociológica, la parte de clase social solo se pudo hacer notar dos, la clase media alta, que pertenece Petunia Dursley y Hermione Granger, y la clase social baja, en las que esta Molly Weasley, Ginny Weasley y Luna Lovegood, pero quedan dos personajes sin datos sobre su clase social, las cuales son Minerva McGonagall y Bellatrix Lestrange. La profesión que se muestra es la de profesora, Minerva McGonagall, y ama de casa, Petunia Dursley y Molly Weasley, y la educación, solo se sabe de Hermione Granger, Ginny Weasley y Luna Lovegood, que son estudiantes de Hogwarts. La única sin datos en profesión y educación es Bellatrix Lestrange. Por otro lado, la vida familiar de los personajes femeninos tiene diferencias, primero tenemos al grupo de esposo e hijo(s), donde esta Petunia Dursley y Molly Weasley, después tenemos al grupo de padres y hermanos, apareciendo Luna Lovegood y Hermione Granger con sus padres, y Ginny Weasley con sus padres y hermanos, luego tenemos a Bellatrix Lestrange, que tiene a su sobrino, hermana y primo, por último, Minerva McGonagall, que no tiene familia.

En cuento a la vida profesional, solo Minerva McGonagall parece tener una carrera como la profesora de Transformaciones en el colegio Hogwarts y jefa de la casa Gryffindor. Luego está el asunto de la religión, que es un dato que no se menciona en las películas, a diferencia de las afiliaciones políticas que se muestra en *Harry Potter* y la orden del Fénix, la oposición que adquiere Minerva McGonagall, Molly Weasley, Ginny Weasley, Hermione Granger y Luna Lovegood, hacia el Ministerio de Magia. También tenemos que Bellatrix Lestrange solo está a favor de Voldemort, y por el lado muggle, no se muestra nada político en la vida de Petunia Dursley. Y también están las aficiones, mostrando así a Ginny Weasley como jugadora de Quidditch en *Harry Potter* y el misterio del Príncipe, y Hermione Granger con la lectura en las primeras cuatro películas.

Finalmente, tenemos el indicador descripción psicológica, en primer lugar, tenemos los valores morales, el cual la lealtad es el valor moral que todos los personajes poseen menos Petunia Dursley que no tiene ningún valor moral. Luego tenemos la frustración, dividiéndose en frustraciones que giran en torno al colegio Hogwarts, la cual tiene Minerva McGonagall, frustraciones que giran a Harry Potter, obteniéndolo Hermione Granger que solo en dos películas sus frustraciones son distintas, una es frustración por estudios y otro es por no tener la atención de un hombre, y Bellatrix Lestrange. Los tipos de temperamento según la teoría de Hipócrates y Galeno, citando a Villavicencio (2020), se divide en cuatro, tenemos al colérico, que son personas agresivas, excitables, optimistas, activos, impulsivos e inquietos; después tenemos a los sanguíneos, son sociables, expresivos, sensibles, despreocupados, tolerantes y comunicativos; luego tenemos los melancólicos, son ansiosos, reservados, tranquilos e insociables; y el último es el flemático, son pasivos, cuidadosos, pacíficos, controladores y serenos.

Con toda la información recopilada, concluimos que Minerva McGonagall es flemática (Figura 2), los coléricos son Petunia Dursley y Bellatrix Lestrange, los sanguíneos son Molly Weasley y Luna Lovegood, y los melancólicos son Ginny Weasley y Hermione Granger. Las aptitudes de los personajes varían en cada película, pero las más presentes son la paciencia, atención a los detalles, resiliencia y liderazgo, sin embargo, Minerva McGonagall es la única que tiene 100% en una aptitud, que es la integridad. Por otro lado, tenemos la personalidad, que se divide en extrovertido e introvertido, pero solo Ginny Weasley es el personaje femenino de estudio que es introvertida. Ambiciones, obsesiones y complejos son datos no mostrados en los personajes femeninos.



Figura 2. Fotografía de Minerva McGonagall en *Harry Potter y la piedra filosofal* (Warner Bros, 2001).

3.3 Descripción de las cualidades femeninas en la saga *Harry Potter*

El tercer objetivo específico es describir las cualidades femeninas en la saga *Harry Potter*, teniendo como indicadores fuerza y liderazgo. En el indicador de fuerza tenemos la fuerza en los brazos y la fuerza en las piernas, y los únicos personajes que muestran esos dos tipos es Ginny Weasley y Hermione Granger, 13% en brazos y 13% en piernas, cada personaje. Ginny Weasley muestra fuerza en brazos y piernas al jugar Quidditch y Hermione Granger muestra fuerza

en brazos y piernas al manejar una escoba. El liderazgo según Almirón, Tikhomirova, Trejo y García (2015) se divide en dos, liderazgo transaccional y liderazgo transformación. El liderazgo transaccional es un líder que solo se fija en las tareas y no intenta cambiar el flujo normal de la organización, ya que no piensa en un desarrollo estratégico. El liderazgo transformacional es un líder que apoya el cambio, difunde el compromiso y estimula al equipo de trabajo.

Teniendo estos dos tipos de liderazgo, se evidencia que Minerva McGonagall tiene un 100% de liderazgo transformacional, Hermione Granger un 38% (Figura 3) y Luna Lovegood un 50%, mientras que, en el liderazgo transaccional, Molly Weasley es un 29%, Ginny Weasley un 13%, Bellatrix Lestrange un 25% y Hermione Granger un 63%, quedando así Petunia Dursley, la cual no muestra ningún tipo de liderazgo cuando hace aparición en las películas.



Figura 3. Fotografía de Hermione Granger, en *Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 1* (Warner Bros, 2010).

3.4 Descripción de las habilidades femeninas en la saga *Harry Potter*

El cuarto objetivo específico consiste en describir las habilidades femeninas en la saga *Harry Potter*, teniendo como indicadores las habilidades intrapersonales, habilidades interpersonales y habilidades técnicas. En las habilidades intrapersonales tenemos que el actuar de los personajes es coherente, teniendo todos ellos un 100%, luego esta que el entusiasmo y sinceridad son habilidades que todos los personajes poseen, pero variando los porcentajes, por ejemplo, el personaje con más entusiasmo es Molly Weasley y el personaje con más sinceridad son Hermione Granger, Luna Lovegood y Bellatrix Lestrange. Sin embargo, muy pocos personajes femeninos tienen la habilidad de la intuición, las cuales lo poseen, Minerva McGonagall, Hermione Granger y Luna Lovegood. Después tenemos las habilidades interpersonales, está la habilidad del compromiso, que todos los personajes poseen, pero Bellatrix tiene un porcentaje del 100% (vea Tabla 70).

Por otro lado, tenemos que Petunia Dursley es el único personaje que solo tiene una habilidad interpersonal, que es el compromiso, obteniendo un 80% en ella y un cero en todos los demás. En cuanto a las habilidades técnicas, tenemos que todos los personajes, excepto Ginny Weasley, poseen el saber reconducir situaciones, distinto de la

habilidad de manejar diversos instrumentos, que ningún personaje posee esa habilidad. Hermione Granger y Luna Lovegood son los personajes que tienen como otra habilidad técnica, el saber preguntar, obteniendo 50% cada una, mientras que Ginny Weasley no posee ninguna habilidad técnica

4. Conclusiones

Con relación al objetivo específico 1, el cual determina las características femeninas en la saga *Harry Potter*, podemos basarnos en la investigación de Samuel Alonso Caballero Toro, que nos señala que los hombres y mujeres de 20 a 24 años siguen influidos por las características físicas que debería tener todo hombre y mujer ideal. Ello se puede notar en la saga que estamos analizando, por como muestran las características femeninas, teniendo como resultado de los indicadores, las cuales son; maquillaje, vestimenta y arreglo personal, que el maquillaje más utilizado es el natural, también que solo un personaje femenino, que es Ginny Weasley, usó vestimenta deportiva. Esto significa que la saga ayuda a incrementar los ideales que los espectadores tienen e influyen en la forma de ver a las personas. Se concluye, con respecto a la subcategoría 1, "características", que las mujeres, al utilizar sólo maquillaje natural e incluso el que sólo un personaje femenino use ropa deportiva, influye en los espectadores a tener una mujer ideal en mente.

Con respecto al objetivo específico 2, el cual determina las descripciones femeninas en la saga *Harry Potter*, se tiene en cuenta la investigación de Vicente Monleón, que establece que Disney origina el racismo y los problemas de autoestima hacia las niñas que consumen películas de princesas, por la falta de integración cultural, por medio de la belleza mostrada, la cual es la belleza occidental. Ello concuerda con los resultados de las descripciones, ya que, aunque hay variedad de color de ojos y cabello, todas tienen la piel blanca, también que solo dos personajes tienen defectos físicos, como la visión en Minerva McGonagall y la cicatriz de Hermione Granger, pero que no se hace notar en la siguiente película, dejándola en el olvido.

Al no mostrar las diferentes etnias que hay en el mundo, encasillan a los niños a no sentirse identificados y darles a entender que el no tener piel blanca o tener algún defecto físico está mal. Un aspecto que el autor recalca es que hay una disminución en las princesas que solo están en el ámbito doméstico, pero mientras que en Disney pasa ello, en la saga *Harry Potter* tenemos que de cuatro mujeres mayores que entran en el estudio, solo Minerva McGonagall tiene trabajo, dejando a Petunia Dursley y Molly Weasley como amas de casa y Bellatrix Lestrange no es ama de casa y tampoco trabaja. No colocar trabajo o metas a las amas de casa deja que los jóvenes vean el pensar de esos personajes normal, lo cual no es cierto, ya que hay mujeres que son amas de casas y tienen metas, y hay mujeres que son amas de casas y trabajan o tienen los tres; amas de casa, trabajan y tienen metas. Se concluye en relación a la subcategoría 2, "descripciones", que, aunque en la saga intentan colocar a variedad de culturas para las mujeres, hay solo mujeres de piel blanca, incluso no mostrando defectos físicos, originando que haya niñas que miren la saga y no se sientan identificadas con ningún personaje.

En cuanto al objetivo específico 3, el cual describe las cualidades femeninas en la saga *Harry Potter*, consideramos la investigación de la Vanessa Liz Laura Atanacio, cuando advierte que las mujeres jóvenes rurales se colocan como estereotipo el ser pasivos y no tienen proyectos de vida, dejando así que los esposos sean los que salgan a trabajar, utilizando la fuerza física, y tengan espacios recreativos. Similar pasa en *Harry Potter*, y es que ninguna ama de casa,

Molly Weasley y Petunia Dursley, se le ve realizando acciones donde realice fuerza en brazos o piernas, pero Ginny Weasley y Hermione Granger, estudiantes, son las únicas que demuestran tener fuerza al montar una escoba.

Y otra cualidad es la de liderazgo, donde los autores Hudson Frías Mezzera Regules y Moreno, comentan que las mujeres en el cine chileno no tienen intervenciones para liderar, coincidiendo con los personajes femeninos de la saga, ya que en este aspecto las amas de casa tampoco tienen un porcentaje alto de liderazgo; Molly Weasley tiene un 29% de liderazgo transaccional y Petunia Dursley tiene un cero. Sin embargo, la que tiene 100% es Minerva McGonagall, obteniendo un 100% de liderazgo transformacional, pero McGonagall no tiene datos familiares, dejándola solo como profesora de Hogwarts y jefa de la casa de Gryffindor. La fuerza y el liderazgo son las cualidades que se desarrolla poco a poco, y al no mostrar el avance que algún personaje femenino puede tener, deja en claro que son cualidades que las mujeres no pueden poseer. Como conclusión de la subcategoría 3, "cualidades", las amas de casa, Petunia Dursley y Molly Weasley no realizan esfuerzo físico, dejando así el trabajo físico a sus esposos, quienes también salen a trabajar. Los únicos personajes femeninos que hacen algún tipo de esfuerzo físico son Ginny Weasley y Hermione Granger, al manejar sus escobas. Por otro lado, los personajes femeninos no tienen un alto porcentaje de liderazgo, siendo solo Minerva McGonagall la excepción, obteniendo un 100% en el liderazgo.

Y tenemos el objetivo específico 4, consistente en describir las habilidades femeninas en la saga Harry Potter. El estudio de la autora Vanessa Liz Laura Atanacio, comenta que la habilidad del canto, es una forma de feminidad. Ello no muestra relación a las habilidades de los personajes femeninos de la saga, aquella habilidad técnica, el saber tocar algún instrumento, no lo posee ningún personaje en estudio. Las habilidades que los siete personajes poseen son la coherencia, entusiasmo, sinceridad y compromiso. Colocar al canto como una forma de feminidad hace que niños y hombres sientan que el tener ese instrumento sea malo, y que niñas y mujeres sientan que el cantar mide el nivel de feminidad que cada una posee. Como conclusión de la subcategoría 4, "habilidades", se observa que los personajes femeninos estudiados no tienen habilidades técnicas, pero poseen características como la coherencia, el entusiasmo, la sinceridad y el compromiso.

Finalmente, tenemos al objetivo general, que es analizar los estereotipos femeninos representados en la saga *Harry Potter*. Los autores Asunción Bernárdez-Rodal y Graciela Padilla-Castillo concluyen que en el cine español tienden a colocar a los personajes femeninos como los acompañantes o asistentes de los deseos/metas de los protagonistas masculinos, incluso tienen roles como madres, luchadoras y cuidadoras. Ello concuerda con las frustraciones de los personajes femeninos de la saga *Harry Potter*, ya que se vinculan al deseo y meta del protagonista, que es Harry, también con los problemas del colegio Hogwarts, que tiene como director a Albus Dumbledore. Incluso como antagonistas sus deseos se ajustan al de los personajes masculinos como Voldemort o Vernon Dursley. Esto significa que los personajes femeninos no tienen los suficientes deseos y metas que les permita desarrollarse de manera independiente al de sus pares masculinos, dejándolas así con roles

Referencias bibliográficas

- Aguirre Gamarra, R. (2018) *Análisis del mensaje publicitario en referencia a los usos de estereotipos de belleza en la Revista Cyzone, en el catálogo de enero 2018*. Tesis de Pregrado. Universidad César Vallejo, Perú.
- Aigeneren, M. (1999) Análisis de contenido. Una introducción. *La Sociología en sus Escenarios*, 3.
- Almirón Arévalo, V., Tikhomirova, A., Trejo Toriz, A. C., & García Ramírez, J. M. (2015) Liderazgo transaccional vs liderazgo transformacional. *Reidocrea*, 4, 24-27.
- Álvarez Hernández, C., Gonzales de Garay Domínguez, B., & Frutos Esteban, F. J. (2015). Representación de género. Las películas españolas contemporáneas de adolescentes (2009-2014). *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 934-960.
- Bernárdez Rodal, A., & Padilla-Castillo, G. (2018). Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1247-1266.
- Caballero Toro, S. A. (2019). El cambio de los estereotipos utilizados en las clásicas películas de cuentos de hadas a partir de la narrativa audiovisual de los personajes principales de la saga Shrek en los jóvenes de 20 a 24 años de San Martín de Porres. Tesis de Pregrado. Universidad Privada del Norte, Perú.
- Cabrejo Muñoz, F. (2015). Femenidades filmadas: *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), entre la tradición y la transgresión. Tesis de Posgrado. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Contreras Romero, A. (2021). La representación de la mujer joven adulta en películas peruanas comerciales de comedia romántica. Tesis de Bachiller. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú.
- Castellanos Cerda, V., & Hernández Carballido, E. (2012) Estereotipos sexistas en personajes humanos y no humanos de la película *Beowulf*. Una mirada desde el género. *Revista Derecho a Comunicar*, 4, 103-119.
- Castillo Zavaleta, H., & Gonzales Quiliche, O. (2022). Análisis de los estereotipos en la construcción de los personajes de la película *Gregorio* (1984) del grupo Chaski. Tesis de Pregrado. Universidad Privada del Norte, Perú
- De la Cruz Villanueva, C. (2019) *Los filmes peruanos y su percepción a la sociedad en el siglo XX. Una mirada a través de su construcción en el tiempo*. Lima: Repositorio de Investigaciones de la Universidad Ricardo Palma.
- Del Valle, M., Coscia, A., & Fernández, V. (2015). El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas *Cielo Negro*, *Calle Mayor* y *Tía Tula*. *Libro de Actas, Tomo I, del III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 129-136.
- García, O. (2021, 15 de noviembre). Harry Potter y el Perú: la historia de un hechizo de 20 años que no acaba. *El Comercio*. Rescatado de: <https://bit.ly/3T55vB7>
- Gonzales Quiliche, O. (2018) *Los estereotipos en la televisión peruana. Una revisión de la literatura científica*. Trujillo, Perú: Repositorio de la Universidad Privada del Norte.
- Hudson Frías, E., Mezzera Regules, J., & Moreno, A. (2019). El relato acerca de lo femenino y lo masculino en el cine chileno (2000-2016). *Revista de Comunicación*, 18 (1), 95-110. <https://doi.org/10.26441/RC18.1-2019-A5>
- Lino del Pino, A. (2019). *El personaje femenino en el cine peruano. Una mirada interdisciplinaria*. Lima: Repositorio Académico de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Marañón, F., Muñoz, C., & Barrientos, R. (2021). Los estereotipos de género en las campañas electorales de 2018 en México. Análisis de la representación de 2018 en México. Análisis de la representación de la mujer en los spots electorales. *Revista de Comunicación*, 20 (2), 207-222. <https://doi.org/10.26441/RC20.2-2021-A11>

- Monleón V. (2020). "Princesitas" con diversidad funcional. Una aproximación crítica a la opresión de realiza femenina en la colección cinematográfica "los clásicos" Walt Disney (1937-2016) y el contra-discurso creado por la obra artística de Alexsandro Palombo. *ArtsEduca*, 26, 46-59.
- Muñoz Rocha, C. (2015). *Metodología de la investigación*. México: Oxford University Press México.
- Ñaupas Paitán, H., Mejía Mejía, E., Novoa Ramírez, E., & Villagómez Páucar, A. (2014). *Metodología de la investigación cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis*. Bogotá: Ediciones de la Universidad de Colombia.
- Ortiz Romero, C. (2018). *Estereotipos femeninos en el cine de Hollywood. Estudio de caso: películas premiadas en los Óscar (2007-2017)*. Trabajo Fin de Grado. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla.
- Quesada Jiménez, J. (2014). *Estereotipos de género y usos de la lengua. Un estudio descriptivo en las aulas y propuestas de intervención didáctica*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, España.
- Rojas de Escalona, B. (2014). *Investigación cualitativa. Fundamentos y praxis*. Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Rojas Lamorena, Á., Alcántara-Pilar, J., & Rodríguez-López. (2018). Sexo, violencia y estereotipos en el *brand equity* de una serie. El caso de Juego de Tronos. *Cuadernos de Gestión*, 19 (1), 15-40.
- Romero Lizama, P. (2021). Estereotipos de género sobre Camila Vallejo en un diario sensacionalista chileno: el caso de "Las Últimas Noticias". *Revista Estudios Feministas*, 29 (2).
- Sandín Esteban, M. (2003). *Tradiciones en la investigación cualitativa*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Sánchez Licerias, A. (2021). *El análisis de estereotipos en la comedia adolescente desde una perspectiva narratológica, de género (feminista y queer) y poscolonial*. Tesis de Grado. Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Sánchez Mirón, B., & Boronat Mundina, J. (2014) Coaching Educativo. Modelo para el desarrollo de competencias intra e interpersonales. *Educación XXI*, 17 (1), 219-242.
- Santana López, E., Rom Rodríguez, J., Fondevilla Gascón, J., & Mir Bernal, P. (2015). El sexismo y los estereotipos en la publicidad y en el cine. Análisis comparativo. *Opción*, 31 (1), 657-670.
- Schettini, P., & Cortazzo, I. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social: procedimiento y herramientas para la investigación de información cualitativa*. Repositorio de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina.
- Vigo Miguel, A. (2020). Análisis de la evolución de los personajes femeninos Arya Stark, Cersei Lannister, Daenerys Targaryen y Sansa Stark en la serie Juego de Tronos Durante las temporadas 1, 2, 3, 4, 5 y 6. Tesis de Pregrado. Universidad Privada del Norte, Perú.
- Villavicencio Ayala, M. (2020). Temperamento de la personalidad en los actantes de *La Insoportable Levedad del Ser* de Milán Kundera. Trabajo previo a la obtención del Título de Licenciado en Ciencias de la Educación. Mención Ciencias del Lenguaje y Literatura. Carrera de Pedagogía de la Lengua y Literatura. Quito: Universidad Central del Ecuador.

Reseñas curriculares

Shaony Marlene Severino Cueva es Egresada de la Carrera de Comunicación en Medios Digitales por la Universidad Privada del Norte, Perú. Participó como miembro de la producción de Radio UPN.

Adriana Margarita Turriate Guzman es Docente Investigadora en la Universidad Privada del Norte, Perú. Investigadora Calificada por CONCYTEC. Docente de Pregrado en la Universidad Privada del Norte y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), en los cursos de Humanidades. Ha publicado varios artículos científicos.

Norma Inés Caldas Gayoso es Docente en la Universidad Privada del Norte, Perú. Investigadora Calificada por CONCYTEC. Fue expositora en el "Primer Foro de Creatividad Solidaria" de la Universidad de Palermo, Argentina, con el proyecto "Degenerando el Cine", una propuesta de taller audiovisual con perspectiva de género. Ha publicado varios artículos científicos.



Imagen: Antonio Moncayo con Photoshop IA

REC ●



Imagen: Graciela Moyano

00:00:01

4K
HD

RAW

Anatomía cinematográfica del documental ecuatoriano. Estudio detallado de los códigos visuales, sonoros y sintácticos del documental *Con mi corazón en Yambo* (2011).

Cinematographic anatomy of the Ecuadorian documentary. Detailed study of the visual, sound and syntactic codes of the documentary *Con mi corazón en Yambo* (2011).

Resumen:

Esta investigación se centra en el análisis detallado de *Con mi corazón en Yambo* (2011), un documental emblemático del cine ecuatoriano, con el propósito de comprender cómo los códigos cinematográficos visuales, sonoros, gráficos, sintácticos y políticos se entrelazan para transmitir significados y construir narrativas. Se realizó un análisis exhaustivo de secuencias seleccionadas del documental, permitiendo una clasificación del montaje según su tipo y modalidad. Los enfoques de Francesco Casetti y Federico Di Chio, así como de Sergei Eisenstein, junto con un análisis comparativo basado en una entrevista a la cineasta productora del documental, nos permitieron desentrañar por completo su estructura. Este enfoque no solo explora la influencia de estos elementos en la representación cultural, la estética y la comunicación en el cine documental ecuatoriano, sino que también revela la riqueza artística, el mensaje cultural y la singularidad narrativa de esta película. Con ello, se ofrece una comprensión más profunda y detallada del cine documental en Ecuador.

Palabras claves: Ecuador, cine, documental, códigos cinematográficos, montaje.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1 Cine documental ecuatoriano. 2.2 Teorías del cine documental. 3. Códigos cinematográficos. 3.1 Códigos visuales. 3.2 Códigos sonoros. 3.3 Códigos sintácticos. 3.4 Códigos políticos. 3.5 Montaje. 4. Metodología. 5. Resultados. 5.1 Estudio de caso: *Con mi corazón en Yambo*. 5.2 Análisis por secuencia. 5.3 Comparación de análisis. 6. Conclusiones.

Como citar: Noboa Cevallos, J. C. (2024). Anatomía cinematográfica del documental ecuatoriano. Estudio detallado de los códigos visuales, sonoros y sintácticos del documental *Con mi corazón en Yambo* (2011). *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 139-163.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a8](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a8)

Abstract:

This research focuses on the detailed analysis of *Con mi corazón en Yambo* (2011), an emblematic documentary of Ecuadorian cinema, with the purpose of understanding how visual, sound, graphic, syntactic and political cinematographic codes intertwine to transmit meanings and build narratives. An exhaustive analysis of selected sequences from the documentary was carried out, allowing a classification of the montage according to its type and modality. The approaches of Francesco Casetti and Federico Di Chio, as well as Sergei Eisenstein, together with a comparative analysis based on an interview with the filmmaker who produced the documentary, allowed us to completely unravel its structure. This approach not only explores the influence of these elements on cultural representation, aesthetics and communication in Ecuadorian documentary film, but also reveals the artistic richness, cultural message and narrative uniqueness of this film. Thus, a deeper and more detailed understanding of documentary cinema in Ecuador is offered.

Keywords: Ecuador, cinema, documentary, cinematographic codes, montage.

Juana Cecibel Noboa Cevallos

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Guayaquil, Ecuador

jcnoboa@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0008-7091-5771>

Enviado: 27/6/2024

Aceptado: 9/07/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El documental, como forma cinematográfica, se erige como un testigo de la realidad, un espejo que refleja fielmente los acontecimientos que han marcado un tiempo y un espacio definido. En su esencia, se erige como un relato verídico que captura las realidades construidas a partir de la historia de la sociedad en la que se desenvuelve, donde los personajes y los escenarios adquieren una vital importancia. Este tipo de narrativa visual no solo se limita a la mera documentación de hechos, sino que también implica una compleja construcción de significados a través de los códigos cinematográficos.

En este contexto, el análisis de los códigos cinematográficos propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio adquiere una relevancia crucial. Estos autores proponen una metodología exhaustiva que desglosa los elementos visuales, sonoros y sintácticos presentes en la obra filmica, permitiendo una comprensión más profunda de su mensaje y su impacto en el espectador. A través de este enfoque, se puede explorar cómo se utilizan los recursos técnicos y estilísticos para construir una narrativa visual coherente y persuasiva.

Además, la metodología de Sergei Eisenstein proporciona una lente adicional a través de la cual podemos examinar el montaje cinematográfico. Eisenstein, conocido por su teoría del montaje, desentraña la importancia de la edición y la secuencia de imágenes en la construcción del significado cinematográfico. Su enfoque revolucionario nos invita a considerar cómo la combinación y la yuxtaposición de imágenes pueden generar nuevas ideas y emociones en el espectador, profundizando así nuestra comprensión del documental como forma de expresión artística y social.

A través de la conjunción de estas metodologías, podemos abordar de manera integral el análisis de un documental, explorando tanto su contenido como su forma para clasificarlo dentro de un tipo específico de documental. Este enfoque nos permite apreciar la complejidad y la riqueza de esta forma de expresión cinematográfica, así como su capacidad para revelar verdades profundas sobre el mundo que nos rodea.

2. Marco teórico

2.1 *Cine documental ecuatoriano*

El cine documental ecuatoriano ha experimentado un notable desarrollo a lo largo de los años, abarcando diversas temáticas y estilos. Desde la década de los 60, con la promoción de la cinematografía por intelectuales como Ulises Estrella, hasta la actualidad, las producciones reflejan la riqueza étnica y cultural del país. La aprobación de la Ley de Cine en 2006 y la fundación del CNCine han sido hitos importantes en la consolidación de esta industria (Mite, 2022; De Celis Pastor, 2014).

A pesar de estos avances, la industria cinematográfica ecuatoriana enfrenta desafíos significativos. Entre ellos, la búsqueda de una mayor audiencia tanto a nivel nacional como internacional, y la necesidad de una mayor diversificación estética y conceptual para representar de manera auténtica la realidad del país. Además, es crucial el apoyo continuo a los cineastas emergentes y el fomento de espacios de exhibición que permitan que estas obras lleguen a un público más amplio (De la Torre Ayora, 2024).

El papel de los festivales de cine, la colaboración internacional y el uso de plataformas digitales también son aspectos clave para el futuro del cine documental ecuatoriano. Estas estrategias no solo ayudarán a superar las

barreras de distribución, sino que también promoverán un mayor reconocimiento y apreciación de la cinematografía ecuatoriana en el mundo (“El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores”, s. f.)

2.2 Teorías del cine documental

Las principales teorías del cine documental se pueden resumir de la siguiente manera: La teoría realista sostiene que la función principal del documental es registrar la realidad de manera fiel, considerando que la capacidad del cine para aproximarse a la realidad es su mayor ventaja expresiva sobre otras artes. Aunque no niega la concepción artística del documental, esta teoría se opone a subordinar su carácter fotográfico a sobrecargas estéticas o a asociarlo con artes como la pintura o la música (Del Ricón Yohn, 2015).

Por otro lado, Bill Nichols, uno de los primeros teóricos del documental, propone una categorización de las modalidades de representación documental (poética, expositiva, observacional, participativa, reflexiva y performativa), concibiendo el documental como un triángulo comunicativo entre el mundo, el cineasta y los espectadores. Carl Plantinga, otro destacado teórico, ha desarrollado una teoría estructurada sobre la necesidad de definir el término “documental”, argumentando que estas definiciones están vinculadas con cuestiones de poder y control, ya que promueven ciertos estilos de películas (Corro et al., 2007).

Además de estas teorías, existen otras relevantes como la teoría formalista, que considera el documental un arte con sus propias convenciones y técnicas, y la teoría del documental chileno, que analiza la evolución de este género en su contexto local. En resumen, las teorías del documental buscan comprender la naturaleza de este género cinematográfico, su relación con la realidad y su impacto en el público y la sociedad (Campo, 2008).

3. Códigos cinematográficos

Los códigos cinematográficos se refieren a los elementos visuales y narrativos utilizados en el cine para transmitir significado y evocar emociones en el espectador. Algunos ejemplos incluyen:

- Planos (close-up, plano medio, plano general, etc.) que enfocan la atención del espectador (Olivé, 2008).
- Ángulos de cámara (picado, contrapicado, etc.) que crean sensaciones específicas.
- Movimientos de cámara (panorámica, *travelling*, etc.) que guían la mirada.
- Iluminación que establece el tono y la atmósfera de una escena.
- Edición (cortes, transiciones, ritmo) que controla el flujo narrativo.
- Sonido (diálogo, música, efectos) que complementa la imagen.

Estos códigos cinematográficos se pueden transponer a otros medios como la literatura, creando una interacción entre cine y literatura. Por ejemplo, en el cuento de Ignacio Aldecoa se observa la influencia del discurso fílmico en elementos como el tiempo, el espacio y los personajes (Olivé, 2008). Además, los códigos cinematográficos se utilizan en el cine documental para crear falsos documentales que manipulan la percepción del espectador, mezclando realidad y ficción (Núñez & Michelle, 2018). También han influido en otros campos como la poesía de Pere Gimferrer y el cartel de cine cubano, donde se desarrollaron nuevos códigos gráficos para construir la imagen de la Revolución (Alvarenga, 2013). En resumen, los códigos cinematográficos son un lenguaje visual y narrativo propio del cine que

se ha expandido a otras disciplinas artísticas, enriqueciendo la interacción entre medios y la creación de nuevos significados.

3.1. Códigos visuales

Los códigos visuales son esenciales en el lenguaje visual de los documentales, organizando elementos dentro del encuadre mediante la composición, como el uso de planos, ángulos de cámara y la regla de tercios para guiar la mirada del espectador y transmitir significado. El color juega un papel crucial, evocando emociones, simbolizando conceptos y creando un estilo visual particular que establece el tono o ambiente de una escena. La iluminación destaca detalles, genera sombras y crea una estética visual específica, mientras que el movimiento de cámara, mediante tomas como panorámicas y travellings, inmersa al espectador en la acción o sigue a los personajes (Sánchez, 2018).

3.2 Códigos sonoros

Los códigos de sonido en las películas abarcan elementos como la música, los sonidos ambientales, los diálogos, las voces en *off* y los silencios, todos ellos cruciales para la experiencia audiovisual. La banda sonora es esencial y varía en función de la pieza musical y el género, ayudando a crear atmósferas y a enfatizar las emociones. La música puede establecer el tono, crear ambientes y enriquecer la narrativa, ya sea compuesta específicamente para la película o utilizando canciones preexistentes. Los diálogos y las voces en *off* proporcionan profundidad y contexto, facilitando la comprensión y conexión de la audiencia con la trama y los personajes. Además, los sonidos ambientales y los silencios desempeñan un papel vital en la narrativa cinematográfica. Los sonidos como el ruido de un tren o una calle bulliciosa añaden realismo y significado, mientras que los silencios pueden resaltar momentos clave o construir suspense, especialmente en géneros como el horror. El uso estratégico de estos elementos sonoros crea una experiencia cinematográfica más rica, aportando profundidad, emoción y contexto a la narrativa visual (Correa Valle, 2021).

3.3 Códigos sintácticos

Los códigos sintácticos en el cine se refieren a las normas y estructuras que organizan los elementos visuales y sonoros en una película para transmitir un mensaje o contar una historia de manera coherente. Estos códigos están diseñados para influir en la percepción y comprensión del espectador, y pueden clasificarse en varios tipos, incluyendo tecnológicos, visuales, sonoros y gráficos. La sintaxis cinematográfica abarca la edición, el montaje y las transiciones entre escenas, elementos esenciales para la construcción narrativa. La edición y el montaje determinan el ritmo y la continuidad de la historia, mientras que las transiciones, como cortes, fundidos y encadenados, ayudan a marcar cambios en el tiempo, el lugar o la perspectiva. En conjunto, estos códigos se utilizan para estructurar la película de una manera que mantenga el interés del espectador y asegure la claridad y el impacto de la narrativa visual y auditiva (Núñez & Michelle, 2018).

3.4 Códigos políticos

Aborda temas políticos, sociales y éticos para fomentar la reflexión, denunciar injusticias o adoctrinar. Puede incluir elementos de drama, documental, sátira, historia, distopía o utopía. Trata sobre conflictos como la tiranía, la guerra, la discriminación, la violencia política, la corrupción, la pobreza y la exclusión social. Utiliza técnicas cinematográficas para compartir ideas politizadas y puede funcionar como una forma de discurso político, ya sea a través de alegorías de sistemas de poder o ensayos sobre la memoria, la historia o la política (Marines, 2019).

3.5 Montaje

El montaje es un elemento clave en la elaboración de documentales, ya que permite crear un nuevo discurso a partir de diversos materiales como filmes, fotografías y otros elementos ilustrativos. A menudo, algunos documentales de montaje utilizan secuencias de cine para complementar el material de archivo. En el documental, el montaje tiene prioridad sobre otros factores narrativos, ya que la selección, la medida y la yuxtaposición de los planos vertebran el discurso. A diferencia del montaje en ficción, en el documental se trabaja con material registrado de manera azarosa, lo que le da mayor libertad al montajista. Existen diversas estrategias y tipos de montaje utilizados en documentales, como el uso de secuencias para registrar eventos en contextos impredecibles, el montaje expresivo de eventos escenificados, el montaje de evidencia que diferencia al documental de la ficción clásica, el montaje ideológico para afectar las emociones del espectador, el montaje creativo basado en una idea previa sin seguir una cronología y el montaje poético que busca reacciones emocionales (“Guion de documentales. De la preproducción a la posproducción cine documental”, s. f.)

4. Metodología

La metodología propuesta para el análisis del documental se basa en los enfoques de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991), así como de Sergei Eisenstein. Inicialmente, se familiariza con los conceptos clave presentados en *Cómo analizar un film* y *El sentido del cine*. Durante el análisis, se aplican los principios de los códigos cinematográficos, desglosando los elementos visuales, sonoros y sintácticos presentes en la obra. Además, se emplea la teoría del montaje de Eisenstein para comprender la estructura narrativa y la edición del documental. A través de la identificación y análisis de los elementos audiovisuales, como la música, los efectos de sonido y la voz en *off*, se busca comprender cómo estos contribuyen a la transmisión de mensajes y la generación de impacto emocional en el espectador. Al finalizar, se sintetizan los hallazgos para elaborar conclusiones sobre la eficacia del documental como obra cinematográfica y su capacidad para cumplir sus objetivos comunicativos y artísticos.

Al finalizar el proceso de análisis, se llevarán a cabo dos entrevistas a expertos en cine documental para enriquecer y validar los hallazgos obtenidos. Este estudio se enmarca en una investigación de tipo descriptivo, cuyo objetivo es identificar y evaluar los componentes que conforman los códigos visuales, sonoros y sintácticos presentes en el documental. Para ello, se empleará un método analítico que permitirá desglosar y comprender en detalle cada uno de estos elementos. Además, el diseño de la investigación es cualitativo, utilizando tablas de registro para documentar sistemáticamente todos los hallazgos y facilitar su análisis y síntesis posterior. Este enfoque proporcionará una comprensión profunda y contextualizada del documental estudiado, así como de su impacto en el espectador y su relevancia dentro del ámbito cinematográfico.

5. Resultados

5.1 Estudio de caso: Con mi corazón en Yambo

Este artículo se ha realizado tomando en cuenta la propuesta metodológica de diversos autores, como Casetti y Di Chio (1991). Los conceptos de códigos cinematográficos –visuales, sonoros, sintácticos y de montaje– nos permiten identificar los elementos audiovisuales dentro del documental *Con mi corazón en Yambo*. Además, Fernando Morales Morante (2014) sugiere dos niveles de sujeción: intencional y de percepción espacio-temporal, resultando

la clasificación del montaje en métrico, rítmico, tonal, armónico o intelectual. Esta investigación se basa también en autores como Eisenstein (1999) y Bill Nichols (1991), utilizando sus categorizaciones para ejecutar el análisis del documental.

El proceso de recolección de datos se realizó en dos etapas. En la primera etapa, se visualizó el documental completo se dividió en secuencias claramente definidas mediante la identificación de actos, personajes clave y momentos cruciales de la trama Field (1995). Cada secuencia fue analizada y registrada en hojas de registro específicas, detallando aspectos visuales, sonoros, gráficos, sintácticos, políticos y de montaje. Esto permitió una comprensión estructurada del documental y facilitó la identificación de los componentes fundamentales de la historia.

En la segunda etapa, se llevó a cabo una entrevista con la cineasta María Fernanda Restrepo, creadora del documental. Esta interacción directa proporcionó una perspectiva única sobre las intenciones y decisiones creativas detrás del documental, enriqueciendo el análisis y ofreciendo una comprensión más profunda de la obra.

5.2 Análisis por secuencia

Secuencia 1: "Epicentro" (00:00"-03:14").

Sinopsis: se presenta el punto de partida de la narrativa: los padres Restrepo Arismendi declaran a Quito, Ecuador, como su lugar en el mundo. Veinte años después, siguen luchando incansablemente por descubrir qué le sucedió a Francisco y Andrés.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:

Códigos Visuales

Planos: variedad de planos del padre (Figura 1), incluyendo planos generales, planos de detalle y primeros planos.

Profundidad: la figura de Pedro, vestido de blanco, destaca en contraste con el fondo (Figura 1).

Iluminación: neutra en las tomas del presente; tonalidades reales en las tomas del pasado; blanco y negro en las fotos de archivo (Figura 2).

Movimiento: las tomas de archivo tienen movimientos propios, mientras que el material fotográfico presenta acercamientos de cámara.



Figura 1. Planos de Pedro Restrepo en su protesta.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 2. Iluminación de las diferentes escenas.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Códigos Sonoros

Sonidos diegéticos: sonidos propios de las imágenes de calle.

Sonidos no diegéticos: sonidos de agua.

Voces: voz en *off* de personas cruzando las calles y voz over de la narradora.

Ruidos ambientales: presentes en toda la secuencia.

Música over: un sutil piano al final de la secuencia.

Códigos Gráficos



Figura 3. Ejemplos Didascálicos.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 4. El titular con el nombre del documental.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 5. Ejemplos de textos.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Didascálicos: frases descriptivas (Figura 3).

Títulos: nombre del documental (Figura 4).

Textos en tomas: carteles de la desaparición de los hermanos y otros desaparecidos, así como textos en la ropa de Pedro (Figura 5).

Códigos Sintácticos

Asociación por Identidad: Pedro vestido de blanco.

Asociación por Transitividad: acción de sacar un elemento del bolso y desplegar el cartel emblemático de la lucha.

Montaje

Tipo: armónico.

Características Tonales: refuerzo del mensaje con imágenes, sonido y música, que culmina en una sensación emocional al final de la secuencia.

Niveles de Sujeción

Operativa: cumple con la selección del material, ordenamiento alternado entre presente y pasado, transición marcada en imagen y sonido, y una dosificación de la duración de la información.

Intencional: montaje alternado.

Expresivo: rítmico, interconectado entre imágenes y sonido.

Espacio-Temporal: acción alternada, con el mensaje reforzado por tomas del presente y del pasado.

Secuencia 2: “¿Qué pasó?” (07:11”-17:30”)

Sinopsis: la desaparición de los hermanos Restrepo en circunstancias misteriosas plantea numerosas incógnitas. Años después, su padre visita el CDP, donde se sospecha que pudieron haber estado retenidos. Los recuerdos familiares de los hermanos son escasos, y se documenta la primera búsqueda en Yambo.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:



Figura 6. Planos de Pedro Restrepo en la cárcel o más conocido CDP.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 7. Última foto de la familia Restrepo Arismendi.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 8. María Fernanda Restrepo vestida de blanco en su Primera Comunión.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

En esta secuencia, se utilizan una variedad de planos del padre (Figura 6), incluyendo planos generales, de detalle y primeros planos en el CDP. Se realizan paneos de las paredes de la casa donde reposan fotografías familiares, con un plano detalle de la única foto familiar (Figura 7). Pedro, vestido de blanco, contrasta con el fondo, y María Fernanda (Figura 8), también vestida de blanco, aparece en varias tomas de archivo, un elemento significativo aparece en esta secuencia que es el agua de la quebrada.



Figura 9. Tomas a contra luz.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

La iluminación es neutra en las tomas del presente sin dejar de mencionar las tomas a contraluz que dan esa sensación de oscuridad presentes en las tomas de la cárcel y en la ventana de la casa (Figura 9), mientras que las tomas del pasado y las fotos de archivo mantienen tonalidades reales. Las tomas de archivo tienen movimientos propios, y las del presente muestran paneos de derecha a izquierda en los retratos familiares y recorridos por la casa con cámara de movimiento libre. En el ámbito sonoro, se incluyen sonidos diegéticos propios de las imágenes, así como sonidos no diegéticos de agua. Las voces *in* y *off* incluyen a María Fernanda niña, el padre en una entrevista en el auto, el policía en la laguna, personas en la cárcel, un reportero en las tomas de la búsqueda en la laguna y la narradora. Los ruidos ambientales están presentes en toda la secuencia, y un sutil piano acompaña la transición de las tomas de la laguna a la casa, destacando las fotos de los hermanos y la llegada de la madre después del suceso.



Figura 10. Primera búsqueda en Yambo, con texto en su parte superior derecha.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 11. Primer anuncio de desaparición de los hermanos Restrepo.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 12. Carteles utilizados para las protestas en las calles.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Los gráficos incluyen títulos con lugares y fechas de las tomas de archivo (Figura 10) y textos en las tomas actuales, como los horarios de atención en la cárcel y los primeros comunicados de la desaparición (Figura 11), así como los carteles de protesta (Figura 12). Se observa una asociación por identidad con Pedro vestido de blanco en el recorrido por la cárcel y María Fernanda de niña en su confirmación. También hay una asociación por analogía A-B, mostrando dos veces seguidas y contrastadas los últimos 10 segundos grabados de los hermanos.

Montaje

El montaje de la secuencia es tonal, centrado en lo emotivo, similar a la memoria que repite los últimos recuerdos de los seres queridos, presentes en las imágenes de archivo. A nivel operativo, el montaje cumple con la selección del material, alternando entre presente y pasado para darle fluidez. Se utilizan transiciones de corte seco entre tomas de paso y recorridos en auto, con fundidos en las fotos de archivo y un fundido a oscurecimiento que pasa a la ventana donde María Fernanda esperó a sus hermanos. La dosificación de la información permite espacios largos para la reflexión, con claros comienzos y finales entre el pasado y el presente.

A nivel intencional, se emplea un procedimiento narrativo alternado en las tomas de archivo y grabaciones de María Fernanda niña. En el aspecto expresivo, se utiliza un enfoque simbólico, compensando la falta de material del pasado con tomas de carretera y cielos con postes, que denotan tristeza, soledad y desconcierto. En el aspecto espacio-temporal, las relaciones espaciales manejan ángulos y planos variados en las tomas de la visita a la cárcel, creando angustia y curiosidad sobre esos lugares inaccesibles. Las relaciones temporales alternan entre la visita del padre a la cárcel y las últimas tomas de los hermanos, mostrando el camino que nunca recorrieron para regresar a casa.

Secuencia 3: “¿Quiénes fueron?” (23:40"-44:35")

Sinopsis: representación gráfica y auditiva de los supuestos autores y encubridores del crimen, se conoce algo más sobre el SIC – 10, El caso Restrepo caso de estudio para los nuevos policías en formación, conocimos los lugares de tortura ahora transformados en talleres.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:



Figura 13. Planos detalle.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 14. Imágenes de los presuntos implicados.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 15. Entrevistas.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

En esta secuencia, se utilizan una variedad de planos de detalle, incluyendo teléfonos sonando, reproductores de casetes, lluvia y herramientas de trabajo de los talleres que antes fueron cuartos de tortura (Figura 13). Se presentan en primeros planos a los involucrados: la Subteniente Doris Morán, el Ministro de Gobierno Luis Robles Plaza, Trajano Barrionuevo, el Comandante Milton Andrade y el Presidente León Febres Cordero (Figura 14). También se incluyen tomas de entrevistas con Milton Andrade en el pasado y con María Fernanda Restrepo, quien entrevista a los involucrados y a su padre, Pedro Restrepo (Figura 15).



Figura 16. Tomas a contra luz.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

La iluminación es neutra en las tomas del presente, contrastando con las tomas oscuras y con poca luz que generan una sensación de ausencia en el espectador. Estas incluyen sillas vacías, la casa vacía, y las tomas del pasado, así como las fotos de archivo que mantienen tonalidades realistas, sin olvidar las tomas a contra luz (Figura 16). Las filmaciones de archivo tienen movimientos propios, destacándose algunos paneos en los videos realizados por la Policía Nacional. En el ámbito sonoro, las voces *in*, *off* y *over* incorporan a María Fernanda tanto dentro de las escenas como en la narración. La voz clara de la madre contrasta con las tomas oscuras que la representan, mientras que los diálogos en las entrevistas y la voz en *off* de las grabaciones en casetes de la Subteniente Morán y su madre refuerzan el mensaje de mentira y engaño. Los sonidos adquieren un papel protagonista en ciertos momentos, como los sonidos de herramientas en los cuartos de tortura.



Figura 17. Texto con los años y nombres.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 18. Ejemplos de la utilización del texto.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Los gráficos y textos que indican los años y nombres de las filmaciones (Figura 17), así como los subtítulos, nos ayudan a entender mejor las grabaciones de la voz de la madre de Morán y del testigo que vio a los hermanos Restrepo vivos mientras los llevaban al SIC-10 (Figura 18).

Montaje

El montaje de la secuencia es armónico, integrando características de montaje métrico para las escenas más formales o de archivo que narran la historia. Utiliza el montaje tonal en las tomas que evocan vacío y ausencia, con planos largos donde lo único que se siente y se ve es la falta de presencia, como la casa vacía y los despachos sin gente, sugiriendo una falta de respuesta. Además, se emplea una combinación efectiva de sonidos y silencios poderosos, que invitan a la reflexión.

En esta secuencia, en el ámbito de la sujeción operativa, la selección del material es objetiva y precisa, ya que muestra claramente a los involucrados en el caso Restrepo. Está ordenada cuidadosamente para resaltar aspectos importantes, y la duración de las escenas que evocan ausencia es notablemente larga, lo que refleja los veinte años de lucha constante por obtener respuestas. Intencionalmente, la historia se cuenta de forma alternada, lo que permite que se vaya completando en un vaivén entre el pasado y el presente.

Secuencia 4: “Los que tomaron partido” (48:20”-01:25:13”)

Sinopsis: Los acontecimientos se desarrollan en el gobierno de Rodrigo Borja, se conforma la Comisión de la Verdad. María Fernanda Restrepo conoce por primera vez a algunos de los involucrados en la desaparición de sus hermanos.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:



Figura 19. Imágenes de archivo del gobierno de Rodrigo Borja.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 20. Archivo fotográfico de protestas.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 21. Archivo fotográfico familiar.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 22. Tomas recreadas de archivos y documentos.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Se emplean elementos y colores distintivos del partido político del gobierno de turno, como en el caso de Rodrigo Borja (Figura 19). El archivo fotográfico de las protestas se presenta en blanco y negro con un ligero zoom (Figura 20), manteniendo los encuadres originales de las tomas de archivo. Las fotos familiares se muestran a color sobre un fondo negro, con transiciones de *fade in* y *fade out* (Figura 21). Los cortes de toma son secos, mientras que las tomas recreadas, grabadas en blanco y negro, utilizan transiciones con desenfoco (Figura 22).

En cuanto a la iluminación, se mantiene coherente con las secuencias anteriores. Respecto al sonido, se utilizan efectos tubulares que enfatizan la sensación de ausencia. En esta secuencia en particular, no hay música hasta el final, donde se escucha una colaboración entre el músico Jaime Guevara y Pedro Restrepo, que complementa las imágenes.

Los gráficos y textos continúan indicando años y nombres, y se muestran los carteles en las tomas de archivo, que son diversas en esta parte del documental. Además, se incluyen subtítulos para las pocas grabaciones de voz, facilitando así la comprensión del espectador.

Montaje

La secuencia está montada de forma armónica, integrando elementos tonales y métricos. Destaca principalmente la figura de la madre y la represión por parte de la Policía Nacional. En relación con las secuencias anteriores, las características de sujeción se mantienen consistentes, asegurando una continuidad en la narrativa visual y emocional del documental.

Secuencia 5: “Decidimos no olvidar” (01:35:23”-02:15:58”)

Sinopsis: se realiza una nueva búsqueda en la laguna de Yambo en el 2009, la Comisión de la Verdad presenta su informe final, se desarrolla el juicio en el caso Restrepo 1991 - 1994.

En esta secuencia final, el agua toma protagonismo al mostrarse la búsqueda de los hermanos en la laguna de Yambo. Grandes masas de agua dominan la secuencia, destacándose una toma en particular de dos patos, que simbolizan los cuerpos no encontrados, y que concuerdan con la toma final de archivo donde se puede visualizar a Santiago nadando plácidamente en una piscina. Se utilizan planos generales y de detalle del grupo de exploradores en el lugar de los hechos, contrastados con las tomas de desolación del padre al no encontrar rastro de sus hijos. Las tomas recreadas del mar y el golpe de las olas en las rocas se yuxtaponen con fotografías a color de la madre, los últimos recuerdos que se tienen de ella, mostrando su ausencia a través de las olas. La iluminación en estas tomas, resaltando la naturaleza pero también simbolizan ausencia, frialdad y nostalgia.

A esto se suman las filmaciones de archivo de la resolución de la Comisión de la Verdad, con tomas generales del vocero, así como planos frontales y laterales de los involucrados en el caso llevados a juicio por la familia. La secuencia alterna entre el juicio y su desenlace, utilizando tomas de archivo de los involucrados ya juzgados, y planos detalle del archivo donde reposa toda la documentación que guarda la memoria de la familia Restrepo en su lucha por la verdad. También se muestra una entrevista orgánica con todos los personajes, ya pasados los años, en directo con María Fernanda Restrepo. Además, se vuelve al principio del documental con un Pedro vestido de blanco, con su bandera en la plaza, en varias tomas de espaldas, haciendo contraste con el fondo.

Los códigos gráficos, sonoros y sintácticos están presentes de manera más fuerte en esta última secuencia. Los créditos se presentan en forma de animación tipográfica y se utilizan textos didascálicos al final de la secuencia para brindar información sobre lo que sucedió después del juicio. También se muestran títulos con los nombres de todo el equipo de producción del documental. Para darle más fuerza a los créditos se aprecia una canción creada exclusivamente para el film. En cuanto al tipo de documental, por todos los antecedentes anteriores, se puede decir que es un documental de tipo interactivo.

Análisis de códigos políticos.

Según De la Fuente (2016), un documental político se caracteriza por el uso de diversas fuentes, que van desde imágenes, sonidos y filmaciones del archivo personal o familiar del cineasta hasta fragmentos de informativos

televisivos que muestren personajes, momentos de la historia política de un lugar específico. Este enfoque busca apelar a la emotividad del espectador, incitándolo a reflexionar y a activar su capacidad de respuesta al concluir la proyección. En consonancia con esta premisa, procedemos a realizar un análisis detallado de las imágenes, sonidos, grabaciones, entrevistas y filmaciones presentes en el documental objeto de estudio (Tabla 1).

Minutaje	Tipo de archivo	Descripción
00:05:19	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales y de detalle del cierre de campaña del candidato a la presidencia de la República, León Febres Cordero, destacan claramente los colores del partido Social Cristiano.
00:06:14	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales y de detalle del cierre de la posesión del presidente electo, León Febres Cordero.
00:19:26	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales del General. Gilberto Molina, el 21 de febrero de 1988 da por cerrado el caso Restrepo.
00:23:51	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral de la Subteniente Doris Morán.
00:24:06	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la señora Aida madre de la Subteniente Doris Morán.
00:24:50	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales de los siguientes personajes: Luis Robles Plaza, Ministro de Gobierno; Trajano Barrionuevo; Comandante Miltón Andrade; y el Presidente León Febres Cordero.
00:25:11	Entrevista	Tomas generales y de detalle del ex Comandante de la Policía Nacional, Miltón Andrade, y de María Fernanda Restrepo, 20 años después de la desaparición de los hermanos Santiago y Andrés.
00:27:21	Filmaciones de archivo histórico.	Paneo de izquierda a derecha, tomas generales y de detalle del SIC – 10 en operativos.
00:27:54	Filmaciones actuales	Escenas de cursos impartidas a los miembros de la Policía Nacional, Caso de estudio la desaparición de los hermanos Restrepo
00:29:26	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales de la celebración de los 50 años de la Policía Nacional.
00:30:42	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio un testigo del secuestro de los hermanos Restrepo.
00:35:33	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen frontal de la Subteniente Doris Morán.
00:35:55	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de la salida de la Subteniente Doris Morán del juzgado .
00:36:10	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la señora Aida madre de la Subteniente Doris Morán.
00:42:01	Filmaciones de archivo familiar.	Imagen frontal de la Subteniente Doris Morán, compartiendo con la familia Restrepo.

00:42:01	Filmaciones de archivo familiar.	Imagen frontal de la Subteniente Doris Morán, compartiendo con la familia Restrepo.
00:42:19	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la señora Aida madre de la Subteniente Doris Morán.
00:43:15	Filmaciones de archivo histórico.	Conjunto de tomas del festejo del cumpleaños 57 del Presidente León Fedres Cordero.
00:48:19	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales y de detalle del cierre de campaña del candidato a la presidencia de la República, Rodrigo Borja, destacan claramente el color naranja del Partido Izquierda Democrática.
00:50:53	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral del Ministro de Gobierno César Verduga.
00:51:04	Archivo fotográfico.	Represión policial de las protestas pacíficas que se llevaban a cabo frente al Palacio de Gobierno.
00:52:30	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la Subteniente Doris Morán.
00:53:49	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral de la Subteniente Doris Morán.
00:53:57	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral del Agente Camilo Badillo.
00:54:24	Filmaciones de archivo actual.	Escenas de la Comisión de la Verdad, investiga los crímenes policiales y militares en varios gobiernos.
00:55:05	Tomas de noticiero.	Imágenes del Agente Camilo Badillo dando declaraciones en el noticiero de Teleamazonas.
00:55:25	Entrevista	Tomas generales y de detalle del del Agente Camilo Badillo, y de María Fernanda Restrepo.
00:59:56	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas frontales del Coronel Gustavo Gallegos.
01:03:49	Archivo fotográfico.	Protestas de los miércoles, retratada por policías.
01:04:16	Filmaciones de archivo histórico.	Represión policial de las protestas pacíficas que se llevaban a cabo frente al Palacio de Gobierno.
01:08:15	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio un testigo del secuestro de los hermanos Restrepo.
01:08:45	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio un testigo del secuestro de los hermanos Restrepo, 3 años después.
01:17:19	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas del Equipo Internacional de Investigaciones, en el gobierno de Rodrigo Borja.
01:17:53	Filmaciones de archivo histórico.	Plano detalle del Coronel Barrio Nuevo
01:18:03	Filmaciones de archivo histórico.	Declaraciones del Coronel Gilberto Molina.
01:18:25	Filmaciones de archivo histórico.	Careo del Coronel Gilberto Molina.
01:19:42	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio careo con la Subteniente Doris Morán.

01:21:08	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas de la Subteniente Doris Morán luego del careo y sentenciada a prisión preventiva.
01:24:28	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas de las protestas ciudadanas.
01:26:56	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio careo con la Subteniente Doris Morán.
01:29:31	Entrevista	Tomas generales de la entrevista con el involucrados más representantes de la Comisión de Paz.
01:31:18	Entrevista	Tomas generales Ex agente Hugo Llerena
01:37:59	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas del vocero del Equipo Internacional de Investigaciones
01:40:19	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas del Presidente Rodrigo Borja
01:40:28	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas del incendio del SIC por parte de la ciudadanía.
01:42:18	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas del Video Institucional de Policía de los años 80
01:43:06	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de la campaña política del candidato a Presidente Sixto Durán Ballén
01:43:25	Grabación de audio archivo histórico.	Grabación de la voz del Presidente Sixto Durán Ballén.
01:44:10	Entrevista	Entrevista del Ministro de Gonierno Roberto Dunn Bareiro
01:44:19	Filmaciones de archivo histórico.	Cercado de policiair para evitar las protestas por las desapariciones.
01:44:53	Archivo fotográfico	Varias fotografías a blanco y negro de la protesta de los familiares de desaparecios.
01:45:57	Entrevista	Tomas generales y de detalle del ex Presidente Sixto Durán Ballén, entrevistado 15 años después por Maria Fernanda Restrepo.
01:50:35	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de registro del juicio a varios personajes involucrados en el delito: Coronel Gustavo Gallegos, General Gilberto Molina, Subteniente Doris Morán, ex Ministro de Gobierno Luis Robles Plaza, ex Agente del SIC 10 Hugo España, Sargento (r) Guillermo Llerena
01:53:56	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de los implicados en el caso Restrepo
01:54:29	Entrevista programa de televisión " En la mira"	Tomas generales y de detalle del ex Presidente León Febres Cordero.
01:54:53	Archivo fotográfico	Fotografías individuales de todos los involucrados en el caso a colores.
01:59:14	Filmaciones de archivo histórico	Tomas de registro de manifestaciones en contra de la familia Restrepo.
02:01:37	Filmaciones de archivo histórico	Tomas del sepelio del ex Presidente León Febres Cordero, donde se distinguen los colores patrios y los representantes del Partido Social Cristiano.

Tabla 1 Análisis de los códigos políticos (Noboa, 2024).

5.3 Comparación de análisis

El análisis comparativo entre el estudio de caso y la entrevista a la cineasta de *Con mi corazón en Yambo* revela los “hilos visuales” que sostienen la narrativa del documental. El elemento principal, el agua, se manifiesta en diversas formas: la quebrada donde se supone cayó el auto, la piscina en la casa familiar, las olas del mar que representan a la madre, y la laguna de Yambo, que se considera la última morada de los hermanos Restrepo.

El documental utiliza un archivo audiovisual histórico, recopilado de noticieros y grabaciones de protestas de familiares de personas desaparecidas, así como tomas recreadas debido a la escasez de material disponible en el contexto familiar. Además, incluye archivos audiovisuales familiares grabados por su mejor amigo, “El Pollo”, que capturan las últimas tomas de sus hermanos. En esa época, no existía tanta tecnología y se contrataba la filmación de eventos familiares especiales, como la primera comunión, sin imaginar que este material se utilizaría luego para procesos judiciales, especialmente cuando la Subteniente Morán negaba haber conocido a la familia Restrepo.

El documental es orgánico y tiene vida propia, a diferencia de la ficción, la grabación con personas reales introduce coincidencias mágicas no previstas en el guion, como el encuentro con Doris Morán en una fiesta popular mientras trabajaba en el levantamiento de tomas para otro documental sobre las fiestas populares.

Iván Mora compuso la música del documental, destacando composiciones de pianos lentos y sonidos de vacío y ruptura, inspirados en Philip Glass. El piano fue tocado por Valentina Ramia y grabado en La Casa de la Música por la productora Increíble Sociedad. Posteriormente, un sonidista montó el sonido, incorporando ruidos, sonidos y música remasterizada de pianos de Debussy. Inicialmente, no se pensó que la cineasta narraría el documental; se planeaba que apareciera solo en ciertas partes con voz en *off*. Sin embargo, con el tiempo, surgió la necesidad de ser parte integral del documental.

El montaje es similar a la memoria, es no lineal y alterna entre distintos tiempos. El primer corte tenía una duración de cinco horas, luego se formuló una segunda revisión donde se lo redujó a dos horas. Este enfoque de montaje alternado, con miradas externas que ayudan a darle forma, refleja una narrativa hecha a “dos manos”. Algunas escenas no son negociables, nos comenta la cineasta y se tenían que colocar, luego con el paso de los años se reconoce que tiene 20 minutos adicionales.

Aunque la familia Restrepo no es política, el documental es político, haciendo memoria de cada presidencia que no ayudó a localizar los cuerpos de sus hermanos y señalando las omisiones y abusos de la Policía Nacional. Durante el gobierno de Rafael Correa, se emprendió la búsqueda deseada y se conformó la Comisión de la Verdad para abordar los casos de desaparecidos.

Para romper los códigos cinematográficos, primero hay que conocerlos a fondo, y luego se pueden romper o mover, ya que el arte no es una fórmula matemática. Este documental se define como cine de autor, ofreciendo una mirada personal a los hechos y acontecimientos históricos, y se categoriza como un documental interactivo donde el autor está presente de manera evidente.

6. Conclusiones

El análisis detallado de los códigos cinematográficos visuales en *Con mi corazón en Yambo* revela que el documental emplea una variedad de técnicas visuales para fortalecer su narrativa. La utilización de imágenes de archivo, tomas en primer plano, encuadres específicos, movimientos prolíficos en las tomas de archivo, paneos de las fotografías familiares y la iluminación neutra con toques de claro-oscuro no solo documentan los eventos, sino que también enfatizan la emotividad y el drama de la historia. Estos elementos visuales están cuidadosamente seleccionados y organizados para guiar al espectador a través de un viaje emocional. Imágenes clave como las olas del mar, las aguas de la Laguna de Yambo y los vidrios con gotas de lluvia sugieren la infinitud del terreno para quienes buscan sin encontrar. Los espacios vacíos, los muebles sin usar y los recorridos por la casa dejan una huella de ausencia en el espectador, permitiendo una comprensión más profunda del impacto de la desaparición de los hermanos Restrepo. La intención detrás de estas elecciones visuales es clara: provocar una respuesta emocional en el espectador y subrayar la gravedad de los acontecimientos narrados.

Los elementos sonoros juegan un papel crucial en la construcción del mensaje y la atmósfera del documental. La banda sonora, los efectos de sonido y las voces *in*, *off* y *over* están integrados de manera que realzan la tensión y la urgencia de la narrativa. En este documental, la autora María Fernanda Restrepo asume un papel protagonista, apareciendo tanto como narradora en voz *over* como en entrevistas y diálogos con su padre, además de sus apariciones de niña. Los sonidos ambientales y la música de fondo se utilizan para crear una atmósfera que refleja el dolor, la ausencia y la búsqueda de justicia de la familia Restrepo. Un elemento sonoro significativo es el sonido del agua, donde se presume que desaparecieron sus hermanos, presente a lo largo de todo el filme. Además, las entrevistas y testimonios se presentan con claridad, permitiendo que las voces de los protagonistas jueguen un papel importante en la narrativa. Estos elementos sonoros no solo complementan las imágenes, sino que también añaden capas de significado y emoción, contribuyendo significativamente a la interpretación de la historia por parte del espectador.

Los códigos políticos que subrayan las tensiones y conflictos de poder presentes en la historia de la desaparición de los hermanos Restrepo. A través de entrevistas con figuras políticas, imágenes de archivo de protestas y declaraciones oficiales, el documental expone las dinámicas de corrupción y abuso de autoridad dentro del gobierno ecuatoriano y la policía durante la época en cuestión. Estos elementos no solo contextualizan los eventos dentro del marco político de la época, sino que también critican explícitamente las fallas sistémicas y la impunidad que prevalecieron. La representación de estos códigos políticos sirve para destacar la lucha por la justicia emprendida por la familia Restrepo y los activistas, así como para reflejar las implicaciones más amplias de los derechos humanos y la responsabilidad gubernamental. La narrativa política del documental, por lo tanto, no solo documenta un caso trágico específico, sino que también ofrece una crítica incisiva y relevante de las estructuras de poder y la resistencia cívica.

La sintaxis cinematográfica de *Con mi corazón en Yambo* muestra una estructuración y organización meticulosa de los elementos visuales, sonoros y gráficos. El montaje del documental combina secuencias de imágenes y sonidos de manera que se logra una narrativa coherente y envolvente. Las transiciones entre escenas, el ritmo del montaje y la disposición de los testimonios e imágenes de archivo están diseñados para mantener al espectador involucrado y emocionalmente conectado con la historia. La clasificación de estos elementos en términos de tipo y modalidad revela una estrategia clara: utilizar una combinación de material de archivo, entrevistas y recreaciones para ofrecer

una narrativa rica y dinámica. El nivel de sujeción se alterna, lo que permite mantener la atención constante del espectador al no revelar qué parte de la historia se desarrollará a continuación. Es un documental de clasificación interactiva, donde la realizadora está presente a lo largo del filme, no solo en la voz sino también en la imagen, dando una fuerza aún mayor a la narrativa de la historia.

Referencias bibliográficas

- Alvarenga, R. M. (2013). A anteposição de códigos cinematográficos em *O Mandarin. Forma Breve*, 10, 307-317.
- Campo, J. (Ed.). (2008). *Entre el arte y la ciencia. El cine documental*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Correa Valle, L. A. (2021). Análisis de los códigos cinematográficos a través del montaje en el documental "Largo tiempo". Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicaciones, Universidad San Ignacio de Loyola, Perú. Rescatado de: <https://repositorio.usil.edu.pe/items/1aa38c82-8078-43c7-8f9a-76015f08e014>
- Corro, P., Larraín, C., Alberdi, M., & Van Diest, C. (2007). *Teorías del cine documental chileno. 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- De Celis Pastor, S. R. (2014). El cine documental ecuatoriano contemporáneo. Tradiciones, horizontes y rupturas. *DOC On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, 16, 32-44.
- De la Fuente, M. (2016). ¿Qué filmamos ahora? Características del documental político y su estudio a través de Michael Moore. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 22, 13-21.
- De la Torre Ayora, D. (2024, 24 abril). Cine documental ecuatoriano: rodar la vida cuesta arriba. *Revista Mundo Diners. Revista Mundo Diners*. Rescatado de: <https://revistamundodiners.com/cine-documental-ecuatoriano/>
- Del Ricón Yohn, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Revista Cine Documental*, 11, 29-51.
- El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores. (s. f.). Rescatado de página del Gobierno del Ecuador: <https://www.derechosintelectuales.gob.ec/el-desafio-del-cine-ecuatoriano-es-ganar-espectadores/>
- Eisenstein, S. (1999). *La forma del cine. Métodos de montaje*. Madrid: Siglo XXI.
- Field, S. (1991). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- Marines, L. C. (2019). Documental político en Norteamérica: Una herramienta de contrainformación y configuración de las identidades políticas. *Norteamérica*, 14 (1), 39-64.
- Morales Morante, F. (2014). Reseña de *Montaje audiovisual. Teoría, técnica y métodos de control*, Barcelona, Editorial UOC. *Palabra Clave*, 17 (1), 214-218.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Núñez, V., & Michelle, J. (2018). Estrategias de construcción discursiva, estilística y códigos cinematográficos del género documental para construir un falso documental, creando confusión entre la realidad y la ficción. Repositorio Digital Universidad de las Américas, Ecuador. Rescatado de: <https://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/9061>
- Olivé, E. (2008). Nuevos códigos cinematográficos en la poesía de Pere Gimferrer. En *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI* (pp. 191-198). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez, L. (2018). Elementos de lenguaje audiovisual. Repositorio de la Universidad Complutense de Madrid, España. Rescatado de: <https://docta.ucm.es/entities/publication/a99393f7-7b3f-4c66-af8e-13889b8d1e34>

Reseña curricular

Juana Cecibel Noboa Cevallos es Licenciada en Diseño Gráfico por la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, Ingeniera en Gestión Ambiental por la Universidad Técnica Particular de Loja, Especialista en Motión Graphcis por el Instituto Tecnológico de Artes, Animación y Videojuegos (Image Campus) Argentina y Magister en Prostproducción Digital Audiovisual por la Escuela Superior Politécnica de Litoral. Actualmente, se desempeña como Analista de Producción Audiovisual en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo. Sus líneas de investigación tienen que ver con el diseño de marca, el diseño andino, el diseño ecuatoriano y con el cine documental ecuatoriano.



Imagen: Samantha Vega

Prompt: ● ● ●

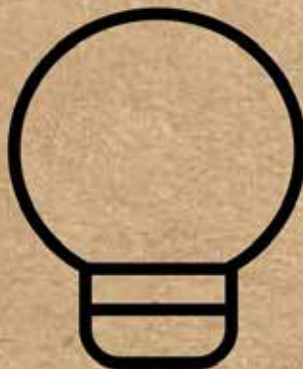
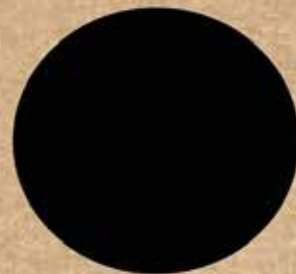


Imagen: Ana Barona

Análisis de la implementación de Inteligencia Artificial como herramienta de postproducción digital audiovisual.

Analysis of the Implementation of Artificial Intelligence as a Tool for Digital Audiovisual Post-Production.

Resumen:

Con el desarrollo de las tecnologías, muchos trabajadores se han visto enfrentados a la automatización de sus cargos. Al igual que la era industrial, la era virtual se está convirtiendo en un conflicto en diferentes campos laborales. En el mundo tanto del cine y de la creación de contenido, la inteligencia artificial ha tomado protagonismo, simplificando varias tareas en la producción y postproducción de contenido. En el arte de la postproducción o edición, existen muchas herramientas que facilitan diferentes trabajos que antes tomaban horas, días, e incluso meses en realizarse, tales como la colorización, los recortes, la animación, entre otras cosas. En este trabajo se indaga en el uso de la inteligencia artificial por medio de distintos softwares que se pueden emplear en la postproducción audiovisual, aprovechando la era digital como una aliada en la realización del séptimo arte.

Palabras claves: inteligencia artificial, postproducción, digital, creación de contenido, audiovisual.

Abstract:

With the development of technology, many workers have faced the automation of their roles. Just like the industrial era, the virtual era is becoming a conflict in various labor fields. In the world of film and content creation, artificial intelligence has taken center stage, simplifying several tasks in the production and post-production of content. In the art of post-production or editing, many tools facilitate different tasks that previously took hours, days, or even months to complete, such as colorization, cutting, animation, among others. This paper explores the use of artificial intelligence through various software that can be employed in audiovisual post-production, leveraging the digital age as an ally in the creation of the seventh art.

Keywords: artificial intelligence, postproduction, digital, content creation, audiovisual.

Jheimy Jironza Hidalgo

Escuela Superior Politécnica
del Litoral

Guayaquil, Ecuador

jjironza@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0003-6576-4829>

Enviado: 27/6/2024

Aceptado: 8/07/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. El nacimiento de la inteligencia artificial. 3. Marco teórico. 3.1 ¿Nueva era industrial? Repercusiones del uso de AI en el ámbito del trabajo humano. 3.2 El uso de la inteligencia artificial en productos audiovisuales. 3.3 Softwares con AI para uso en postproducción. 4. Metodología. 5. Desarrollo. 5.1 Generación del producto creativo. 5.2 Posibilidades Creativas. 5.3 Comparativas visuales. 6. Conclusiones.

Como citar: Jironza Hidalgo, J. (2024). Análisis de la implementación de Inteligencia Artificial como herramienta de postproducción digital audiovisual. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 165-177. <https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a9](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a9)

1. Introducción

La inteligencia artificial ha emergido como una fuerza disruptiva y transformativa que afecta a varios aspectos de la tecnología actual, revolucionando a las industrias a través de su habilidad para automatizar tareas y aumentar la eficiencia en los trabajos. En años recientes, la integración de AI en el proceso de edición de videos ha generado un cambio de paradigma en la forma en la que los creadores de contenido hacen un acercamiento a la producción de historias y contenido audiovisual. Esta introducción plantea el escenario primordial para explorar la mezcla de AI con la edición de video, con la intención de indagar en los avances, las aplicaciones e implicaciones de las tecnologías dentro de este campo laboral.

Mientras aumenta la demanda por los videos de alta calidad, los creadores de contenido se inclinan hacia las herramientas de AI para mejorar los flujos de trabajo en el proceso de edición, y así desbloquear nuevas posibilidades creativas. Con herramientas como la detección de escenas automatizadas, el rastreo de objetos, el relleno según el contenido en la edición y la transferencia de estilos, las tecnologías con AI empoderan a los editores en la realización de tareas tediosas, aumento de estilos estéticos y aun así entregar narrativas atractivas con eficiencia. El objetivo de esta investigación, es explorar el rol de la AI como una mejora para la edición de video; de esta manera ofrecer conocimiento sobre el impacto potencial de los procesos de producción, expresión creativa y el futuro de la postproducción digital audiovisual.

2. El nacimiento de la inteligencia artificial

El surgimiento de la inteligencia artificial AI en la edición de videos marca una era transformativa en el ámbito creativo, revolucionando la manera en la que *filmmakers* y editores manejan las narrativas visuales. Emergiendo a finales del 2010 y ganando impulso a inicios del 2020, las herramientas de edición guiadas por AI empezaron a proliferar, permitiendo a profesionales agilizar sus flujos de trabajo y liberar nuevos niveles de creatividad. De acuerdo con la revista digital *DeepWord* (2022), la tecnología actual está moviendo cada parte de los procesos de creación de contenido, teniendo una influencia inmensa en la que estas herramientas analizan de manera autónoma el metraje, identifican patrones y ejecutan tareas, tales como *tracking* de cámara o corrección de color, entre otras.

A medida que la AI continúa evolucionando, esta aumenta las capacidades de edición de mano del lado humano necesario para el uso de la misma. A su vez, la inteligencia artificial abre el campo a profesionales amateurs a indagar en formas distintas de edición con la facilidad que otorga la AI; esto es lo que ha generado discordia en el medio audiovisual, puesto que se considera la moralidad de los trabajos en torno al conocimiento empleado.

Es importante recordar que la era digital consiguió un gran avance para la postproducción, simplificando muchos "trucos" antes complicados dentro del séptimo arte. Entre los avances y elementos nuevos en el desarrollo del cine, los efectos visuales han tomado gran protagonismo en cuanto a la postproducción cinematográfica. En torno a este tema, Hernández (2015, 16) apuntaba lo siguiente:

Los efectos visuales han absorbido los efectos ópticos originales adaptándose a la postproducción digital de pc. El departamento de efectos visuales se ha diversificado y especializado, y se han designado diversas divisiones, unas encargadas de gestionar los puntos del rodaje para facilitar la labor posterior, y otra con un gran número de diseñadores encargados de las diferentes partes de la creación mediante ordenador.

Cabe recalcar que, dentro de la producción, también existen avances relacionados a la tecnología, como el uso de la pantalla verde/azul, puntos de *tracking*, *animatronics*, etcétera. De esta manera, la producción y postproducción cinematográfica han conseguido manejar los avances a su favor. Es por esto que puede determinarse que la Inteligencia Artificial tiene un gran potencial para convertirse en una herramienta más, dentro del área audiovisual.

Es importante mencionar que, con la inmediatez en la que vivimos debido a la evolución digital, los medios audiovisuales ya no solo se centran en cine y televisión, sino también en publicidades en redes sociales principalmente; para la realización de este contenido inmediato, muchas empresas de publicidad optan por herramientas que empleen AI para optimizar tiempos sin perjudicar calidad.

3. Marco teórico

3.1 ¿Nueva era industrial? Repercusiones del uso de AI en el ámbito del trabajo humano.

De acuerdo con la revista europea de estudio de medios, *EJMS* (2020), por sus siglas en inglés, expresa que el cine es un arte conformado por diversos tipos de arte, y hasta la actualidad apenas ha empezado a utilizar la inteligencia artificial como una herramienta extra en el proceso de creación cinematográfica. Por lo tanto, se encuentra en un área nueva de exploración y adaptación en cuanto a la Inteligencia Artificial.

De la misma forma, al ser un medio novedoso por el cual el cine está incursionando, existe gran variedad de aplicaciones que emergen con la finalidad de facilitar la creación de videos con la simpleza de la tecnología. Ante este fenómeno, Lev Manovich (2017, 3-4), comentaba lo siguiente:

Se utiliza [Inteligencia Artificial] para diseñar moda, logos, música, comerciales de TV y su trabajo en otros géneros de la industria cultural está en crecimiento. Pero por ahora, expertos humanos típicamente toman las decisiones finales o realizan todo un trabajo de producción basado en ideas y medios audiovisuales generados por computadoras.

Con este argumento podemos afirmar que la postproducción requiere de un equipo, y la inteligencia artificial también necesita recibir un manejo adecuado de una o varias personas más para que sea utilizada de manera óptima. Los equipos humanos relacionados a los efectos de video en producción y postproducción, se encuentran en aprendizaje constante para conocer el manejo apropiado de Inteligencia Artificial, con la finalidad de acoplar ambos conocimientos en uno solo. Por lo tanto, no podemos decir que el trabajo de postproducción digital esté siendo reemplazado por la inteligencia artificial, ya que aún se necesita de la mano humana para conseguir resultados satisfactorios. Aunque la AI ofrezca numerosos beneficios en la postproducción, el potencial lado negativo a considerar es el reemplazo de los trabajos humanos, ya que la automatización puede llevar a menores oportunidades laborales para técnicos y editores tradicionales.

Relacionado a esto, podemos indagar en el toque humano que se vincula con la edición de videos, no solo a nivel cinematográfico, también en el ámbito cotidiano y publicitario. En torno a esto, el Instituto de multimedia, animación y efectos visuales, MAAC Amritsar (2023), menciona en un artículo que, algo importante que aun falla en el contenido generado por AI, es que esta no puede imitar las decisiones imaginativas, innovadoras y creativas que puede generar un humano guiado por su disfrute y noción. También se menciona la colaboración íntima entre un cliente, administrador o simplemente creador de contenido en torno a sus necesidades, es decir que el lado humano es quien adapta y

personaliza el contenido a la imaginación proyectada, incluso si esta se consigue con AI. Por lo tanto, este elemento es indispensable cuando se trata de adaptabilidad de contenido, y es algo que solo el lado humano logra generar.

Aun así, el riesgo de la dependencia en herramientas de AI podría interferir con la creatividad ya que los creadores de contenido se inclinan más por los algoritmos para tomar decisiones. De la misma forma, una limitante de la AI es que la inversión en estas herramientas puede variar en torno a precios, dejando de lado la oportunidad de crecimiento para creadores y agencias más pequeñas con recursos limitados. Aunque la AI tenga un gran potencial para la edición de video, hay que tomar en cuenta los aspectos negativos a través de la ética de normas, regulaciones y todas las innovaciones crecientes para asegurarnos de que la AI puede mantenerse como un aspecto plenamente positivo en el cambio de la industria.

3.2 El uso de la inteligencia artificial en productos audiovisuales

El cine es un arte que aún se considera nuevo. Desde su nacimiento hasta la actualidad, el cine ha evolucionado en gran medida y, por ende, sigue en constante cambio y crecimiento. El cine evoluciona junto a los avances tecnológicos, y ha sabido acoplarse a ellos para simplificar su creación. A lo largo de los años, los efectos visuales en la postproducción de cine se han ido cambiando para conseguir cada vez una exposición más realista de las obras que las incluyen. Iniciando desde Ilusiones Ópticas, Multi Exposiciones y diferentes cortes en el mismo montaje para que las obras expresen realismo. De a poco el cine fue adaptándose a la digitalización hasta convertirla en parte fundamental de la creación audiovisual.

La integración de la AI en la edición de video representa un cambio de paradigma, desvaneciendo fronteras entre la capacidad humana y el poder computacional. Los procesos de edición tradicionales, en un inicio considerados novedosos, luego laboriosos y que consumían mucho tiempo, ahora experimentan una transformación rápida a través de las innovaciones generadas por la AI. Estos sistemas pueden comprender e interpretar el contenido visual con una precisión notable, lo que les permite tomar decisiones informadas sobre el ritmo, la composición y los elementos de narración. Además, refinan continuamente su comprensión de la estética cinematográfica, allanando el camino para soluciones de edición cada vez más sofisticadas. A medida que este límite tecnológico se expande, el panorama creativo está listo para una evolución adicional, inaugurando una era donde los límites de la imaginación son redefinidos por la colaboración fusionada entre la visión humana y la inteligencia artificial.

El uso de la inteligencia artificial es una realidad que no irá en retroceso, puesto que abrazar la AI en la postproducción no se trata solo de “estar al pie” de la tecnología, sino también de desbloquear nuevos niveles de innovación y eficiencia en el mundo evolutivo de la producción de medios. Relacionado a esto, Lorena Ramírez (2024), de IEBS, comparte la siguiente información:

Los informes han demostrado que **más del 80 % del tráfico en línea es tráfico de video**, y una cantidad cada vez mayor de personas lo prefieren a otras formas de contenido en línea, como texto e imágenes. La mayoría de los **creadores de contenido** confían en las redes sociales para llegar a su público, y el contenido de video brinda un alcance más orgánico que otros tipos. Sin embargo, el video ha sido tradicionalmente, un modelo lento y costoso de producir.

Es por esto que la inteligencia artificial otorga facilidad y un cambio de perspectiva en torno al contenido que se genera en la actualidad. Brinda mucha más facilidad para la creación de contenido y trae muchos beneficios a la discusión. En torno a la experiencia del marketing en redes sociales, la AI aumenta el enganche de la audiencia y a su vez incrementa la efectividad de las estrategias de marketing y comunicación.

3.3 Softwares con AI para uso en postproducción

Los softwares que utilizan AI han revolucionado el panorama en cuanto a la edición de video, ofreciendo muchas herramientas que amplían el proceso y elevan la calidad de la creación de contenido. Mientras la Inteligencia Artificial evoluciona, el futuro de la edición de videos promete mucha más eficiencia, creatividad y poder narrativo. Esta capacidad abre un mundo de capacidades creativas, permitiendo a los editores manipular archivos con facilidad y generar narrativas visuales inmersivas que cautivan a la audiencia, mientras se mantiene la coherencia y el realismo, o la intención creativa.

Los editores de video actualmente se encuentran familiarizados con softwares de edición como *Adobe Premiere Pro*, *Davinci Resolve*, *Final Cut Pro*, entre otros. Aunque estos programas manejan inteligencia artificial dentro de sus herramientas, existen otros programas de edición que brindan cierta facilidad al momento de generar contenido más inmediato.

- *CapCut* (antes conocido como *Viamaker*). Es una aplicación que ha ganado popularidad gracias a la red social *TikTok*. Es un programa que se maneja de forma sencilla y a su vez, emplea muchas herramientas de AI dentro de su interface. Herramientas como *SmartCut*, la cual hacer un recorte automático detectando humanos, evitando todo el proceso de enmascarar con capas en otros softwares o el clásico *Green Screen*. De la misma forma, hay herramientas como subtítulo automático, corrección facial automática, y otros elementos que aumentan la productividad en cuestión de cantidad y tiempo con AI, sin perjudicar la calidad del contenido audiovisual (Figura 1).



Figura 1. Inicio de pantalla de *CapCut*.

- *Wonder Dynamics*. Esta es una plataforma de postproducción que integra AI avanzada en el proceso de edición. Como editor de video, WD ofrece un rango alto de funciones destinadas a mejorar la experiencia de la edición en torno al CGI (*computer generated image*) y VFX. Trabajos que tomarían mucha preproducción, se reducen a clicks y elecciones para que sean realizadas con alta calidad, y menos tiempo de postproducción, gracias a la Inteligencia Artificial. El sistema detecta automáticamente el trabajo del actor con base en un simple archivo de video y cuenta con gran variedad de *templates* y personajes para implementar en tus proyectos (Figura 2).

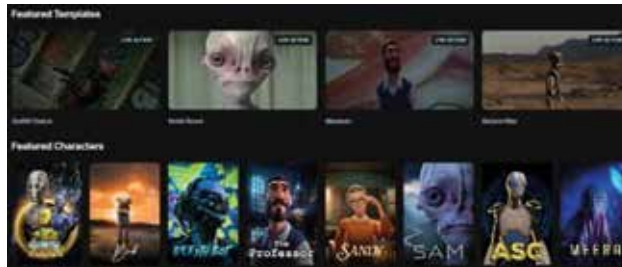


Figura 2. Templates de uso libre en Wonder Dynamics.

• *InVideo*. Esta plataforma trabaja bajo la premisa de “¿qué tal si todo lo que necesitas es una idea?”; este programa funciona de manera online y se emplea bajo *prompts* para la generación automática de videos, la idea es conseguir contenido rápido y de calidad, que entreguen la visión sugerida. La plataforma hace absolutamente todo, desde *voiceovers* en el acento que quieras, guiones, hasta archivos de video del contenido que quieras. Aunque sea limitante a la creatividad, es una solución rápida a contenido inmediato para plataformas de publicidad (Figura 3).

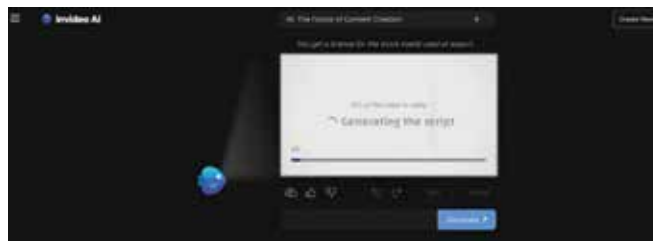


Figura 3. Proceso de edición de video en InVideo.

• *Kaiber*. Es una plataforma que transforma imágenes estáticas en historias visuales, su slogan es “descubre al artista dentro de ti”, permite explorar variedad de estilos y transformaciones con comandos simples de video, como hacer un *close up*, *tilt up*, *down*, etcétera. También permite hacer ediciones en base a canciones, por lo tanto, se ha utilizado en redes para realizar videos musicales (Figura 4).



Figura 4. Nota: pantalla inicial al abrir Kaiber.

- *DomoAI*. Es una avanzada herramienta de edición de video impulsada por inteligencia artificial, diseñada para mejorar la productividad y la creatividad en la producción de videos. Ofrece una suite de funciones inteligentes que agilizan el proceso de edición, incluyendo resúmenes automáticos de video, detección de escenas y recorte inteligente. Al analizar el contenido del video, *DomoAI* puede identificar momentos clave y generar resúmenes concisos, ahorrando tiempo significativo a los usuarios (Figura 5).

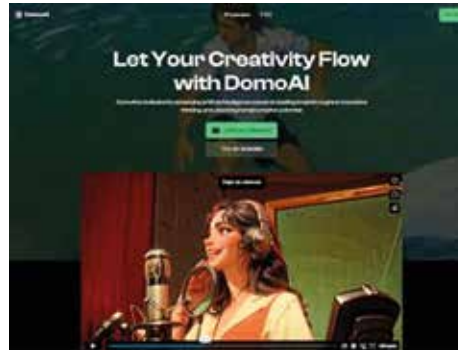


Figura 5. Página inicial de *DomoAI*.

- *ElevenLABS*. Es una herramienta avanzada de generación de voz impulsada por inteligencia artificial que se especializa en la creación de narraciones de alta calidad. Utilizando tecnología de síntesis de voz de última generación, *ElevenLABS* produce voces naturales y expresivas a partir de texto, ofreciendo una solución ideal para videos, audiolibros, podcasts y más. Su capacidad para replicar entonaciones y emociones humanas hace que las narraciones sean convincentes y atractivas (Figura 6).

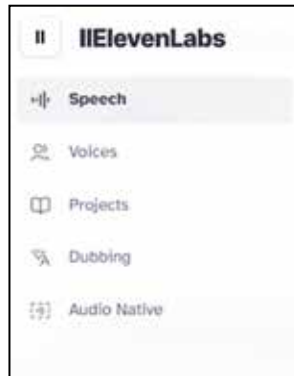


Figura 6. Herramientas de *ElevenLABS*.

4. Metodología

Para la realización de este proyecto, se utiliza el método de investigación-acción, ya que dentro del mismo se valida el uso de la Inteligencia Artificial dentro de la postproducción como herramienta complementaria. Por medio de esta metodología, se aborda este concepto a través de la observación, la práctica y el aprendizaje. Dentro del mundo del arte en la actualidad, existe un gran conflicto en cuanto a qué cosas dejan de ser arte si no consiguen la intervención humana. El enfoque de este proyecto es encontrar un equilibrio entre el uso de Inteligencia Artificial y el arte que conlleva realizar el trabajo de postproducción, estableciendo un manejo cooperativo y utilizando las herramientas de forma intelectual, para así conseguir trabajos satisfactorios y ver los softwares de AI como nuevas herramientas de postproducción.

Con un paradigma interpretativista, se planea comprender la generación del fenómeno conocido como Inteligencia Artificial y la intención del mismo en su creación. Esta investigación se realizará con la participación de un postproductor, por medio de una observación participante, en la que el observado realizará un proyecto de postproducción junto a las nuevas herramientas vinculadas a la AI. El objetivo final es triangular el método de participación con la metodología general, para conocer la practicidad que puede o no otorgar la AI como herramienta más en este proceso de trabajo. Junto a la información otorgada por el observado en cuanto a su experiencia en torno a la dinámica empleada, se conseguirá una conclusión en donde el debate encuentre un punto medio.

5. Desarrollo

5.1 Generación del producto creativo

Para emplear la metodología referida, se compartirá al participante las siguientes directrices, con las que se formará una historia corta. Las directrices establecidas son las siguientes:

- Crea una historia corta de 30 segundos con el título "Creación de contenido: Un viaje en el tiempo".
- Utiliza corrección de colores para detallar las distintas fases del video.
- Agrega un personaje que cambie su apariencia adecuándolo a las fases del video.
- Emplea efectos, transiciones y demás cosas que consideres que aumenten la narrativa visual.
- Detalla tu tiempo de edición.
- Enlista las herramientas utilizadas y para qué fue cada una de ellas.

Con esta guía, se planea generar una historia corta en donde se utilicen las distintas técnicas de edición, tanto clásicas como actuales con AI, en la que se pueda comparar resultados y a su vez, compartir la experiencia en torno a lo realizado. Las herramientas bases de edición deben ser las que los editores utilizan de forma cotidiana en su entorno laboral o personal.

5.2 Posibilidades Creativas

La AI otorga muchas posibilidades en torno a la rapidez y sencillez con la que se puede generar el contenido. En este caso, el siguiente video es realizado plenamente por AI, con una de las plataformas investigadas dentro de este artículo. Con la edición automatizada y a base de *prompts*, el contenido es generado en menos de dos minutos, consiguiendo un contenido educativo y bien escrito, sonorizado y empleando diferentes recursos de imagen (Figura 7).



Figura 7. AI: The future of Content Creation.

Captura de pantalla de video hecho totalmente con AI (Jheimy Jironza, 2024)

Por otro lado, aprender de AI nos abre muchas posibilidades creativas ya que con la cantidad de herramientas que podemos encontrar en desarrollo, se facilita la creación de diferentes dinamosmos al contenido generado. Desde videos interactivos, hasta un sin límite de oportunidades visuales, además, el proceso de creación puede llegar a reducirse en tiempos ya que la AI también aporta como un medio de inspiración en torno a una idea generada y descrita.

El lado negativo a las posibilidades creativas, es que actualmente muchas herramientas que otorgan alta calidad, se encuentran en baja demanda y, por ende, el producto consigue un precio más elevado que no es accesible para todo creador de contenido.

De la misma forma, el uso de *prompts* es algo aun novedoso que no se maneja con la eficiencia adecuada para conseguir los resultados que el creador de contenido requiera, ante esto es importante poder establecer una estructura para que el contenido generado sea el esperado sin demasiadas pruebas de por medio y así conseguir agilizar el tiempo de creación, en lugar de pasar horas generando *prompts*, hasta conseguir el comando deseado.

Como ejemplo, las siguientes imágenes fueron generadas con AI, con el mismo *prompt* o comando, y aunque se mantenga una idea en concreto, las imágenes demuestran diferencias claras entre sí (Figura 8). Al igual que con un editor de video, las posibilidades de generar el contenido son infinitas, y aunque los productos se realicen con rapidez y eficacia, no consiguen una estética fija, aun así, estas permiten ser utilizadas como base para colocar el lado emocional, atractivo y completo que consigue la intervención humana.



Figura 8. Robots versus Humanos. Nota: el prompt utilizado fue:

A video editor fighting with a robot with artificial intelligence for tools used in video editing, 3d cinematic versión.

5.3 Comparativas visuales

Existen grandes diferencias en los acabados realizados por la intervención de la AI y la intervención humana dentro de la postproducción, desde los detalles pequeños en imágenes hasta los cortes realizados en montaje, e incluso las elecciones en torno a lo creativo. El siguiente video, realizado con AI (Jheimy Jironza, 2024, 0:30) como herramienta de apoyo, representa las capacidades que se pueden explotar a nivel creativo en torno a la postproducción con Inteligencia Artificial.

El contenido audiovisual fue realizado por Christian Peñaloza, director y mente creativa de *N5 Studio*. Estudiante de CINE en la universidad de Cuenca, actualmente realiza cortometrajes y productos audiovisuales para su propia agencia de marketing. Utiliza herramientas distintas para su proceso de edición, y en el siguiente video realizado para este artículo, empleó todos sus conocimientos de la mano de la Inteligencia Artificial junto a contenido de su pertenencia.

Entre las herramientas utilizadas, se destacan las siguientes. El recorte automático en softwares de edición, sirve como una herramienta óptima que aligera el tiempo de postproducción, aunque no es perfecta ni 100% precisa, cumple una función que tardaría mucho tiempo en ser producida (Figura 9). Y animaciones que antes tomarían meses en ser realizadas, ahora resultan sencillas e inmediatas, manejando la estética que el creativo decida, con la facilidad de la AI, con solo un video de muestra (Figuras 10 y 11).



Figura 9. Herramienta de recorte automático utilizada en *CapCut*.



Figura 10. Animación en DomoAI.



Figura 11. Otra animación en DomoAI.

Debe decirse que, aunque no cumpla con una precisión exacta, aligera mucho el trabajo de los postproductores, y a su vez, sirve como una base para realizar grandes proyectos, con menos tiempo invertido y resultados satisfactorios. Y a su vez, dentro del video utiliza *ElevenLabs* como herramienta para realizar la voz en off, la cual fue clonada de una publicidad ya realizada por su productora, y el guion hecho con la ayuda de *ChatGPT*. El contenido visual fue tomado de producciones anteriores, por lo tanto, el trabajo para realizar este proyecto, tomó unas dos horas que, en caso de no utilizar las diferentes herramientas de AI, hubiera tardado entre dos semanas a un mes, contando desde la creación del guion hasta el diseño de personajes, el proceso creativo, la animación de los mismos, entre otras cosas.

6. Conclusiones

La Inteligencia Artificial revoluciona el proceso de edición de video para los postproductores en general; simplifican tareas complejas y a su vez, aumentan las capacidades creativas. Las herramientas modernas automatizan procesos tediosos en el área de la postproducción, ofrecen efectos avanzados y asistencia en el proceso de creación de videos profesionales con esfuerzo mínimo a comparación del proceso ahora llamado tradicional. Las herramientas estudiadas en este artículo demuestran una parte de cómo se utiliza la AI para la postproducción audiovisual digital.

Wonder Dynamics utiliza la AI para automatizar la animación de personajes y efectos visuales, permitiendo integrar CGI a escenas de *live-action* de forma aparentemente casual. *CapCut*, utiliza AI para ofrecer herramientas como subtulado automático, remover fondos, efectos visuales, entre otras cosas, convirtiéndola en una herramienta muy práctica para la creación de contenido en redes sociales. *InVideo* otorga edición a base de *templates*, lo cual permite una producción rápida de videos. *Kaiber* transforma imágenes estáticas en historias visuales dinámicas. *DomoAI* aumenta la productividad con la detección rápida de escenas. *ElevenLabs* genera *vocieovers* de alta calidad, y posee alta tecnología de clonación de voz, y genera voces en base a textos. Todos estos procesos de postproducción sin AI requieren de mucho dinero y mucho tiempo de inversión.

Las herramientas de edición que utilizan AI democratizan la producción, porque reducen la curva de aprendizaje y permiten optimizar el tiempo de edición, así los creadores se enfocan en el proceso de contar mejores historias, o plenamente enfocarse en el público al que va dirigido el contenido. Esta accesibilidad permite más creatividad y diversidad, porque abre paso a más individuos y a negocios pequeños, a la producción de videos de alta calidad. La AI está evolucionando en todas las ramas tecnológicas; lo importante es aprender a utilizarla como una herramienta de apoyo, y así permitir que las posibilidades creativas, en este caso, se expandan.

Referencias bibliográficas

- Amritsar, M. (2023, 23 octubre). The Impact of AI on Video Editing: Will AI Replace Video Editors? *Medium*. Recuperado de: <https://shorturl.at/ymg48>
- Chow, Pei-Sze (julio del 2020). Ghost in the (Hollywood) machine: Emergent applications of artificial intelligence in the film industry. *Mediarep.org*. Recuperado de: <https://mediarep.org/entities/article/311de33b-5eb3-4bae-8e86-c02cc28ac964>
- Dhillon, S. (20 de julio del 2023). How AI Will Augment Human Creativity in Film Production. *Variety*. Recuperado de: <https://variety.com/vip/how-artificial-intelligence-will-augment-human-creatives-in-film-and-video-production-1235672659/>
- Hernández, G. (2015). Efectos visuales. Desarrollo y Evolución a lo largo de la historia del Cine. Trabajo final de Grado. Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Politécnica Superior de Gandía, España. Recuperado de: <https://goo.su/9YSgFjG>
- Horton, A. (21 de junio del 2023). Marvel Faces Backlash over AI-Generated opening credits. *The Guardian*. Recuperado de: <https://goo.su/Cignj0>
- Jironza Hidalgo, J. (24 de abril, 2024). AI: The future of content creation. *InVideo*. Recuperado de: <https://ai.invideo.io/watch/3c3HKfeP5XY>
- Jironza Hidalgo, J. (15 de mayo, 2024). Creación de Contenido: Un viaje en el tiempo, Tesis Jheimy Jironza, Film IA N5 Studio. *Youtube*. Recuperado de: <https://youtu.be/vCCdotCOKD0>
- Manovich, L. (octubre del 2017). Automating aesthetics artificial intelligence and image culture. *Manovich*. Recuperado de: <https://goo.su/pk8z>
- Ramírez, L. (2024, 15 febrero). ¿Cómo crear videos con Inteligencia Artificial? *Thinking For Innovation*. Recuperado de: <https://shorturl.at/6pvdp>
- Root. (2022, 27 julio). How the video editing industry has evolved from Moviola to AI & Machine Learning. *DeepWord*. Recuperado de: <https://shorturl.at/b5JXr>
- Team, A., & Team, A. (5 de marzo del 2023). AI-generated content for video editing and post-production. *AIContentfy*. Recuperado de: <https://goo.su/UFgU>

Reseña curricular

Jheimy Jironza Hidalgo obtuvo una Licenciatura en Cine de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, y posee asimismo una Maestría en Postproducción Digital Audiovisual en la Escuela Superior Politécnica del Litoral. Sus intereses investigativos se centran en la optimización de los procesos de postproducción y efectos visuales, dedicándose a explorar las mejores prácticas para cine y redes sociales.

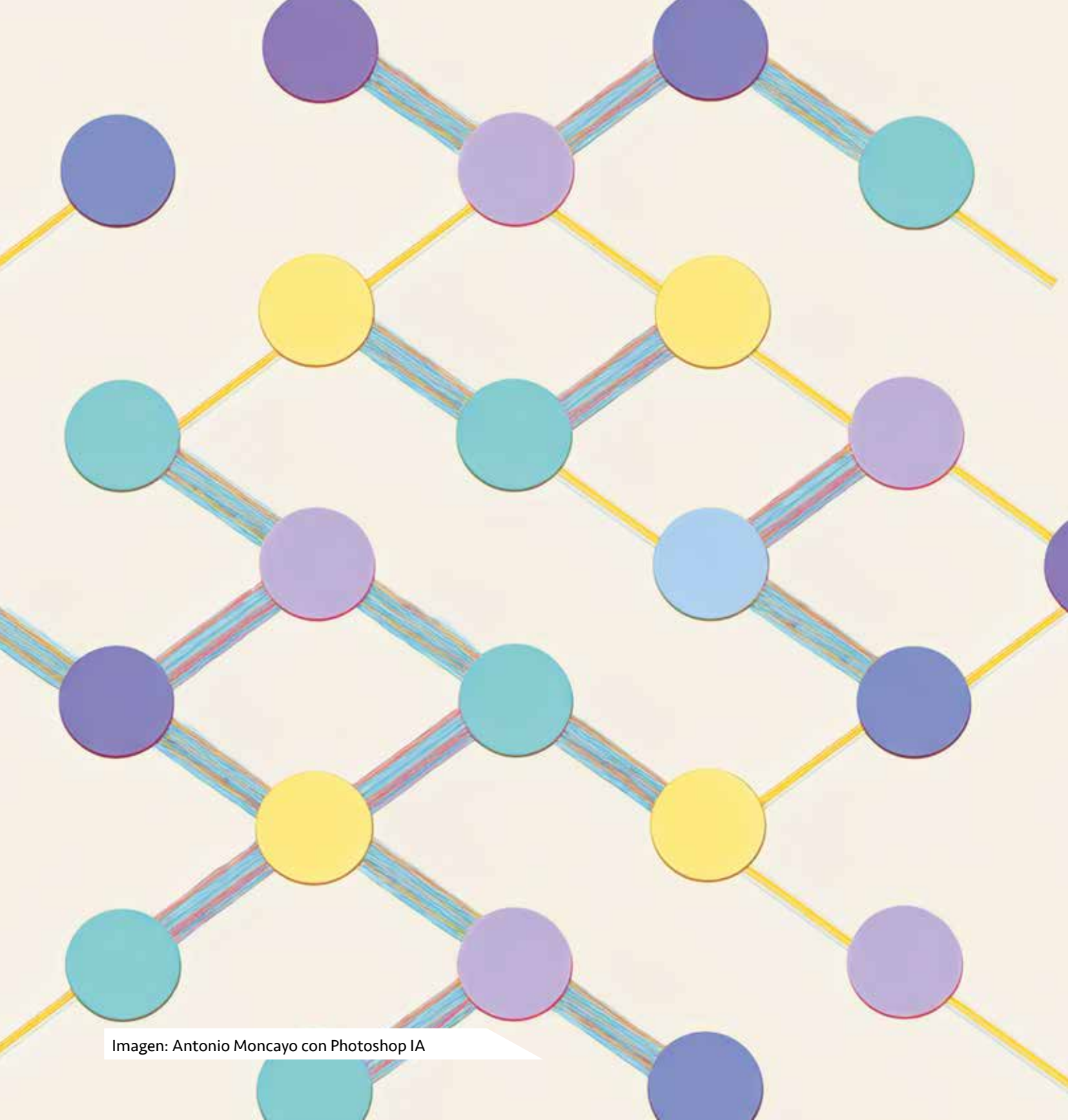


Imagen: Antonio Moncayo con Photoshop IA

Proyectar la imaginación. La influencia de las imágenes en red en la fase de prediseño en comunicación gráfica.

Projecting the imagination. The influence of network images in the pre-design phase in graphic communication.

Resumen:

Los proyectos de comunicación gráfica se inician con una fase estratégica cuyo objetivo es conceptualizar un universo sensorial que irá asociada al producto o marca para la cual se desarrolla el proyecto. El objetivo es conectar emocionalmente la marca o producto con el usuario. En este proceso se recurre al potencial de "performatividad" de las imágenes, para definir y comunicar cualidades emocionales complejas, difíciles de expresar a través del lenguaje verbal. Mayoritariamente, las imágenes se buscan en internet y son clasificadas mediante patrones iconográficos e iconológicos hegemónicos. Este artículo propone activar una mirada crítica sobre el proceso de co-creación híbrido que se genera entre humano y máquina en la búsqueda de imágenes en red. Analizar la agencia de lo no-humano en este procedimiento permitirá establecer si los procesos creativos y metodológicos usados contribuyen a establecer y perpetuar una hegemonía visual imperante, o si ayudan a abrir fisuras en su estructura.

Palabras claves: Comunicación visual; Iconología; Inteligencia artificial; Moodboard; proceso de diseño.

Sumario: 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Imágenes en red. 2.2. Moodboard. 3. Conclusiones.

Como citar: Garuz Ansaldo, N. (2024). Proyectar la imaginación. La influencia de las imágenes en red en la fase de prediseño en comunicación gráfica. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 179-191. <https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a10

Abstract:

Graphic communication projects begin with a strategic phase whose objective is to conceptualize a sensory universe that will be associated with the product or brand for which the project is developed. The objective is to emotionally connect the brand or product with the user. In this process, the "performativity" potential of images is used to define and communicate complex emotional qualities that are difficult to express through verbal language. Mostly, images are searched on the Internet and classified through hegemonic iconographic and iconological patterns. This article proposes to activate a critical look at the hybrid co-creation process that is generated between human and machine in the search for images on the net. Analyzing the agency of the non-human in this procedure will allow us to establish if the creative and methodological processes used contribute to establish and perpetuate a prevailing visual hegemony, or if they help to open fissures in its structure.

Keywords: Visual communication; Iconology; Artificial intelligence; Moodboard; Design process.

Núria Garuz Ansaldo

BAU, Centro Universitario de
Artes y Diseño de Barcelona
Barcelona, España

nuria.garuz@bau.cat

<https://orcid.org/0009-0004-1091-5287>

Enviado: 21/1/2024

Aceptado: 11/3/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El proceso de creación de un proyecto de comunicación gráfica se inicia con una fase que es determinante para su posterior desarrollo visual y verbal. Esta fase inicial se define comúnmente como fase de prediseño, porque en ella no se producen las piezas gráficas que formarán parte del proyecto, aunque el método usado para desarrollarla se inscribe dentro de las prácticas comunes del diseño gráfico. Tiene un marcado carácter estratégico, cuyo objetivo es conceptualizar, definir y comunicar unos valores emocionales que escenifican un universo sensible. Este universo sensible a su vez performa la “sensación” que irá asociada al producto, servicio o empresa para la cual se desarrolla el proyecto. El objetivo de determinar qué sensación se desea que se experimente, al estar en contacto con el producto o servicio, es posicionarlo emocionalmente en la mente del público al que va dirigido. La experiencia sensorial propuesta tiene el objetivo de conectar emocionalmente con los usuarios.

Como diseñadores gráficos, y de una manera más amplia, como comunicadores, en esta fase se dispone de un espacio en el que crear relatos emocionales que serán expuestos y compartidos en el mercado. La sensación escogida y las piezas gráficas que la represente, aportarán una capa más de significado visual y conceptual a un sector concreto. Aunque será por un tiempo limitado –el tiempo que determine el mercado–, cada una de estas aportaciones efímeras construyen nuestra cultura visual, y nos fuerzan a crear unas elecciones comerciales con las que a su vez nos reconocemos a nivel identitario y emocional. El hecho de sentirse identificado con una sensación concreta y no con otra, define el concepto moderno de usuario. El caso extremo sería el de aquellas personas o colectivos que construyen y comparten su sistema identitario a partir de su afinidad con marcas o productos concretos. El universo emocional de la marca pasa a ser el universo emocional del colectivo. Marie-José Mondzain (Fiserova & Mondzain 2008, 9) lo explica certeramente:

Existe una verdadera patología de la imagen, lo que significa que aquellos que sólo tienen una imagen de sí mismos a través de los objetos se ven reducidos al estado de objeto y son persuadidos de que es la apropiación de objetos y el consumo de objetos lo que les permitirá construir una imagen de sí mismos.

Más allá de la influencia o la resistencia que el usuario oponga a las sensaciones que las marcas le sugieran que sienta y con las que se reconozca, el hecho es que estos valores universales son lanzados al mercado, y comparten la realidad por un tiempo más o menos limitado.

Las posibilidades creativas que otorga esta fase estratégica del proceso de diseño tienen que asentarse en un espacio delimitado por las necesidades u objetivos que imponen distintos actores como son el cliente, el mercado, el usuario y las estéticas hegemónicas. En este tejido de presiones externas, es necesario analizar los procesos metodológicos usados para abrir caminos que, aunque tengan que operar dentro de unos códigos estéticos y conceptuales reconocibles, propongan salidas o al menos desvíos, a la estandarización visual, conceptual y sensorial.

2. Desarrollo

El valor emocional a partir del cual se desarrolla el universo sensible que posicionará emocionalmente al producto, es definido por el cliente, el equipo de diseño, o es consensuado entre ambos. En cualquiera de los casos, es crucial para el desarrollo del proyecto que este valor sea compartido y entendido por ambas partes. Para lograrlo, la comunicación debe ser efectiva, aunque es en este punto donde surgen problemas. ¿Cómo definir –para, posteriormente, ser capaces

de comunicar a otras personas- sensaciones y valores emocionales? Para lograr este objetivo, se recurre al potencial de “performatividad” que ejercen las imágenes para definir y comunicar cualidades emocionales complejas, difíciles de expresar a través del lenguaje verbal (Chang et alt., 2014).

Pongamos el caso de que ambas partes consensuan que el proyecto debe transmitir la sensación de “libertad”. El universo sensible y estético que el diseñador identifica como “libertad” y el universo sensible y estético con el que el cliente identifica este mismo concepto no tienen por qué coincidir. Es más, las distintas personas que forman parte del equipo de diseño no tienen tampoco por qué sentirse identificados con unos mismos referentes conceptuales y estéticos. Por este motivo, en esta fase de prediseño, el uso del lenguaje únicamente verbal es poco efectivo en comparación con el potencial que ofrecen las imágenes. Esto es debido a que la palabra proyecta un concepto, pero no define los distintos matices y peculiaridades que ayudan a que lo entendamos de una manera única y específica. Por el contrario, la imagen no únicamente define el universo conceptual, sino que tiene la capacidad de mostrar los matices que hacen que lo distingamos de todos sus posibles significados.

Se podría sugerir desarrollar la sensación a partir de un texto elaborado más que usar una sola palabra. El objetivo de este texto sería especificar qué connotaciones, qué sensaciones, qué formas, qué paletas de colores, en resumen, qué imágenes nos sugiere el concepto que estamos definiendo. Por este motivo, para definir y comunicar valores emocionales y universos sensibles, se usan imágenes: imágenes entendidas no únicamente como descripciones de la realidad, sino como vehículos que rescatan relatos emocionales basados en experiencias pasadas, o que activan nuestra imaginación y proyectan escenarios no vividos, pero no por eso menos válidos.

No obstante, el uso de imágenes por sí solas no garantiza una comprensión directa, efectiva y sin fisuras del universo sensible que queremos comunicar, pero sí permite activar la imaginación metafórica. Según George Lakoff y Mark Johnson (2017, 261), “la imaginación metafórica es una habilidad crucial para crear relaciones y comunicar la naturaleza de las experiencias que no son comunes”. La interpretación de una imagen nos permite realizar asociaciones que despliegan argumentos y relatos difíciles de llegar a ellos y de desarrollarlos sin este soporte visual. Las imágenes abren diálogos que nos permiten definir sensaciones con un nivel de concreción extraordinario. Andrea Soto Calderón (2020, 75), al ocuparse de las genealogías de las imágenes y la exploración de la semántica social, señalaba que “las imágenes oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia; doble potencia de cifrar e interrumpir”

La actitud que se adopta a la hora de interpretar imágenes, especialmente en las sesiones de prediseño cuyo objetivo es establecer y consensuar un universo sensible concreto, es la responsable de potenciar la capacidad performativa de éstas. Los participantes no las visualizan manteniéndose en un plano contemplativo en el que apreciar los elementos representados, sino que adoptan una actitud activa de búsqueda y reconocimiento de conceptos, relatos y emociones que las imágenes les sugieran. No es sólo “qué veo”, sino “qué imagino” a partir de ellas. Estos imaginarios se ponen continuamente en relación con el objetivo de la sesión, que es encontrar un universo sensorial con el que asociar a la marca, producto o servicio. Este poder performativo nos permite consensuar valores sensoriales con una gran riqueza tanto conceptual como visual.

Los participantes inician la sesión con ideas aún poco elaboradas del universo sensorial a definir. Estas ideas aún difusas, cuando se ponen en relación con los argumentos que evocan las imágenes, empiezan a ganar estructura y profundidad. Son las metáforas, los relatos, las experiencias y la imaginación metafórica que activan las imágenes, lo que hace que se genere, entre las distintas personas que forman parte del proyecto, un diálogo que suscita una negociación y posteriormente una comprensión efectiva de la sensación que deseamos comunicar. Las imágenes ayudan a conceptualizar, desarrollar, concretar y comunicar argumentos que construyen el universo sensorial a representar a partir del posterior desarrollo gráfico de las piezas que formarán parte del proyecto.

Las imágenes condensan una dicotomía: por una parte, su significado está sujeto a la subjetividad de la persona que las interpreta; pero, por otro lado, las latencias históricas que llevan inscritas hacen que tendamos a descifrarlas de una misma manera. Tener presente esta doble dimensión es clave a la hora de establecer métodos, procesos y estrategias que permitan, a las distintas personas que forman parte del proyecto gráfico, llegar a un consenso. El trasfondo cultural y generacional, y las propias vivencias, condicionan la interpretación que se hace de las imágenes.

Como ejemplo de lo mencionado, paso a detallar una escena sobre mi propia práctica: se realizó una reunión con los directores generales y la directora de comunicación de una editorial para redefinir la personalidad de la marca. Para ello, se analizó esta imagen, entre muchas otras (Figura 1). Mientras una persona del equipo la interpretaba como “individualidad”, su compañero la asociaba con “socialización”.



Figura 1. Imagen utilizada en la reunión para definir la personalidad de la marca (rawpixel.com).

Fuente: www.freepik.es

Esta imagen generó una discusión sobre el tipo de momento en el que los libros de esta editorial debían “consumirse”. Difícilmente hubiera florecido este debate entre los participantes sin la sugerencia de esta imagen, ya que no era un concepto que se deseara tratar en la reunión, ni, a priori, se tenía conocimiento de estas desavenencias internas. El diálogo que se generó ayudó a establecer qué carácter –social o individual– debía transmitir la colección, lo que marcó el desarrollo de la identidad tanto visual como verbal del proyecto (Figura 2).



Figura 2. Fotografías de la sesión realizada para establecer la personalidad de la marca (13-5-2022).

2.1. Imágenes en red

Debemos tener en cuenta que la lectura que realizamos de las imágenes no está basada únicamente en interpretaciones personales, sino también por las latencias históricas que llevan inscritas. Algunas de estas latencias tienen su origen en la creación, a principios del Barroco, de un lenguaje visual universal mediante la creación de emblemas y alegorías que sintetizaban visualmente el lenguaje y el pensamiento. La iconología creada por “filólogos visuales” como Cesare Ripa, a principios de la era moderna, tuvo como objetivo establecer un sistema de reducción semántica de conceptos complejos para hacerlos comprensibles por el pueblo. Cesare Ripa creó un “código simbólico” (Ripa, 2016 [1593], 21) a través de un sistema de patrones, para que los saberes fueran fáciles de recordar e identificar, y sus reminiscencias están aún presentes en las imágenes que nos rodean (Figura 3).



Figura 3. A la izquierda, moneda en la que aparece Libertas, diosa romana de la libertad (Fuente: Club Numismático Internacional, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>).

En el centro, Alegoría de la Libertad (Cesare Ripa, 1593; Fuente: Iconología II).

Y a la derecha, imagen de la Estatua de la Libertad (AussieActive, 2017; Fuente: unsplash.com).

Las imágenes creadas por Ripa se convirtieron en lenguaje general, porque sintetizaban visualmente conceptos mediante unos patrones iconográficos. De manera parecida, los patrones iconográficos actuales los encontramos categorizados en los repositorios de imágenes. Los ejemplos que se muestran a continuación (Figuras 4, 5 y 6) son los primeros resultados que aparecen al realizar, en los repositorios mencionados, la búsqueda de la palabra “libertad”:



Figura 4. Búsqueda de la palabra “libertad” en el repositorio Gettyimages.

Fuente: <https://www.gettyimages.es/search/2/image?family=creative&phrase=freedom>

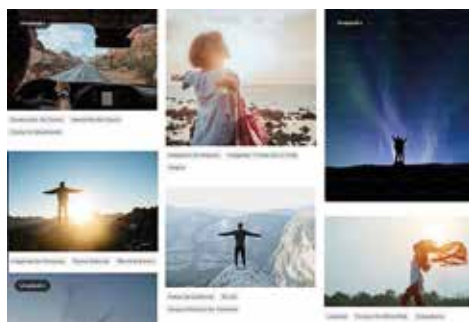


Figura 5. Búsqueda de la palabra “libertad” en el repositorio Unsplash.

Fuente: <https://unsplash.com/es/s/fotos/freedom>



Figura 6. Búsqueda de la palabra “libertad” en el repositorio Pexels.

Fuente: <https://www.pexels.com/es-es/buscar/freedom/>

Los repositorios de imágenes clasifican su contenido mediante patrones iconográficos e iconológicos hegemónicos. La iconología trata de cómo las formas cambian de significado y los significados de forma, por lo que las temporalidades nunca son unitarias sino cambiantes y múltiples (Panofsky, 1992 [1939]; Didi-Huberman, 2009). Los repositorios nos muestran instantáneas sobre cómo los significados van sujetos a unas formas concretas. Los valores verbales con los que se asocian las imágenes responden a interpretaciones, comúnmente compartidas, lo que permite identificarlas y “encontrarlas” entre sus amplias bases de imágenes. Cuanto más amplio es el repositorio, más necesario es indexar y clasificar su contenido mediante patrones iconológicos e iconográficos. Esto permite dar visualización y facilitar la localización. Aunque Internet es un espacio que permite una gran visibilidad, el sistema de clasificación es crucial para impedir que opere en sentido contrario, invisibilizando imágenes.

Internet es, actualmente, la fuente inagotable de imágenes a la cual se recurre tanto por su abundancia como por los mecanismos de búsqueda que propone. Las imágenes usadas en las sesiones para establecer universos sensoriales son, en su gran mayoría, imágenes en red. Al buscarlas en los repositorios, y más ampliamente en el entorno digital, nuestras búsquedas verbales se transforman en imágenes. Sobre la supremacía de la palabra en las tecnologías de búsqueda, transferencia y procesamiento de las imágenes almacenadas, Jorge Luis Marzo (2011, 236) sostenía que

la traducción de palabras clave en el contenido de las imágenes y la titulación de los autores y las obras es, en el fondo, un acto de iconoclastia, un ataque reduccionista a la información y a la riqueza de una imagen para favorecer la claridad de la semántica verbal. Una memoria visual libre de metadatos puede conducirnos a archivos visuales más intuitivos.

Existen esfuerzos para crear clasificaciones de imágenes que no estén únicamente sujetas al lenguaje verbal, como es el caso de Iconoclass, en el ámbito de los repertorios fotográficos de la Historia del Arte. Iconoclass es un “sistema exhaustivo de clasificación del contenido de las imágenes”. La indexación se realiza mediante un sistema de etiquetado alfanumérico. Según su promotor, Henri van de Waal (1973), profesor de Historia del Arte de la Universidad de Leiden, esta estructura –originalmente denominada *Decimal Index of the Low Countries*– permite un sistema de clasificación iconográfica independiente del lenguaje cuyo objetivo es facilitar la localización de imágenes según su temática. Este sistema se creó en un inicio para clasificar imágenes históricas y artísticas y actualmente su lógica métrica se ha extendido a toda la producción cultural humana.

El objetivo, tanto de las clasificaciones de imágenes mediante palabras clave o mediante sistemas alfanuméricos, es potenciar la localización de éstas. Este sistema de localización está basado en lo que las imágenes muestran (iconografía) o representan (iconología) consensuado comúnmente. Las interpretaciones libres no tienen razón de ser, ni cabida, en estos sistemas de clasificación e indexación. Con el desarrollo de sistemas de IA que permiten crear imágenes a partir de descripciones verbales –como Dall-e, Midjourney o Stable Diffusion, entre otros– no existe únicamente la posibilidad de encontrar imágenes en el entorno digital, sino también existe la capacidad de generarlas. “La generación de imágenes mediante IA se basa en el ensamblaje y análisis de millones y millones de imágenes etiquetadas; es decir, imágenes que vienen con algún tipo de descripción de su contenido ya adjunta” (Bridle, 2023).

Las latencias principales de las imágenes, a menudo en forma de estereotipos, continúan presentes en la “materia prima” usada para generar nuevas imágenes. Por tanto, los resultados están basados en sistemas de categorización estereotipados y en este sentido, las imágenes generadas no aportan una alternativa singular a las clasificaciones iconográficas que las definen.

Otro aspecto a tener en cuenta en relación al uso de la IA en el proceso de diseño tratado, es el propio objetivo de estos sistemas: generar una imagen lo más fiel posible a la demanda concreta del usuario. Los modelos generativos son más fieles en sus resultados cuanto mejor mimetizan el estilo que el usuario les solicita. No generan estilos nuevos, sino que producen imágenes a partir de los ejemplos preexistentes de los cuales se han nutrido. Es lo que Lev Manovich denomina “manierismo computacional” (Manovich & Arielli, 2021, 7). El usuario tiene en mente una imagen preexistente –con un género y un estilo definidos– y el modelo generativo debe recrearla y materializarla de la manera más fiel posible. Cuanto mayor sea el grado de semejanza entre la imagen preexistente y el resultado visual ofrecido, mayor será el logro, tanto del usuario como de la computadora. Se podría argumentar que no siempre se tiene una imagen clara en mente al usar estos sistemas de generación de imagen, aunque debe admitirse que la sorpresa iconográfica queda reducida en el momento que es el propio usuario quien especifica los *prompts* que la genera.

En el proceso de diseño que ocupa este artículo, el objetivo es el opuesto al descrito en el modelo de los sistemas de generación de imágenes mediante IA: no se desea recrear una imagen que el diseñador tiene en mente, sino que mediante la heterogeneidad visual y los procesos de serendipia que se generan en el propio proceso de búsqueda, se activa la imaginación metafórica que lleva a estructurar un universo sensible complejo. Este proceso de activación de la imaginación mediante la búsqueda de imágenes –en repositorios y en el entorno internet en general–, es un proceso iterativo y no lineal. Los resultados que ofrece la máquina permiten que aparezcan nuevas relaciones e ideas en la mente que las percibe y estas generan nuevas búsquedas (da Cunha Bang, 2016). Por tanto, se trata de un proceso de co-creación híbrido entre humano y máquina, en la que la toma de decisiones es compartida (Rosado Rodrigo & Reverter Comes, 2020).

Los procesos de búsqueda de imágenes deben analizarse no sólo para no automatizar los métodos de diseño usados –abandonando una mirada crítica sobre el proceso–, sino también para salvaguardar los procesos de activación de la imaginación. Bernad Stiegler propone la desautomatización como vía para no perder esta mirada crítica. Este autor advertía que, con la adquisición de un saber, se interiorizan simultáneamente una serie de automatismos. Aquí radica la importancia de la desautomatización; y es por eso que “hoy debemos aprender a desautomatizar, pero eso no quiere decir rechazar a los autómatas, quiere decir utilizarlos de otro modo” (Stiegler, 2016). En esta circunstancia, podríamos sugerir que en ningún caso se trata de rechazar las imágenes en red, sino de encontrar otro modo de relacionarnos con los procesos de búsqueda tanto inscritos en los repositorios de imágenes, como inscritos en nuestros procesos metodológicos.

Los repositorios en red clasifican sus imágenes basándose en patrones iconográficos hegemónicos. Estas categorizaciones permiten localizarlas de una manera efectiva, pero a su vez, fuerzan una apertura conceptual muy reducida que no propicia a abrir vías imaginativas diversas. A modo de ejemplo, se muestran a continuación (Figuras 7, 8 y 9) tres secuencias de imágenes, con el propósito de representar el concepto “libertad”:



Figura 7. En la izquierda, Jason Hogan, 2018 (Fuente: unsplash.com); en el centro, Engin Akyurt, 2020 (Fuente: unsplash.com); y en la derecha, Aida L., 2020 (Fuente: unsplash.com).

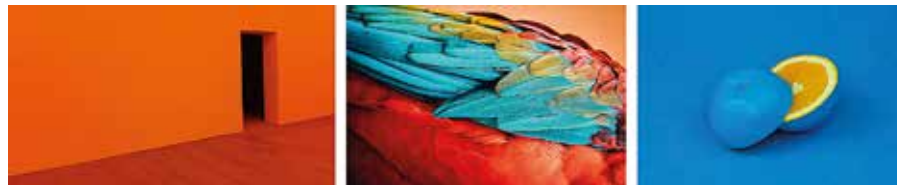


Figura 8. En la izquierda, Natalia Y., 2017 (Fuente: unsplash.com); en el centro, Jan Kopřiva, 2021 (Fuente: unsplash.com); y en la derecha, Davisuko, 2017 (Fuente: unsplash.com).



Figura 9. En la izquierda, Eberhard Grossgasteiger, 2019 (Fuente: unsplash.com); en el centro, Han Chenxu, 2018 (Fuente: unsplash.com); y en la derecha, Pawel Czerwinski, 2021 (Fuente: unsplash.com).

La serie de imágenes de la Figura 7 son representaciones estereotipadas del concepto. Son construcciones semióticas cuya lectura e interpretación de su significado es socialmente compartida. Este no es el caso de las imágenes utilizadas en las Figuras 8 y 9. Una lectura individual de cada una de ellas lleva a interpretaciones más heterogéneas en las que el concepto “libertad” no tiene por qué ser el predominante. A su vez, estas imágenes, al ponerlas a dialogar con el concepto “libertad”, despliegan relatos alternativos parecidos a afluentes de un significado principal (libertad) que lo enriquece, nutre y diversifica. La serie de imágenes de la Figura 8 abre la posibilidad a conceptos como “creatividad, diferenciación, particularidad”. Nos habla de una libertad basada en la potencia y la energía que opera en la creatividad y la diferenciación. La serie de imágenes de la Figura 9 remite a una libertad más tranquila y pausada, menos estridente pero más aliviadora. Estos dos casos, a diferencia de las imágenes de la Figura 7, buscan una “situación” o, en palabras de Soto Calderón (2020), “dejar de universalizar lo particular, y pensar a partir de lo particular”. El objetivo no es comunicar el concepto “libertad” en su sentido más universal y homogéneo,

sino más bien lo contrario, definir relatos individuales que lo amplíen y emplacen. Justamente porque estas imágenes no despliegan su potencial representativo sino performativo, las interpretaciones que se hagan de ellas no serán unificadas y esta diversidad despliega un espacio para el diálogo y la negociación entre los participantes.

2.2. Moodboard

Las imágenes no desarrollan su potencial performativo únicamente de forma individual, sino que éste se agudiza al ponerlas en relación con otras. Por este motivo, en este proceso de diseño se usa el *moodboard*, un conjunto de imágenes que se utiliza en diferentes fases del proceso creativo, cada uno con finalidades distintas. Puede usarse como herramienta para proporcionar inspiración, comunicar ideas para nuevos productos o recoger cualidades estéticas (Eckert & Stacey, 2003; Gonçalves, Cardoso, & Badke-Schaub, 2014). Para desarrollar el argumento que nos ocupa, nos interesa especialmente el *moodboard*, usado para la transmisión de los valores centrales y la experiencia emocional de una marca (Endrissat, Islam, & Noppeney, 2016). El objetivo es que las imágenes representadas comuniquen un relato sensible con el que relacionar la marca, el producto o el servicio. Es decir, en estas líneas se hace referencia al significado más literal de sus términos en inglés: *mood* (sensación, estado de ánimo) y *board* (tablero).

El *moodboard* usado para lograr esta finalidad opera como un dispositivo que produce conocimiento y nos permite comunicarlo a otras personas. Cada una de las imágenes a nivel individual, pero también en su relación con otras, potencia conexiones que desencadenan relatos. Y estos relatos son los que ayudan a comunicar y consensuar valores emocionales entre las distintas personas que forman parte del proyecto gráfico. En el *moodboard*, las imágenes no están dispuestas en una secuencia concreta, siguiendo un orden lineal que obligue a hacer una lectura unidireccional. Se propone una lectura abierta y desjerarquizada, en la que cada persona que lo interpreta puede encontrar un punto de anclaje propio desde el que iniciar su interpretación. Así, se potencian las interrelaciones entre las imágenes individuales, y es el ojo que las interpreta el que establece vínculos entre ellas. Por este motivo, además de activar la imaginación, genera un espacio en el que pensar, dialogar, negociar, comunicar y consensuar el significado y el universo emocional de la sensación que se desea representar.

Debido a la potencialidad de las metáforas para construir y comunicar conceptos, las imágenes usadas en los *moodboards* para crear relatos sensoriales no son literales, sino evocadoras, para provocar un mayor grado de respuestas emocionales. No se escogen imágenes basadas en el poder de representación de unos objetos directamente relacionados con la sensación elegida, sino imágenes metafóricas que ayudan a desarrollar relatos emocionales que puedan especificar y ampliar el universo visual del concepto a comunicar.

La construcción de estos relatos sensibles es relevante en dos sentidos: primero, tal y como se había señalado previamente, porque ayuda a crear ciertos vínculos con los usuarios que van más allá del producto o servicio. En segundo lugar, y más allá de este aspecto de finalidad comercial, porque los proyectos gráficos ayudan a crear modelos visuales y emocionales que serán expuestos y compartidos socialmente. Por tanto, amplían las posibilidades conceptuales y estilísticas del universo visual asociado a un valor emocional concreto.

Recuperando el ejemplo anterior sobre la sensación de "libertad", habrá un campo común estereotipado y simbólicamente compartido por la mayoría que nos situará fácilmente en un entendimiento, pero se debe cuestionar si es el adecuado por ser el más común. Los diseñadores tienen la capacidad de construir relatos visuales que abran

nuevos posibles, enriquezcan el universo visual de la sensación elegida y, a su vez, potencien la singularidad del producto, marca o servicio para el cual diseñan. Estos relatos visuales más ricos, o simplemente más alejados de los estereotipos, cumplen con su finalidad comercial; pero, a su vez, abren caminos que pueden enriquecer el universo conceptual y estilístico asociado a una sensación. Por el contrario, al unificar relatos sensoriales y estilísticos, se potencian visiones hegemónicas y se empobrece la diversidad conceptual y visual.

3. Conclusiones

A partir de lo expuesto en las páginas precedentes, sobre el proceso de búsqueda de imágenes en red con el objetivo de escenificar un universo sensible que irá asociado a una marca o producto, es pertinente plantear si las herramientas usadas en este proceso tienen la capacidad de reemplazar o, por el contrario, de potenciar las funciones cognitivas humanas, en este caso la capacidad creativa e imaginativa.

Existe una tensión entre la capacidad que tienen las imágenes de abrir posibles y activar la imaginación para crear relatos –condicionadas por las interpretaciones personales–, y la lectura unidireccional que hacemos de ellas herencia de las latencias históricas y que igualmente afloran en los nuevos sistemas generativos de imagen. Como diseñadores y comunicadores, el objetivo es construir relatos sensoriales que se diferencien de las hegemonías conceptuales y estéticas imperantes para darles una personalidad que los diferencie de sus competidores. El potencial de comunicación de las imágenes pasa por entenderlas de una manera parecida, esto es incuestionable; pero los repositorios de imágenes basados en patrones iconográficos hegemónicos realizan unas categorizaciones que imponen una brecha conceptual e imaginativa estrecha. Por este motivo, para elaborar relatos emocionales singulares, resulta importante no únicamente la actitud activa de los participantes en el proceso, sino también el tipo de imágenes utilizadas en estas sesiones. Las imágenes deben abrir posibles, no deben conducir a elaborar códigos estéticos y conceptuales estandarizados.

Si definimos el proceso de búsqueda de imágenes en red como un proceso de co-creación híbrido entre humano y máquina, es conveniente analizar cómo interactúan las dos agencias –la del humano y la de la máquina– para establecer qué peso tiene la performatividad tecnológica en el proceso creativo. De la misma manera que esta co-creación puede activar la imaginación, los resultados estereotipados basados en clasificaciones iconológicas hegemónicas pueden contribuir a establecer una hegemonía visual imperante, perpetuando una suerte de “miseria simbólica” (Stiegler, 2014, 10).

Una posible y futura vía, que debe analizarse y contemplarse, se centraría en cómo activar una mirada crítica sobre los métodos y procesos de diseño que se llevan a cabo en los procesos de búsqueda de imágenes en red. Establecer una revisión profunda del etiquetado y del “ruido” de las imágenes, para desarrollar *datasets* útiles para ser utilizados en los procesos de ideación iconográfica, en el sentido abierto y plural que se sugiere en este artículo.

Abrir este debate a la comunidad profesional y académica permitiría crear un flujo de conocimiento que alimentaría ambas partes: propiciaría la adquisición de una actitud consciente tanto de las herramientas usadas en las prácticas como en las construcciones sensibles que generan; y, a su vez, permitiría adquirir una mirada analítica sobre cómo éstas impactan en la diversidad estética y conceptual.

Referencias bibliográficas

- Chang, H. M., Díaz, M., Català, A., Chen, W., & Rauterberg, M. (2014). Mood Boards as a Universal Tool for Investigating Emotional Experience. *Design, User Experience, and Usability*, 220-231. https://doi.org/10.1007/978-3-319-07638-6_22
- Bridle, J. (16 de marzo, 2023). The stupidity of AI. *The Guardian*. Rescatado de: <https://www.theguardian.com/technology/2023/mar/16/the-stupidity-of-ai-artificial-intelligence-dall-e-chatgpt>
- da Cunha Bang, M. (2016). Mapping images. When words don't work. Tesis de Maestría. Real Instituto de Arte de Estocolmo, Suecia. Rescatado de: <https://urn.kb.se/resolve?urn=nbn:se:kkh:diva-104>
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Eckert, C., & Stacey, M. (2003). Sources of Inspiration in Industrial Practice. The Case of Knitwear Design. *Journal of Design Research*, 3 (1), 1-29. <https://doi.org/10.1504/JDR.2003.009826>
- Endrissat, N., Islam, G., & Noppeney, C. (2016). Visual organizing. Balancing coordination and creative freedom via mood boards. *Journal of Business Research*, 69 (7), 2353-2362. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2015.10.004>
- Ewenstein, B., & Whyte, J. (2009). Knowledge practices in design: the role of visual representations as epistemic objects. *Organization Studies*, 30 (1), 7-30. <https://doi.org/10.1177/0170840608083014>
- Fiserova, M., & Mondzain, M. J. (2008). Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain. *Sens public*. <https://doi.org/10.7202/1064391ar>
- Gonçalves, M., Cardoso, C., & Badke-Schaub, P. (2014). What inspires designers? Preferences on inspirational approaches during idea generation. *Design Studies*, 35 (1), 29-53. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2013.09.001>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Manovich, L., & Arielli, E. (2021). *Artificial Aesthetics. A critical guide to AI, media and design*. Publicación libre. Rescatado de: http://manovich.net/content/04-projects/167-artificial-aesthetics-book/artificial_aesthetics.chapter_1.pdf
- Marzo, J. L. (2011). *Las videntes. Imágenes en la era de la predicción*. Barcelona: Arcadia.
- Panofsky, E. (1992). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Ripa, C. (2016). *Iconología. I*. Madrid: Akal.
- Rosado Rodrigo, P., & Reverter Comes, F. (2020). Vistas panorámicas sobre el patrimonio visual colectivo a través de redes neuronales convolucionales Las exposiciones Revolutionary Arkive y Mnemosyne 2.0 de Pilar Rosado. *Artnodes*, 26, 1-12. <https://doi.org/10.7238/a.v0i26.3354>
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Madrid: Metales Pesados.
- Stiegler, B. (2014). *Symbolic Misery. Volume 1. The Hyperindustrial Epoch*. Cambridge: Polity Press.
- Stiegler, B. (9 de diciembre, 2016). Entrevista a Bernard Stiegler: Quebrar reglas de la máquina. *Clarín*. Rescatado de: https://www.clarin.com/rn/ideas/Quebrar-reglas-maquina_0_BjFdHxwXx.html
- Waal, H. v. d. (1973). *Iconclass. An Iconographic Classification System*. Ámsterdam: North-Holland Publishing Company

Reseña curricular

Núria Garuz Ansaldo es Licenciada en Publicidad (Universidad Autónoma de Barcelona) y Diplomada en Diseño Gráfico (BAU, Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona). También realizó un Master Universitario en Diseño (Elisava, Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de Barcelona), y en estos momentos es doctoranda en el Programa de Doctorado de Diseño y Comunicación de BAU (Universitat de Vic). Está especializada en *branding*. Como docente, imparte clases relacionadas con la comunicación publicitaria y con la comunicación de producto.



Imagen: Nicole Sánchez



Imagen: María José Parra

Evaluación por pares

Ñawi: *Arte Diseño Comunicación* es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

Derechos de autor (Copyright)

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista Ñawi. Arte, diseño y comunicación, son propiedad de la Facultad de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. Ñawi proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista Ñawi pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de ÑAWI mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Directrices de contenido

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

Referencias bibliográficas

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título “Referencias” al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): “Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo” (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. “hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtín, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)” (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/ brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización.

De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al “derecho de cita” para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador.
<http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

Envío de originales

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/navi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

Call for Papers Vol. 9 No. 1 (2025)

Monográfico: Sexo popular y transnacional. Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli

Coordinadoras: Agustina Invernizzi y Victoria Ruétalo

Quando Armando Bó e Isabel Sarli començaron a hacer cine en 1956, pusieron en juego una serie de provocaciones, al presentar el cuerpo desnudo de la exuberante Miss Argentina y naciente actriz. Con el tiempo, su cine empezó a imponer diferentes aspectos que retaban a las normas de la época atravesadas por los períodos dictatoriales en Argentina. No obstante, el cine de la dupla ha sido mayormente ignorado por la crítica

especializada durante su período de mayor esplendor. Es a partir de los años ochenta, con la publicación de los libros de Jorge Abel Martín y Rodolfo Kuhn, cuando empieza a prestársele atención. En los años noventa hace su ingreso en las historias del cine nacional, de la mano de publicaciones como *Cine argentino, la otra historia*, de Sergio Wolf (1992). En su carácter popular, el cine de los años sesenta es tenido en cuenta en diferentes apartados de *Cine argentino, 1957 a 1983. Modernidad y vanguardias* (España 2004 & 2005), un análisis de la industria fílmica desde la ley de cine de 1957 hasta el fin de la dictadura cívico-militar en 1983. Es así como ingresa en la historia del cine nacional, y pasa a formar parte del estudio académico (Maranghello, 2005; Peña, 2012). Este dossier se enfoca en una nueva fase de la crítica del cine de Sarli-Bó, marcada por la publicación del libro *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits* (2022), publicado por Victoria Ruétalo.

En términos contextuales, como respuesta al cine industrial y nacional de la época de oro (1930-1950), surge un cine político en la región que se distribuye a un espectador más educado e internacional a través de los festivales de cine. Por primera vez, el “Nuevo Cine Latinoamericano” logra reconocimiento mundial, por su experimentación formal y por su carácter de doble vanguardia política y estética (Stam, 2014). En Argentina, este fenómeno continental adquiere expresiones locales; véanse los trabajos “Cine del subdesarrollo” (Birri, 1988) y “Tercer cine” (Solanas y Getino, 1997). Estas nociones han sido extensamente analizadas en los dos volúmenes sobre historia del cine político y social argentino (Lusnich y Piedras, 2009 y 2011). Aunque el nuevo cine latinoamericano logró un reconocimiento internacional por su aporte estético-político, su alcance en términos de grandes audiencias fue limitado y, con pocas excepciones, no pudo acceder a capas de espectadores por fuera de núcleos políticos, culturales y militantes muy específicos.

Sin embargo, simultáneamente otro cine había emergido en la región; un cine más comercial que atraía a las clases populares. Consistiendo en diferentes géneros (fantásticos, de terror, musicales, o con carga sexual), las películas crearon nuevos formatos que atraían a un público joven en busca de algo diferente. La bibliografía más actual ha denominado a algunas de estas expresiones como “*latsploitation*”, un término fluido que refleja el arrastre hemisférico, los flujos interregionales y la distribución transnacional (Ruétalo & Tierney, 2009). *Latsploitation* combina la definición de Eric Schaefer (2001), a la vez que respeta su autonomía latinoamericana. Este cine generalmente fue hecho con dinero de inversores pequeños de diferentes partes de la región, creando una especie de coproducción no oficial y funcionando fuera de los regímenes de subvenciones nacionales. Además, estas obras atraían inversores de lugares donde no necesariamente existía una tradición cinematográfica robusta (Uruguay, Paraguay, Ecuador, Panamá o Venezuela), logrando así entrar en esos mercados. Es precisamente en estas coordenadas en donde se ubica el cine de Armando Bó e Isabel Sarli, llegando a lugares tan poco frecuentes para el cine nacional como Toronto, además de otras regiones de los Estados Unidos.

Este monográfico, que hemos titulado “Sexo popular y transnacional. Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli”, nos permitirá elaborar los fundamentos de un tipo de cine popular. El director Armando Bó, y su estrella Isabel Sarli, fueron pioneros de un fenómeno que luego fue copiado por otros: realizaron sus obras con productoras relativamente pequeñas, que luego se propagaron por toda Latinoamérica y Estados Unidos, generando una estela de réplicas, homenajes e intertextualidades. Aunque la censura a nivel local no dejó de perseguirlos, las producciones de la dupla continuaron esparciéndose y triunfando por todas las Américas.

Buscamos para este dossier textos que analicen el cine de Armando Bó e Isabel Sarli, desde los enfoques que proponemos a continuación, o que profundicen en alguna de las siguientes líneas de investigación.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estudios de historia e historiografía del cine latinoamericano
- Teorías de la recepción
- Teorías de género y feministas
- Teorías *queer*
- Teorías de los afectos y las emociones
- Teorías decoloniales
- Estudio de los flujos transnacionales
- Intertextualidades y diálogos con otros cines
- Circulación y recepción en las pantallas latinoamericanas
- Cruces entre *gender* (género sexual) y *genre* (géneros cinematográficos)
- Estudio de la música y las canciones populares

Referencias bibliográficas:

- Birri, F. (1991). "Las raíces del realismo documental". En Burton, J. (Ed.), *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente* (pp. 23-49). México: Editorial Diana.
- Birri, F. (1988). "Cine y subdesarrollo". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. 1 Centro y Sudamérica* (pp. 17-22). México: Colección Cultura Universitaria.
- España, C. (Ed.) (2004). *Modernidad y vanguardias 1957-1983, Vol. 1*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. (Ed.) (2005). *Modernidad y vanguardias 1957-1983, Vol. 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Lusnich, A. L. & Piedras, P. (Eds.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1895-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Lusnich, A. L. & Piedras, P. (Eds.) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Maranghello, C. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Martín, J. A. (1981). *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ruétalo, V. (2022). *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*. Berkeley: University of California Press.
- Ruétalo, V. & Tierney, D. (Eds.) (2009). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Nueva York: Routledge.
- Solanas, F. & Getino, O. (1997). "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World". En Martin, M. T. (Ed.). *New Latin American Cinema. Volume 1*.

Theory, Practices and Transcontinental Articulations (pp. 33-57). Detroit: Wayne State University Press.

Stam, R. (2014). "The two avant-gardes: Solanas and Getino's *The Hour of the Furnaces*". En *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video* (pp. 271-286). Detroit: Wayne State University Press.

Wolf, S. (Comp.) (1992). *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2024
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2024
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2025

Call for Papers Vol. 9 No. 1 (2025)

Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca

Coordinador: Lidia Navas Guzmán

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding* o *brand management*.
- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.
- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación con el consumidor.
- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

Referencias bibliográficas

Olins, W. (2012). *On B®and*. Thames & Hudson.

Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.

Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.

Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.

Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2024
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2024
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2025

Call for Papers Vol. 9 No. 2 (2025)

Número Misceláneo

En esta ocasión, la revista *Ñawi* publicará un número misceláneo, en el que se admitirán artículos cuya temática esté en consonancia con la línea editorial de la revista. Es decir, se evaluarán artículos que aborden el estudio del Arte, el Diseño y la Comunicación Visual o Audiovisual desde una perspectiva crítica y reflexiva. Este número también estará abierto a la recepción de artículos encuadrados en las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y las Humanidades (Sociología, Politología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía), siempre que manejen problemáticas relacionadas con el Arte, la Comunicación, la Estética o el Diseño, prestándose especial atención a realidades vinculadas a Iberoamérica, sin que ello implique que sean descartadas otras regiones del mundo.

Se admitirán artículos preferentemente en lengua española, pero podrían admitirse en lengua inglesa o portuguesa, si la calidad del artículo lo ameritase.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2025
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2025

Call for Papers Vol. 9 No. 2 (2025)

Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca

Coordinador: Lidia Navas Guzmán

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que

aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding* o *brand management*.
- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.
- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación con el consumidor.
- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

Referencias bibliográficas

Olins, W. (2012). *On B®and*. Thames & Hudson.

Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.

Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.

Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.

Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2025
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2025



espol[®]

Facultad de Arte, Diseño y
Comunicación Audiovisual